



sesc



JANAÍNA MICHALSKI . RENATA MAGDALENO . ANDRÉ GARDEL
ANTONIO JARDIM . MARIANA PATRÍCIO . DANIELA SEIXAS . KARL ERIK SCHÖLLHAMMER
PEDRO EIRAS . TATIANA PEQUENO . ANDRÉ DAHMER
LUÍS HENRIQUE PELLANDA . MANUEL DA COSTA PINTO . VINÍCIUS JATOBA . DANIEL SENISE

www.sesc.com.br

ano 5 | número 4 | julho 2013

revista **palavra**

SESC LITERATURA EM REVISTA

sesc

ano 5 . número 4 . 2013
SESC LITERATURA EM REVISTA

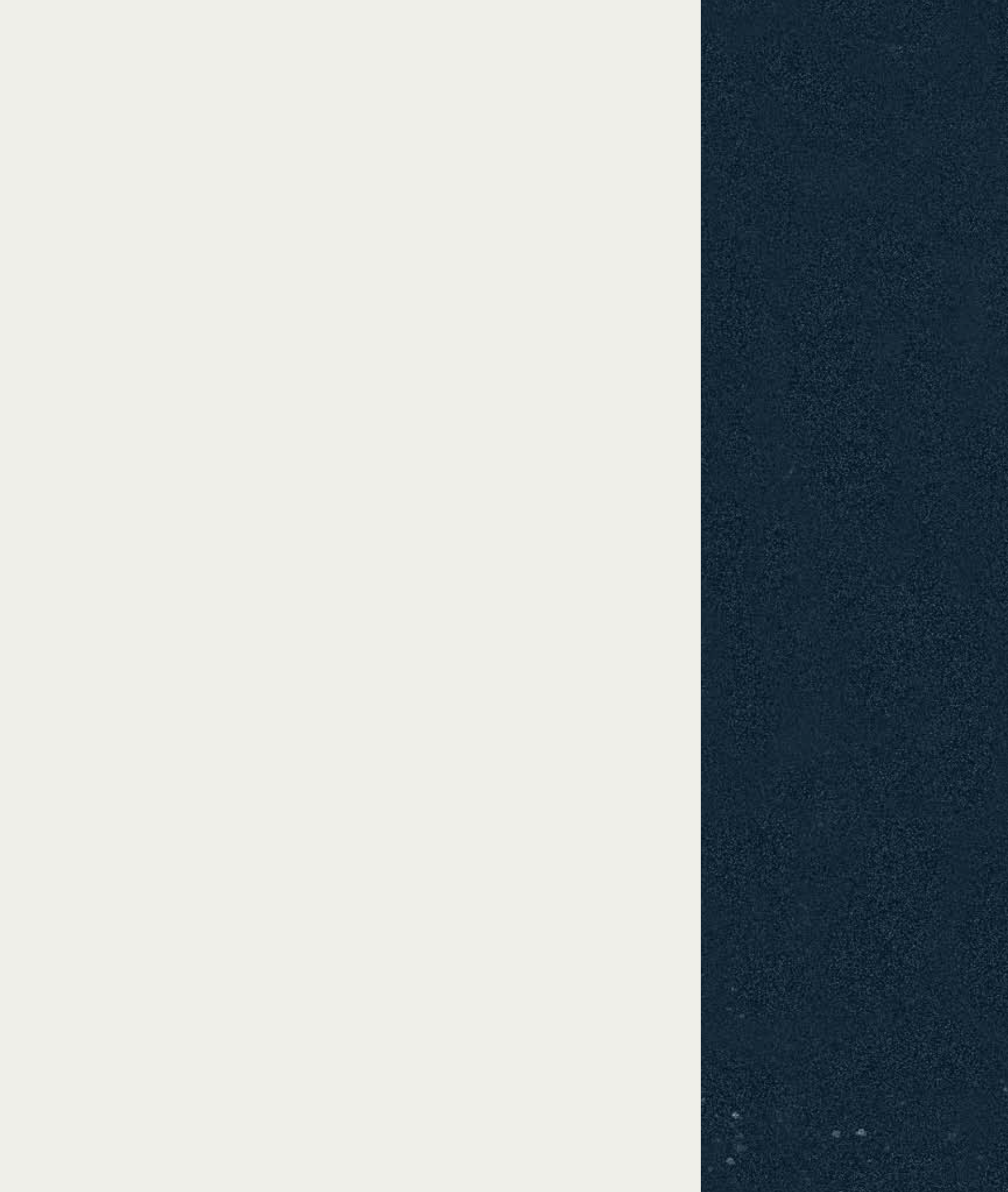


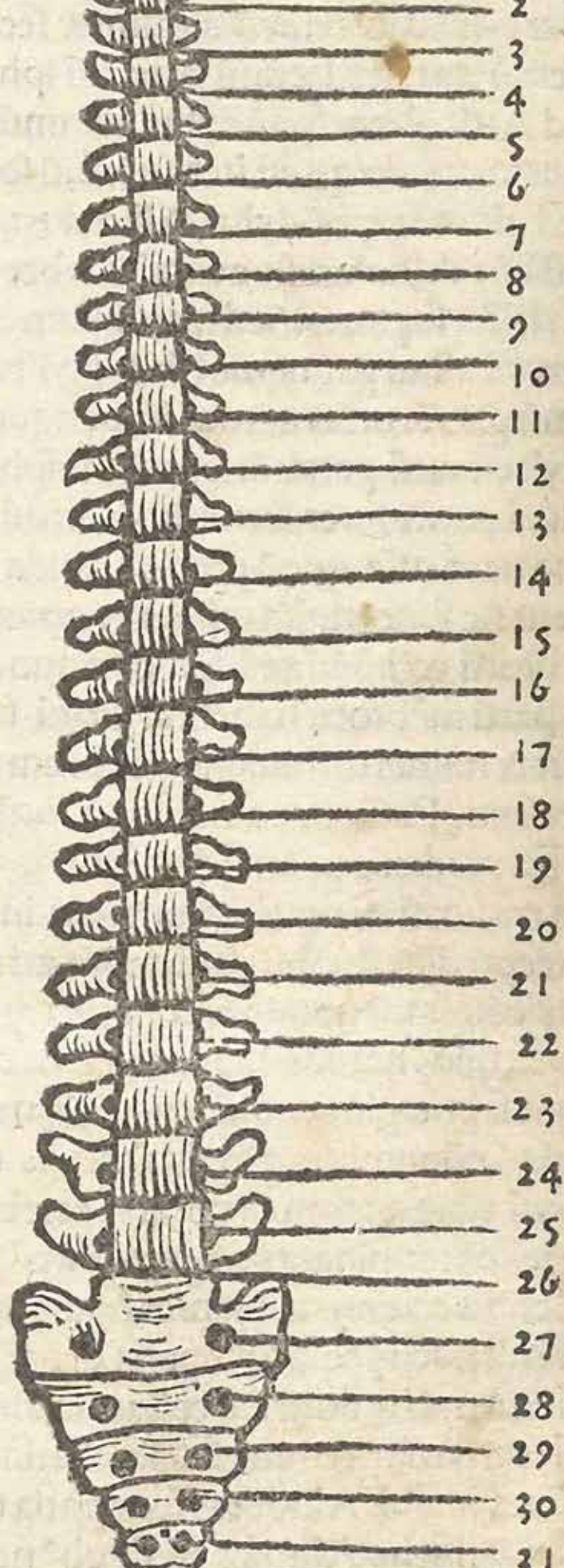
palavra n°4

LITERATURA E OUTRAS ARTES VIRE O VERSO ,
DOSSIÊ ARNALDO ANTUNES ,
ENSAIOS MÚSICA DANÇA ARTES VISUAIS CINEMA ,
ESPAÇO LITERÁRIO CONTO POESIA CARTOON ,
PRÊMIO SESC LITERATURA 2012/2013 RESENHAS DAS OBRAS VENCEDORAS

palavra







EDITORIAL

A literatura sempre ocupou um território *entre*, ou melhor, entremeadada às demais manifestações artísticas. Das representações pictográficas rupestres até as narrativas orais ancestrais; das cantigas medievais às canções populares; dos textos dramatúrgicos aos roteiros cinematográficos; da caligrafia aos poemas visuais, a própria palavra “literatura”, originada do latim *lettera* (letra), elemento gráfico de menor sentido, já sugere uma interpretação expandida em que conteúdo visual e conteúdo textual se entrelaçam e complementam.

É partindo dessa ideia que a revista *Palavra*, mantendo sua proposta de levar ao leitor questões sobre literatura e seus diversos diálogos possíveis, apresenta um novo projeto gráfico no qual a palavra olha para sua própria imagem e vê que não é/está só, ela é mais: é todo um corpo e ação dos sentidos. Assim, a concepção visual e o projeto gráfico caminham na direção da palavra-sinestesia, de um sutil jogo dos sentidos, que procura tratar o próprio texto como personagem visual e convite para a performance de leitura. Explicitando em brechas o corpo envolvido, convida o leitor para uma leitura que não se encerra no que o texto diz, mas se amplia com o que ele mostra – ou insinua.

Neste novo projeto, em que a forma do texto e as imagens apresentadas são conteúdo, tudo, até a imagem das referências bibliográficas, transforma-se em matéria de argumento visual, acompanhando narrativas textuais e gráficas que se remetem à uma memória sensorial do

tempo de cada texto, como fios de cabelo, letras, poeira ou sombras.

Com o desejo que imagem, texto e sentidos participem de uma concepção visual/tátil/textual, a cada novo número um artista visual assinará o projeto gráfico. Este é assinado pela carioca Daniela Seixas.

A começar pela capa, cuja orelha se transforma em um fragmento de arte produzida com exclusividade para os leitores da *Palavra*, e abordando sob diversos pontos de vista, a relação e a interseção entre literatura e as outras expressões artísticas, nas próximas páginas você encontrará ensaios de Karl Erik Schøllhammer, Mariana Patrício Fernandes, Antonio Jardim, além de um ensaio visual da própria Daniela Seixas e uma reportagem de Janaína Michalski.

Paralelamente, Renata Magdaleno e André Gardel apresentam a trajetória do artista homenageado: Arnaldo Antunes. Artista multifacetado, desde o início sua carreira é marcada pelo trânsito entre as diversas linguagens artísticas, meios de comunicação e suportes de que faz uso tomando como ponto de partida um componente: a palavra.

Por fim, recomendações literárias de Vinicius Jatobá e de Daniel Senise, contos de Pedro Eiras, poemas de Tatiana Pequeno e o quadrinho de André Dahmer são um deleite de reflexão e de *Palavra*.

Esperamos que isso seja um convite ao leitor para iniciar a própria coleção.

Boa leitura e até breve!

A REDAÇÃO



SUMÁRIO

		5		
	Primeiras palavras			
				6
			VIRE O VERSO	
	18			
	[DOSSIÊ]			
	Arnaldo Antunes			
			ENSAIOS {	
			música	50
			dança	62
			artes visuais	73
			cinema	82
		90		
	ESPAÇO LITERÁRIO {	conto		
		poesia		
		cartoon		
		102		
				104
			RESENHAS : conto	105
			: romance	
		107		
	EU RECOMENDO			
			DICAS	110
				115
			AGENDA	

PRIMEIRAS PALAVRAS

Consciente de seu papel no incentivo à transformação social e cultural do país e com o compromisso de democratizar o acesso à cultura, as ações do Sesc se voltam para a preservação da literatura brasileira e da Língua Portuguesa como importantes bens culturais.

Essas iniciativas podem ser conferidas nas oficinas de contação de história, nos saraus de poesia, nas rodas de leitura e nos laboratórios de escrita oferecidos nas unidades, e ainda por meio do Prêmio Sesc de Literatura. Realizado em parceria com a editora Record, anualmente premia dois escritores inéditos nas categorias Conto e Romance.

Contamos com uma ampla rede de bibliotecas, distribuídas por todo o território nacional, com acervo de títulos brasileiros e estrangeiros para crianças, jovens e adultos. Além disso, mantemos em circulação o projeto BiblioSesc, composto por uma frota de 54 caminhões que circulam nos mais distantes pontos do país, promovendo o acesso ao livro e à leitura.

Em seu quarto número, a revista *Palavra* reforça seu posicionamento como uma publicação que se utiliza do diálogo entre educação e entretenimento para formar leitores capazes de refletir sobre sua realidade ao fomentar discussões e oferecer uma ampla perspectiva sobre o fazer literário.

O tema deste número é a literatura em interseção com outras expressões artísticas, e nosso homenageado é o multitalentoso Arnaldo Antunes. A edição traz, ainda, ensaios, contos, poesia, sugestões de livros, CDs e filmes, crônicas e uma ampla agenda sobre os eventos na área.

Esperamos continuar contribuindo cada vez mais para a difusão das artes como importante meio de libertação e crescimento do ser humano.

Maron Emile Abi-Abib

Diretor-Geral
do Departamento Nacional do Sesc



REPORTAGEM

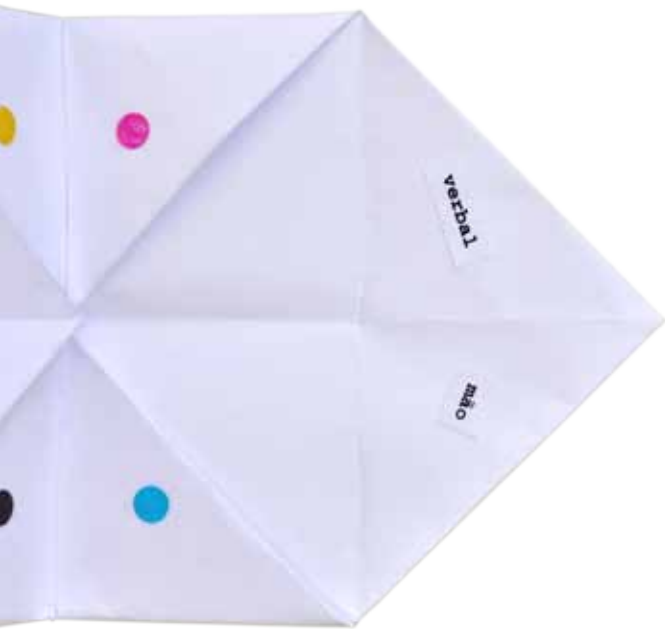
VIRE O VERSO

Da integração da literatura com outras artes e vice-versa

JANAÍNA MICHALSKI

O primeiro poema em Língua Portuguesa foi, na verdade, uma cantiga: a *Cantiga da Ribeirinha*, que marcou o início do Trovadorismo, movimento considerado a primeira escola literária portuguesa entre os séculos XII e XIV. De lá para cá, nasceu a literatura brasileira com formatos, escolas e movimentos próprios, mas sem perder o DNA de confabular com outras artes. “Sempre houve diálogo e contaminação entre as artes. E a poesia vive desde sempre uma relação umbilical com a música. No entanto, acho que desde o início do século XX esse diálogo está na ordem do dia, no centro da preocupação dos artistas. E isso se deve em muito à consciência do limite da linguagem verbal”, concorda Ricardo Lísias, escritor e professor de literatura.

Lísias acredita que o diálogo com outras artes começa ou se intensifica quando os escritores mais conscientes do seu ofício percebem com clareza as deficiências e as dificuldades que a expressão verbal impõe. Assim, como a ferramenta de trabalho é limitada – “a linguagem não abarca o mundo”, ele diz –, escritores tendem a procurar outros caminhos que possam auxiliá-los a expressar tudo o que necessitam. O diálogo então é acirrado quando entra em crise não apenas a forma de expressão, mas as próprias definições de gênero literário e, depois, artístico. Os autores tendem, assim, a fugir de prisões de toda ordem e passam a trabalhar com várias ferramentas diferentes. É um sinal e uma consequência ao mesmo tempo da crise que a literatura em particular e as artes em geral têm vivido desde o começo do modernismo, no final do século XIX. “A poesia soube trabalhar muito bem



com essa indeterminação de linguagens e depois de gêneros. A prosa, com um pouco mais de dificuldade, mas parece estar também se afinando a isso”, afirma o escritor.

Em consonância à ideia de crise, o sociólogo, escritor e professor Muniz Sodré recorre ao pensamento do russo Pitirim Sorokin em defesa da teoria de um ponto de saturação, que as artes – inclusive a literatura – também teriam alcançado nas últimas décadas:

“Assim como a água atinge um ponto de ebulição quando ferve, isso acontece em qualquer coisa, na sociedade e nas artes também.”

Em relação à busca de novos caminhos artísticos e sobre a mistura de linguagens, o professor lembra que há dois aspectos separados: por um lado, há o escritor que dá um salto para outra prática artística, isto é, outra forma específica, como Tony Bellotto e Chico Buarque, que tanto escrevem livros quanto fazem música; e por outro lado, há

a mistura de linguagens da mesma forma expressiva, como o filme *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, que não apenas é baseado no livro homônimo de Raduan Nassar, como se manteve o mais fiel possível à narrativa literária.

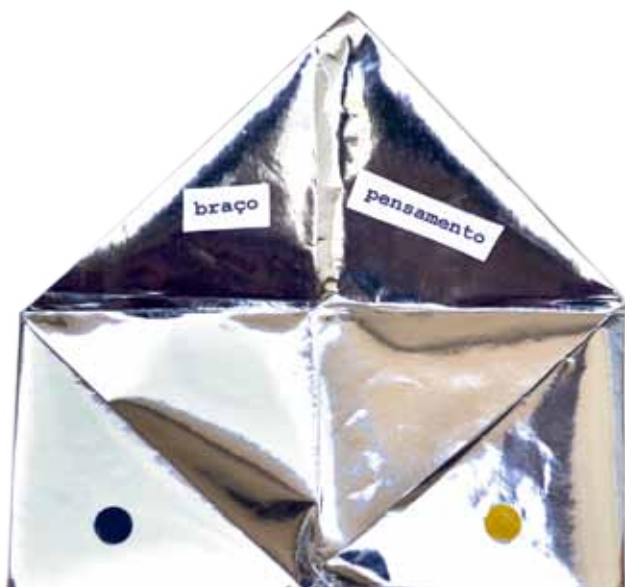
De uma forma ou de outra, Sodré descreve todos esses movimentos como parte de uma hibridização dos diversos espaços sociais, artísticos e filosóficos.

“As ciências já praticam isso. A atividade empírica nos laboratórios é totalmente híbrida. São muito tênues os limites desses profissionais. Todo mundo tem que saber fazer tudo.

Nas ciências sociais é a mesma coisa: quem quer se isolar vira um pássaro doente. Não falamos mais em Antropologia, mas, sim, de Antropologias. Em comunicação também: é interdisciplinar, não há mais uma identidade própria. E no caso das artes isso é mais forte ainda. As intervenções artísticas de hoje são o próprio espaço híbrido de linguagens diferentes”, diz o professor. Para ele, o espírito do tempo – em alemão *zeitgeist*, conceito popularizado pelo filósofo Hegel – é da ordem do híbrido, e o híbrido está cada vez mais valorizado por aqueles que certificam a arte, isto é, os críticos. “Não há nenhum objeto por si só. A arte acontece, subjetivamente, nos olhos de quem vê. E quem vê hoje está atribuindo valor à hibridização.”

Tanto Sodré quanto Lísias contam que têm lançamentos híbridos em vista. “Foi uma grande e boa surpresa quando eu soube que *O bicho que chegou a Feira*, um romance meu de 1987, vai virar história em quadrinhos”, comemora Sodré. E Lísias anuncia: “Meu próximo romance, *Divórcio*, terá diversas fotografias. Fiz isso porque não consegui falar, no ponto em que elas aparecem, o que eu queria através da linguagem. Então elas se tornaram inevitáveis. E veja, não é só o caso de a literatura ir buscar diálogo: na última Bienal de Artes de São Paulo havia vários trabalhos de artes plásticas que dialogavam com a literatura. Mesmo o curador, o venezuelano Luiz Perez Oramas, era um poeta!”.

Um poeta como o autor Lourenço Mutarelli, diz: **“Desenhar é uma dança bem pequena. Se você expandir a imagem do braço do desenhista, verá que é uma dança.”**



Um dos maiores e mais amados quadrinistas do Brasil nas décadas de 1980 e de 1990, Mutarelli largou as histórias em quadrinhos e se tornou escritor após considerar que seu desenho tinha chegado ao limite. “Fiquei saturado do excesso de imagem e encantado pela ideia de evocá-la pelas palavras” conta ele, sobre a motivação para escrever *O cheiro do ralo*, seu primeiro romance, que também foi adaptado para o cinema. O autor relata que romper com as histórias em quadrinhos e ir para a literatura foi uma escolha, mas as outras linguagens subsequentes – dramaturgia, roteiros e até atuação – desenvolveram-se a partir de oportunidades, demandas externas. Essas novas linguagens, contudo, foram incorporadas de tal maneira ao exercício artístico dele que hoje a ideia para uma nova história já nasce junto com o formato. Depois de anos dedicado apenas à literatura e mantendo o desenho como *hobby*, Mutarelli diz que está trabalhando em um livro que conta uma história sem palavras, só com desenhos, e justifica: “Tudo o que faço é experimental. Só a experimentação faz sentido.”

ARTES PLÁSTICAS

Sinônimo de multiartista brasileiro, Nuno Ramos diz que “misturar linguagens não é sinônimo de contemporaneidade”. Formado em filosofia pela Universidade de São Paulo, Ramos é pintor, desenhista, escultor, escritor, cineasta, cenógrafo e compositor aplaudido em todas as frentes e premiado na maioria delas.

“É uma questão de cada artista. Uma pessoa que só pinta aquarelas pode ser muito mais contemporânea do que alguém que trabalha com várias linguagens”, diz ele, que também acredita em um esgotamento dos gêneros e, conseqüentemente, em uma disponibilidade ao trânsito entre as diversas artes.

“Produzo pensando pelo avesso. Usar várias linguagens é consequência disso. Tento não deixar que uma linguagem contamine diretamente a outra, mas acho que no fundo há algo de plástico nos textos e algo de narrativo ou de literário nas obras. Quando estou bolando uma obra, se ela tem um título já ajuda demais. A palavra está ali, empurrando, mas não a deixo ir até o fim.” Como exemplo do exercício de separação de linguagens, Ramos conta que está produzindo um texto sexual e não pretende, de forma alguma, transpô-lo em imagens. Sobre seu próprio espaço

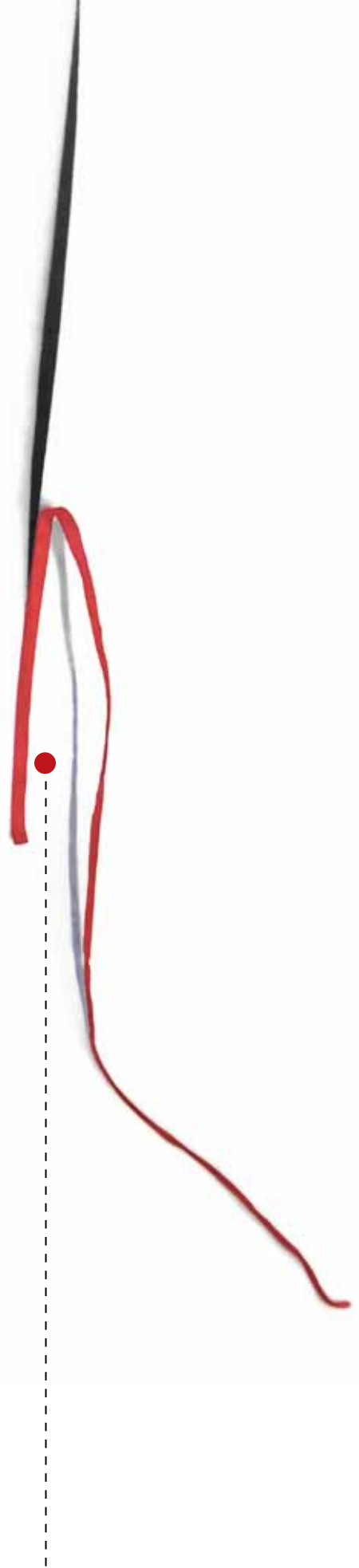
híbrido, ele assume que desde criança tem um “sentimento imaginoso que passa pela fabulação literária” e conta que desejava ser um artista da palavra e a insatisfação de não conseguir tornar-se um jovem escritor foi o impulso para as artes plásticas.

Ao refletir sobre sua multiprática artística, Ramos resume-a como uma busca pela riqueza, mas com descontinuidade dos gêneros. Entre as artes que desenvolve, ele acredita que a pintura de relevos é a mais contínua. “Entre as minhas obras há uma fratura estilística. Não é uma escolha, mas minhas exposições apontam para lados díspares. As instalações são muito diferentes umas das outras. Trazem sentimentos diferentes, mundos contraditórios.”

Ilustradora de todos os seus livros infanto-juvenis, Marina Colasanti diz que convive com escritos e desenhos alternadamente, dedicando-se a uma prática de cada vez.

Todavia, acredita que “misturar linguagens sempre foi uma necessidade, muito mais que

E resume: “Não sei um desejo como um artista pode sentir-se bem sem dos artistas.” frequentar apaixonadamente as outras artes.”



Marina começou a estudar pintura pelos 15 anos e se formou em Belas-Artes. “A ideia era ser artista plástica mesmo. Depois da faculdade, me especializei em gravura e metal. Estava começando a carreira quando veio o trabalho no jornal, onde eu fazia ilustrações e pintava moda.” Depois disso, a trajetória conhecida: cronista e editora de jornais e revistas; redatora publicitária; tradutora de inglês, francês e italiano; e escritora. Simplesmente uma das mais premiadas do Brasil.


Sobre o diálogo entre artes, ela se diz apaixonada pelo *Quattrocento Fiorentino* do século XV – que foi o primeiro período do Renascimento italiano e tem Botticelli entre os mais conhecidos pintores – e também pelos mais contemporâneos: o italiano Giorgio Morandi e o estadunidense Edward Hopper. “Para as pinturas de todos eles fiz poemas. Muitos poemas. Porque a minha alma mora nos castelos, nos ciprestes, nos arcos e nos capitéis. E olha: às vezes a costura das artes pode ser biográfica, como é para mim. Tenho pai e irmão atores, tio cenógrafo, tio-avô historiador das artes, tia-avó cantora lírica”, diverte-se.

Pacha Urbano, escritor, ilustrador, designer gráfico e autor das tirinhas *As traumáticas aventuras do filho do Freud* diz que a necessidade dele em migrar de uma arte para outra está mais para a falta de articulação em determinada linguagem do que para a saturação. “Se tomo a palavra saudade, um exemplo bem óbvio da subjetividade que abarca vários conceitos de memórias em si mesma, não conseguiria encontrar um equivalente em imagem, uma vez que cada um sente saudade à sua maneira e por milhares de fatores diferentes. No entanto, se pinto um roupeiro com várias gavetas abertas, deixo meu interlocutor à vontade para plasmar ali o que ele quiser pensar a respeito da saudade, da passagem do tempo, das suas próprias memórias, ou apenas para ver um roupeiro e não chegar à conclusão alguma. Não sei se saturação é a palavra. Acho que está mais para circunscrição que outra coisa. Nenhuma linguagem artística deveria circunscrever esse desejo de expressão subjetiva que é a arte. **Por isso trato de encontrar o melhor canal de comunicação com meu interlocutor para o que quero expressar, consciente de que existem brechas a serem ocupadas pelo outro**”, reflete.

Em meio aos multitrabalhos diários de Pacha, a associação a outros multiartistas

é cotidiana, assim como a prática de se alimentar de múltiplas referências. Ele integra o coletivo Caneta, Lente e Pincel em que escritores e poetas, em parcerias com ilustradores, artistas plásticos e fotógrafos, produzem material para inspirar o trabalho do outro. Ora um escritor cria um conto para um ilustrador desenhar, ora um artista plástico envia uma obra que servirá de inspiração para um poeta escrever ou um músico compor. Para ele, “uma troca gratificante e que é completamente diferente de estar no mercado e ilustrar segundo a demanda de um cliente”. Entre as inúmeras referências que dão suporte à arte dele, Pacha conta que usa uma técnica de cinema nas histórias em quadrinhos. “Uso o método Kuleshov, em que uma cena é apresentada na tela e em seguida corta-se para o rosto do personagem. A expressão dele é interpretada pela cena anterior. Se mostram um prato de sopa, a cena seguinte sugeriria que o personagem sente fome. Se fosse a imagem de uma mulher lânguida numa cama, sua expressão seria interpretada como luxúria. Mas a expressão do ator nunca muda, é a mesma cena, o que





muda é a cena subsequente. Ou seja, nosso imaginário se encarrega de dar o tom que a mesma expressão do ator pode ter segundo o tema anterior. Uso isso nas tirinhas do *filho do Freud*, deixando a expressão do velho Freud sempre pétrea, e as situações do seu entorno e a fumaça do seu charuto é que ajudam o leitor a interpretar o que ele está sentindo, ou o tom das respostas dele.”

-----**-CIRCO E DANÇA**

Entre as artes que nasceram plurais, a cada dia o circo ganha contornos mais requintados. A expressão Novo Circo, já quase um jargão, designa o movimento da virada do século que adicionou aos picadeiros – ou assumiu com maior clareza – a dança, o teatro, a música, a plasticidade e a narrativa. Símbolo maior desse movimento, o canadense Cirque du Soleil foi formado por um grupo de 20 artistas de rua em 1984 e hoje, como uma das mais importantes organizações do país, emprega 5 mil funcionários, incluindo mais de 1.300 artistas, de 50 diferentes nacionalidades.

Segundo Cynthia Clemente, relações públicas da companhia, a criação de um espetáculo dura, em média, dois anos. Guy Laliberté, dono do circo, tem uma ideia geral e chama um autor para desenvolver o argumento. A partir daí, o processo criativo passa a ser coletivo: figurinistas, cenógrafos, coreógrafos, músicos, entre outros artistas de todo o mundo, contribuem ao mesmo tempo com suas ideias. No entanto, o espetáculo só fica pronto após a aprovação dos artistas que entram em cena, uma vez que a segurança e o conforto de todo o ambiente é fundamental para eles. Dessa forma, o processo criativo é dinâmico e coletivo até a estreia.

“O circo é assim mesmo. Sempre conversou com a contemporaneidade. Sempre foi multifacetado. A essência do circo carrega isso: é um grande devorador de informações dos vários movimentos artísticos de sua época”, simplifica Domingos Montagner, diretor artístico do paulistano Circo Zanni, integrante do grupo circense La Mínima e conhecido do grande público como ator de telenovelas, atualmente no papel do turco Zyah, em *Salve Jorge*.

Uma nota — o conceito de Montagner para arte dele é hibridamente alinhado à proposta de literatura de Ítalo Calvino na conferência Multiplicidade, capítulo de *Seis propostas para o próximo milênio*:

“O grande desafio para a literatura é o saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.”

Apesar de não ser um tipo de circo que gosta de fazer, Montagner defende a companhia canadense como detentora de influências estéticas que se comunicam com o público, nesta época de grande consumo de entretenimento, que exige elevados graus de ineditismo e de valor artístico. “Um objeto de criação hoje é altamente e absolutamente valorizado. Essas grandes companhias apostam nisso, mas não deixam de lado a clássica dramaturgia do circo”, observa, referindo-se à métrica facilmente identificada nas lonas: introdução, abertura, números individuais, números coletivos e encerramento.

Junto aos inúmeros elementos da cultura popular – saltimbancos, acrobatas e mímicos – que historicamente compõem o circo, a palavra tem ganhado força também na trajetória de Montagner: o La Mínima está em cartaz com *Mistério buffo*, espetáculo baseado nos jograis medievais de Dario Fo, italiano ganhador do prêmio Nobel de 1997. No trabalho do grupo, a dramaturgia chega como mais um elemento integrante do caleidoscópio circense e é absorvida como ponto de partida. Se assim não fosse, correria o risco de virar teatro. “A grande força da arte circense é a tensão entre o grotesco e o sublime, que confere um registro sensorial insubstituível. O teatro sozinho também emociona, assim como a literatura. Mas é uma emoção racional: o público vai para casa refletindo. Já no circo, o público sai com uma sensação de plenitude. Quando dirijo um espetáculo, trabalho de forma a mesclar surpresas, risos, habilidades e riscos a fim de conduzir à emoção sensorial”, esclarece o artista.

Na contramão do crescimento da força da palavra nas diversas artes está o Grupo Corpo, de Belo Horizonte. Paulo Pederneiras, diretor artístico da companhia de dança, diz que desde quando



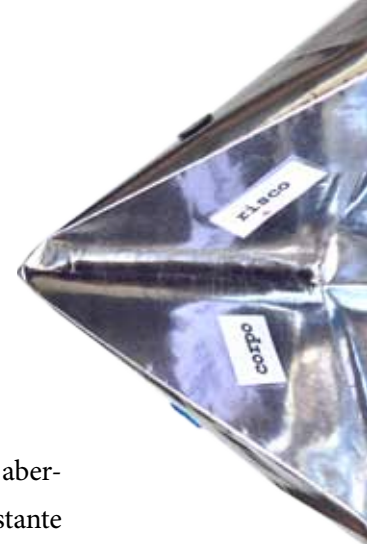
estrou em 1976, o Corpo fez uma curva descendente na relação com a literatura: “Começamos com os espetáculos *Maria, Maria e Último trem*, que tinham canções originais de Milton Nascimento e Fernando Brant. Havia uma forte narrativa ali, da qual fomos abrindo mão no decorrer da nossa história”.

Para Pederneiras, muito indiretamente existe o suporte da palavra na criação dos espetáculos, uma vez que artistas como Arnaldo Antunes e José Miguel Wisnik – também professor de literatura – compõem para o Grupo. “Às vezes os compositores partem de um pensamento literário. Foi o caso de *Nazareth*, de 1993, que foi inspirada nas obras de Machado de Assis e de Ernesto Nazareth. Mas nós partimos apenas da música deles”, explica. O diretor frisa que **a palavra não compreende coreografias e até os conceitos publicados dos espetáculos servem apenas para atender exigência do mercado.** “O programa descreve algo que na maioria das vezes não condiz com o sentimento dos bailarinos em relação àquela obra. Mas só descobrimos isso após a temporada.”

Apesar disso, Pederneiras lembra que a abertura para possibilidades é uma constante busca do Grupo, que se reflete até na tecnologia. “Às vezes a gente inventa algo que ainda não tem. Quando escutei a música e vi a coreografia de *Ímã*, só consegui pensar numa cor que talvez eu ainda não tivesse visto. E não havia equipamento para fazer aquilo. Então chegamos a umas pessoas que fazem iluminação para teatro nos Estados Unidos e elas fizeram para a gente exatamente o que precisávamos, em LED”, conta sobre o espetáculo que estreou em 2009, com música de Moreno, Domenico e Kassin.

HIP HOP

Foi da pluralidade contemporânea que surgiu o maior movimento de cultura urbana das periferias de todo o mundo: o Hip Hop, composto de artes plásticas, pelo grafite; ritmo e poesia, pelo rap; dança, pelo break; música, pelo DJ; e conhecimento, pela literatura. Incluída por último como um quinto elemento do Hip Hop, a literatura tornou-se uma prática de resistência local



e tem projetado autores como o paulistano Ferréz, que, para além da poesia e da ficção, é um articulista dos diversos aspectos que envolvem a chamada literatura marginal.

Afora a integração das artes, Ferréz destaca a simplicidade como o segredo desse movimento que há anos salva da ilegalidade milhares de jovens em todo o mundo: “Acho que o sucesso é por não precisar de muitas ferramentas para expressar um talento. Com um caderno e um lápis o menino faz um rap, não precisa de guitarra, baixo, caixas de som. Com um vinil e uma vitrola se cria um DJ, que inclusive só consome os discos em sebos. E com um canetão você começa a praticar o grafite. Isso facilita para o menino de comunidade que não tem muito.”

Esse relato se funde com a própria história dele, que começou a escrever quando criança até se tornar referência de jovem multiartista: é também compositor, cantor, documentarista e roteirista. Apaixonado pelas diversas linguagens que pratica, Ferréz diz que filmes, seriados de televisão e quadrinhos surgiram de forma natural na trajetória dele, impulsionados por demandas externas. “Algumas pessoas foram me procurando, eu mesmo fiz o roteiro do seriado

9MM, depois fiz um capítulo de *Cidade dos homens* e agora estamos terminando um longa-metragem. Para mim, cinema e literatura sempre andaram juntos.”



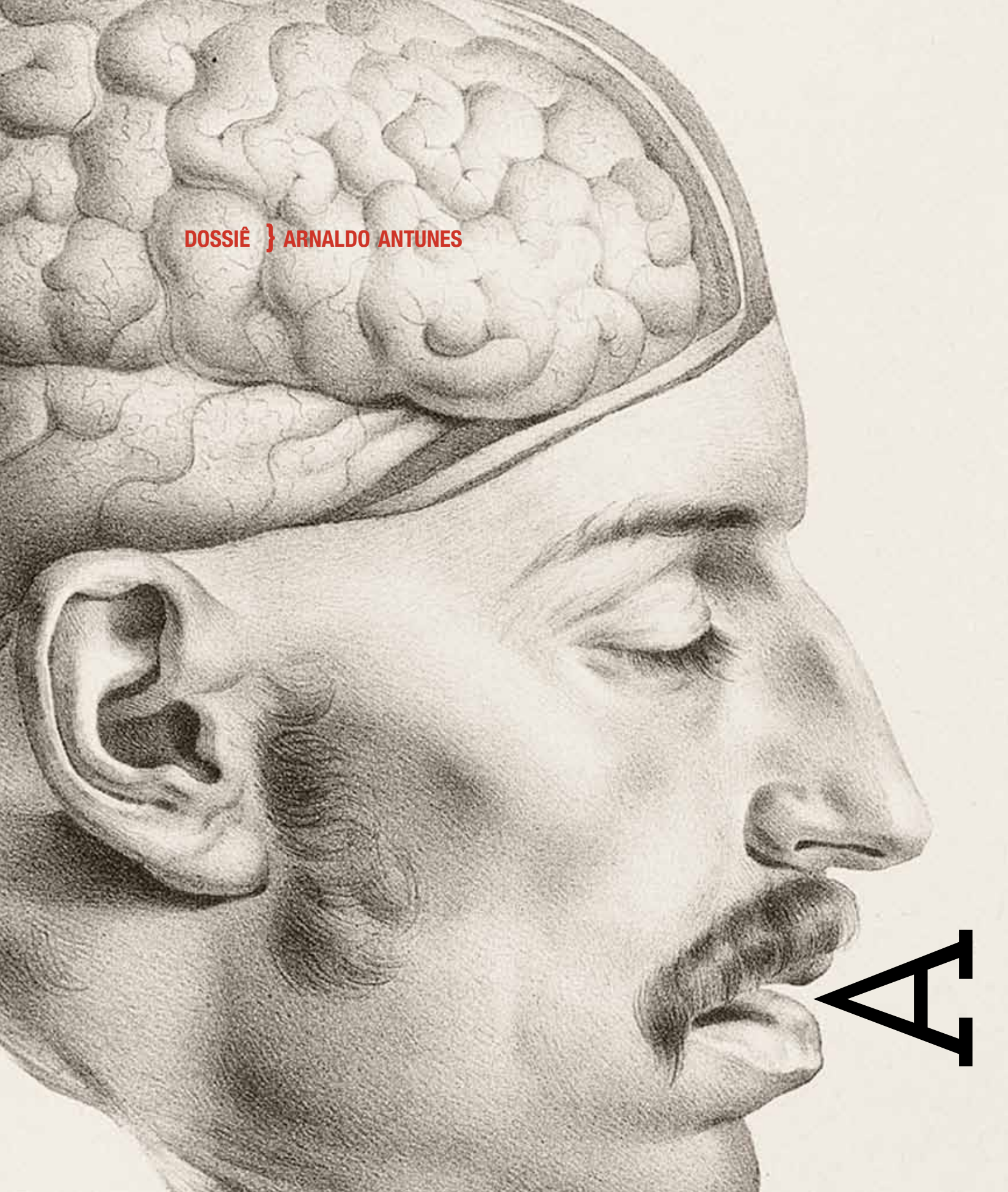
A consideração à coletividade é um aspecto curioso do fazer literário de Ferréz. Para ele, a escrita nasce não apenas para o leitor, mas junto com o leitor. “A linguagem e a vivência que tive com os rappers é peça fundamental da minha carreira. Escrevo nas ruas. Claro que tem a criação que é aquela coisa de você sentar e fazer mesmo: a labuta, que por um lado é muito solitária. Mas também tem a entrada de muita coisa da galera, como no livro *Capão Pecado*, que teve muitas participações nas aberturas dos textos”, exemplifica.

DIÁLOGOS DECISIVOS

Entusiasta de escritores posicionados como Ferréz, Ricardo Lísias acredita que no decorrer do século XX o diálogo entre a literatura e as diversas artes aumentou até tornar-se decisivo hoje. “As formas de expressão verbal para autores de grande capacidade reflexiva parecem muitas vezes não dar mais conta da complexidade do que eles querem criar na literatura. É um momento de crise de linguagens. Então, a tendência é buscar auxílio em outras linguagens, já que apenas a verbal não basta. Não acredito que a arte entre no mesmo barco da multiplicidade do mundo em que vivemos. Acho que a arte cria outro barco, que dialoga com o nosso barco, o barco da nossa sociedade. Quanto mais exigente se torna o barco da nossa sociedade, mais o barco da literatura vai precisando pesquisar outras linguagens”, conclui o escritor.



DOSSIÊ } ARNALDO ANTUNES



A



ARNALDO ANTUNES



UMA BIOGRAFIA É UMA HISTÓRIA DE VIDA

RENATA MAGDALENO

Em 2004, o crítico de música Antonio Carlos Miguel entrevistou Arnaldo Antunes para o jornal *O Globo* e escreveu uma matéria que começava com a seguinte frase: “De perto ele é bem normal”. Isso porque estranhamento é a primeira sensação que podemos destacar quando nos deparamos com a figura e a obra de Arnaldo Antunes: cortes de cabelo nunca convencionais, roupas propositalmente em desalinho, poemas e letras de música que destacam palavras, brincam com elas, agrupando com outras, isolando e devolvendo para o leitor-ouvinte significados e ideias muitas vezes inesperados.

Ele ficou conhecido do grande público por conta dos Titãs, grupo de pop/rock que estourou na década de 1980. Foi, porém, depois de sair dele, no fim de 1992, para iniciar sua carreira solo, que o restante de sua produção artística ganhou destaque na mídia. **Cantor, letrista, poeta, *performer*, artista visual, Arnaldo parece difícil de definir. Mas em todo o seu trabalho transparece um encantamento com a palavra que não respeita fronteiras.**

Em 2006, por exemplo, ele lançou o livro *Frases do Tomé aos três anos* (Alegoria), destacando falas do filho naquela fase em que as crianças estão descobrindo a linguagem e o mundo e ainda conseguem olhar com estranhamento o que depois se torna banal: “Cadeira grudada uma na outra é sofá.” **“Esse carro tem um barulho vermelho.”**

“Três não é o último. O último é o já”.

É para ler imaginando Arnaldo com caneta e papel na mão, anotando cada uma das tiradas. Porque ele também é pai. Tem quatro filhos: Rosa, Celeste, Brás e Tomé. Sim, espanta quando percebemos que Arnaldo também pode ser bem normal.

Na música “Inclassificáveis”, que faz parte do CD *O silêncio*, lançado em 1996, o artista já dizia: “Aqui somos mestiços mulatos cafuzos pardos mamelucos sararás crilouros guaranisseis e judárabes/Orientupis orientupis/Ameriquítalos luso nipo caboclos/Orientupis orientupis/Iberibárbaros indo ciganagôs/Somos o que somos, somos o que somos/Inclassificáveis, inclassificáveis.”¹ A letra serve para refletir sobre sua história e influências. A mescla de culturas, origens e raças compondendo a nação dos inclassificáveis lembra logo as teorias antropofágicas difundidas durante o modernismo brasileiro.

¹ Cf. http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php



“Aqui somos mestiços mulatos cafuzos pardos mamelucos sararás crilouros guaranisseis e judárabes/Orientupis orientupis/Ameriquítalos luso nipo caboclos/Orientupis orientupis/Iberibárbaros indo ciganagôs/Somos o que somos, somos o que somos/Inclassificáveis, inclassificáveis”.

No Manifesto Antropófago (1928), Oswald de Andrade defendia uma cultura que não cultuava ou copiava aquilo que vinha de fora, mas absorvia, comia, juntava com características locais e, assim, criava algo novo. É uma forma de valorização da cultura nacional, marcada por uma origem de colonização e uma busca constante, ao longo da história, de cópia de modelos estrangeiros, tentativas de adequação, ao defender que a riqueza está justamente nessa mescla de influências. Ou, como afirma Arnaldo em sua música, em ser “crilouros guaranisseis e judárabes/Orientupis orientupis”.

Ideias que inspiraram uma série de artistas brasileiros no século passado e, mesmo no mundo globalizado dos dias de hoje, continuam presentes em muitos trabalhos. O Tropicalismo,

outra influência – segundo críticos de música – bastante presente na obra de Arnaldo, também bebeu dessa fonte. Em *Literatura e vida literária* (2004), a pesquisadora e professora Flora Süssekind (UNIRIO) relembra a mescla de rock, cultura de massa e oposição a todo conservadorismo estético e comportamental da Tropicália. Flora usa a imagem de Caetano cantando em inglês com sotaque nordestino, deixando a sua marca e, assim, transformando o idioma estrangeiro, para refletir sobre a questão: “Nesta justaposição de elementos ‘autóctones’ e ‘importados’ quebram-se as suas delimitações rígidas, discute-se a ideia de nacional” (SÜSSEKIND, 2004).²

A obra de Arnaldo segue essa linha de influência, mas vai além e não se enquadra totalmente em nenhum rótulo. A letra de “Inclassificáveis”, além de apontar para essas referências presentes em seus trabalhos, serve também para pensar sobre a forma como sua carreira foi sendo construída, ultrapassando fronteiras entre diferentes artes,

² SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

mesclando os limites entre teorias cultas e a música popular que ganha os rádios, fugindo de definições rígidas. Em uma época marcada pela extrema especialização, ele está nos palcos, cantando, declamando ou fazendo performances poéticas; nas rádios; nas livrarias; nos museus, nas galerias...

Produzindo um texto que parece não respeitar limites e transbordar do meio impresso. Uma carreira que sempre foi eclética, inclassificável.

Arnaldo nasceu em São Paulo, em 1960. Aos 13 anos já estava rabiscando os primeiros poemas, frequentemente acompanhados de desenhos. Um sinal de uma poesia que se desenvolveu sempre muito ligada à forma. Aos 20 anos, já estava casado com sua primeira mulher, realizando performances, produzindo livros artesanalmente e integrando a Banda Performática. Dois anos depois, fazia parte dos Titãs, gravando o primeiro LP independente. Para alguns, a saída da banda, que participou dos programas televisivos mais importantes da década de 1980, ganhou público, excursionou por todo o Brasil e virou a trilha sonora de toda uma geração, com clássicos como “Bichos escrotos” (1987), “Pulso” (1989) e “Televisão” (1990), foi um divisor de águas na carreira do artista. “É bem diferente do que ele fazia nos Titãs. E imagino que tenha saído por isso mesmo, para

A IMAGEM DO ARNALDO

escapar das fronteiras impostas por uma banda de rock, mesmo uma eclética como essa, e para poder comandar a história sozinho, porque é bem complicado dividir uma carreira artística com tanta gente (na época)”, comenta o jornalista especializado em música Bernardo Araújo, subeditor do Segundo Caderno, de *O Globo*, lembrando que a banda chegou a ter nove integrantes.

O primeiro momento da carreira solo foi marcado por músicas com estilo menos pop e uma linguagem mais trabalhada. “Em seus dois primeiros discos (*Nome*, de 1993, e *Ninguém*, de 1995), ele se distanciou mais, explorou territórios poético-musicais que não tinham espaço nos Titãs, mas, aos poucos, chegou a um formato que não difere tanto assim de canções que fez na época do grupo”, opina o crítico Antonio Carlos Miguel. Suas letras continuaram fazendo sucesso, como a

música “Saiba”, lançada em 2003 no CD de mesmo nome. Na canção, a voz grave e pausada de Arnaldo explica: “Saiba: todo mundo teve mãe/Índios, africanos e alemães/Nero, Che Guevara, Pinochet/e também eu e você”.³ Ele reflete, simultaneamente, de forma simples e profunda sobre a vida, as palavras e as coisas. Um olhar que ainda busca ver os fatos mais cotidianos com estranhamento, como se observados pelos olhos de uma criança.

O trabalho com os Tribalistas, grupo formado com Marisa Monte e Carlinhos Brown, rendeu o prêmio de melhor álbum pop contemporâneo brasileiro no Grammy Latino de 2003. E enquanto as músicas continuavam marcando época, em diferentes vozes (“Saiba”, por exemplo, foi gravada por Adriana Calcanhotto, no CD *Adriana Partimpim*), Arnaldo continuou declamando seus textos em performances, no Brasil e em países como Espanha e Itália; produzindo instalações, compostas na maioria das vezes por poemas visuais; vídeos; fazendo trilhas sonoras para o cinema e para espetáculos de dança.

Em 2000, o Grupo Corpo, do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, apresentou um espetá-

culo batizado com o nome da companhia e uma trilha sonora eletrônica marcante assinada por Arnaldo Antunes. No palco, bailarinos vestidos de negro repetiam os requebros incessantes característicos do grupo mineiro, enquanto pontos luminosos vermelhos no cenário remetiam a um monitor para medir batimentos cardíacos, e a voz de Arnaldo ia investigando cada parte do corpo humano: **“O corpo existe, dado que exala cheiro/E em cada extremidade existe um dedo/O corpo se cortado espirra um líquido vermelho/O corpo tem alguém como recheio.”**⁴

Em todos os trabalhos, até os sonoros e visuais, o texto aparece como o grande destaque. “Arnaldo enriqueceu o pop brasileiro com sua bagagem cultural, que inclui referências da poesia concreta, da geleia geral tropicalista e demais vanguardismos. O diferencial sempre foi o seu texto e isso influenciou positivamente sua música e a de seus parceiros”, opina Antonio Carlos Miguel.

Quem observa as formas gráficas dos poemas de Arnaldo Antunes e a exploração de aspectos sonoros e visuais concorda com a

⁵ Arnaldo Antunes realizou outras parcerias com os irmãos Campos. Em 1992, por exemplo, produziu o CD *Isto não é um livro de viagens*, com leituras de Haroldo de Campos, falecido em 2003. No mesmo ano, realizou o projeto gráfico da obra *Rimbaud livre*, com traduções de Augusto de Campos.

⁶ O texto do prefácio pode ser lido no site do autor em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=28

afirmação de Miguel. A poesia concreta, difundida por poetas brasileiros como Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos na década de 1950, explorava, entre outras coisas, os limites do texto. Arnaldo⁵ refletiu sobre a questão ao escrever, em 2003, o prefácio do livro *Não*, de Augusto de Campos:

“Se a poesia concreta, com sua dimensão *verbivocovisual*, já indicava experiências de linguagem avançadas para os meios da época (a sugestão de movimento já aparecia, por exemplo, pela composição tipológica de poemas como *velocidade*, de Ronaldo Azeredo, ou *infin*, de Augusto, ou pela sequência gráfica de várias páginas como em seus *cicatristeza* ou *oeilfeujeu*, assim como no *organismo*, de Décio Pignatari; o aspecto interativo também era já prenunciado em poema-objetos como *linguaviagem* e *tudoestádito*, da Caixa Preta), os recursos digitais parecem agora idealmente adequados ao seu espírito de invenção.”⁶

Ele também se beneficia dos recursos digitais contemporâneos para realizar uma literatura que explora outras artes e só parece se enquadrar de forma inquestionável em um rótulo: o de multimídia.

O crítico Antonio Carlos Miguel, porém, focando principalmente nas composições escritas pelo artista, classifica seu estilo como uma forma já desgastada. “Nos últimos anos, percebo certo esgo-



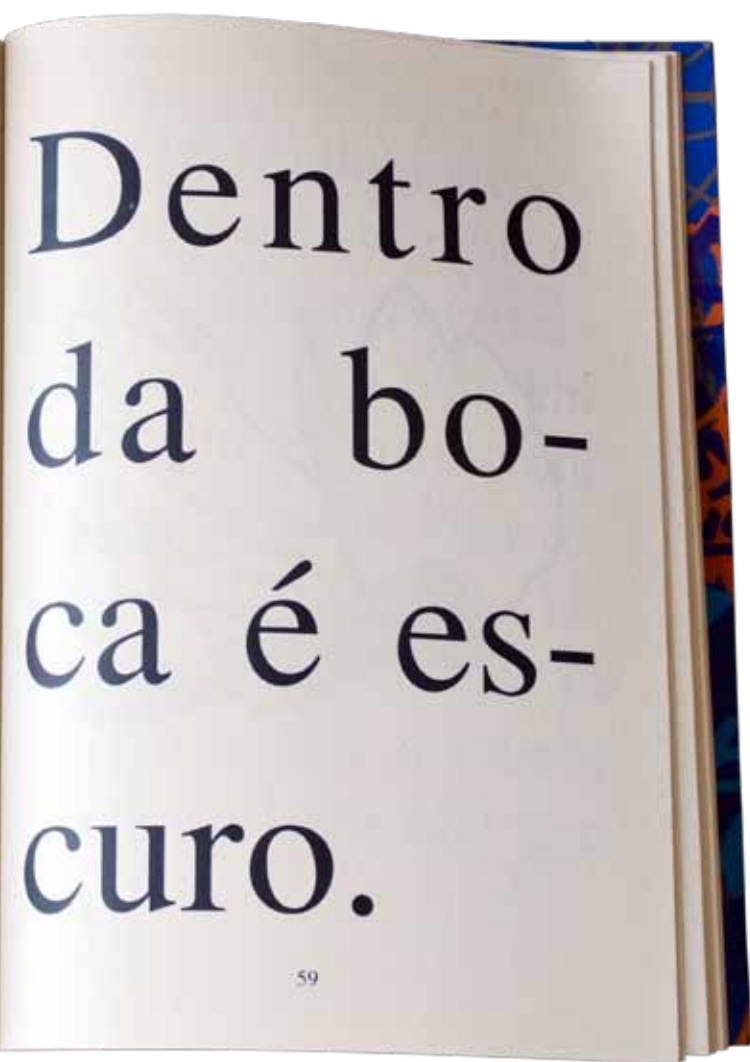


Fig. 1 Livro *As coisas*, de Arnaldo Antunes
(São Paulo: Iluminuras, p. 58-59)

As publicações também já renderam prêmios. Em 1993, recebeu o Jabuti de poesia por *As coisas* (1992). O livro é ilustrado por sua filha Rosa, que tinha três anos na época. Nos textos, a exploração do universo das palavras, como no poema “Todas as coisas”: “Todas as coisas do mundo não cabem numa ideia. Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo.”⁸ Em 2004, ganhou outro Jabuti, pelo projeto gráfico de *ET EU TU* (2003), feito em parceria com a fotógrafa Márcia Xavier.

tamento do estilo de Arnaldo, que virou pau para toda obra, parceiro de meio mundo no pop brasileiro. A poética lúdica-concretista em série perde seu encanto, vira uma fórmula. Imagino que seja a hora de ele se reinventar. Será que terá fôlego para isso?”, desafia.

Muitas pessoas discordam. Arnaldo já publicou vinte livros. O primeiro de poesia foi lançado em 1985 com o título de *Ou/E*. Um livro em formato de caixa, com uma tampa giratória. Movê-la é ver alfabetos passando pelos buracos. Dentro, poemas soltos, escritos com caligrafias que procuram interferir na forma de leitura. Um estilo que se repete ao longo de muitos outros trabalhos. Explorar os tipos e os tamanhos das fontes, além de usar o manuscrito, é uma forma de evidenciar sua marca pessoal no texto.⁷ Muitas vezes, os garranchos empurram o leitor a prestar mais atenção ao que está lendo. Quando declama seus versos, a reflexão surge mais uma vez. Diferentes tons de voz interferem no que está sendo lido. Sussurros, gritos e pausas costumam preencher o palco junto com cartazes ou vídeos.

⁷ Uma forma gráfica que já se diferencia da poesia concreta, que buscava uma arte impessoal, para reforçar de que maneira o movimento aparece como influência em sua obra, mas não pode ser usado como rótulo para o seu trabalho.

⁸ http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=3

Em abril, o vigésimo primeiro livro foi publicado em Barcelona, pela editora Kriller71, uma antologia de poemas chamada *Instanto*, que vinha acompanhada por um CD com canções que o artista multimídia compôs em 2007 para um espetáculo de dança. O autor aproveitou os shows do disco *Na curva da cintura* (2011) na Europa para lançar a antologia com uma performance na Espanha.

À frente da edição está o poeta argentino Aníbal Cristobo, diretor da Kriller71, editora dedicada à poesia contemporânea. Analisando os poemas de Arnaldo, Cristobo não vê repetição de fórmulas, mas uma temática recorrente: a relação das palavras com o mundo.

“Ele está se perguntando sobre isso o tempo todo: a relação da palavra com as coisas e a reflexão sobre até que ponto a linguagem nos serve para entender o mundo que nos rodeia. Até que ponto ela consegue ir? Nos livros *As coisas* e *Como é que chama o nome disso*,⁹ esse questionamento está muito presente. O mais bacana é que ele faz isso como uma criação literária, coisa que diversos filósofos fizeram de forma muito erudita. É preciso muita graça e inteligência para fazer isso”, opina Cristobo.

Para o argentino, a experiência nos palcos traz um diferencial para suas performances poéticas, que funcionam quase como um exemplo para quem

se aventura na área. “Tem um nível de qualidade muito raro de encontrar entre os poetas. Ele tem muita presença cênica, fora o conhecimento de música e gravação de sons. É a sua realidade, que ele leva para esse poema não escrito”, afirma. E Cristobo ainda acredita que Arnaldo seja um exemplo de como a poesia está ligada à música no Brasil e de que forma ela contribui para que os escritos mais eruditos cheguem ao grande público. “Além dele, o Caetano cantando Haroldo de Campos,¹⁰ é outro exemplo. Isso é muito rico e permite uma proximidade muito grande entre a cultura popular e a erudita. Em outros países isso aparece muito mais diferenciado”, opina.

Artista multimídia, sabendo lidar como poucos com a divulgação de sua obra, a forma como Arnaldo constrói sua carreira poderia apontar um caminho para a poesia nos dias de hoje, em que a arte parece precisar de presença (da presença do autor nas mídias e em novos meios de comunicação) para sobreviver? A produção de Arnaldo Antunes poderia ser representativa de uma década específica? A pesquisadora Heloisa Buarque de Hollanda, diretora

da Aeroplano Editora, incluiu poemas do autor entre os 23 destacados em *Esses poetas – Uma antologia dos anos 90* (1998). Junto com seus textos estão escritos de Antonio Cicero, Paulo Lins e Claudia Roquete Pinto, entre outros. Afinal, Arnaldo tem a marca dos 90?

Heloisa reforça que, quando montou a antologia, não tinha a preocupação de listar padrões de escrita por períodos. Muito mais do que detectar características marcantes da década, a preocupação era apontar os que se destacaram. “Pra falar a verdade, quando organizo uma antologia não penso muito em representatividade. Escolho aqueles poetas que se consolidaram num determinado período e que me fascinaram. Por isso, eu não diria que ele representa a década (aliás, ele é dos anos 80), mas que ele foi um fenômeno na década.” E ela completa: “Arnaldo é talentosíssimo, tem um vasto repertório cultural. É um pensador interessantíssimo e chega assim sem necessidade nenhuma de se definir.”

Mas a pesquisadora admite que o trabalho do autor busca não se limitar ao meio impresso, uma preocupação presente não apenas na poesia dos dias de hoje, mas na arte de uma forma geral. “Ele faz uma poesia expandida que você pode encontrar no papel, na música, numa almofada, numa declaração filosófica. Quando você pergunta se Arnaldo é mais músico do que poeta, eu responderia que Arnaldo é poeta o tempo todo, poeta *lato sensu* como certamente sonha ser a arte desses tempos”, diz.

No texto “Sobre a origem da poesia”, incluído em 2000 no livreto do espetáculo de dança *12 poemas para dançarmos*, de Gisela Moreau, e que integra a antologia espanhola, Arnaldo defende a ideia de que essa já teria nascido expandida:

Houve esse tempo? Quando não havia poesia porque a poesia estava em tudo o que se dizia? Quando o nome da coisa era algo que fazia parte dela, assim como sua cor, seu tamanho, seu peso? Quando os laços entre os sentidos ainda não se haviam desfeito, então música, poesia, pensamento, dança, imagem, cheiro, sabor, consistência se conjugavam em experiências integrais, associadas a utilidades práticas, mágicas, evocativas, ilusórias, sexuais e guerras? Pode ser que essas suposições tenham algo de utópico, projetado sobre um passado pré-babilônico, tribal, primitivo. Ao mesmo tempo, cada novo poema do futuro que o presente alcança cria, com sua economia, um pouco de um passado.

The image shows the front cover of a book. The cover is a light beige or off-white color. In the center, the words "OU" and "E" are printed in a large, bold, red, sans-serif font. Between the two words is a small, solid black dot. Above the "OU" and below the "E" are two fan-shaped cutouts. Each cutout contains a dense, black, scribbled pattern of lines and shapes, resembling a textured surface or a microscopic view. The overall design is minimalist and graphic.

OU E

Fig. 2 OU/E
Livro de Arnaldo
Antunes (São Paulo:
Edição do artista, 1983)

Uma forma de pensar que ele parece tentar aplicar nos escritos que produz.

No texto, Arnaldo segue defendendo uma poesia que foca na palavra, explora suas muitas representações e investiga seus significados, que não está apenas no signo, mas também fora dele. O significado de uma palavra fica diferente se você a diz de forma sussurrada, pausada, gritada? A poesia seria uma forma de conectar as palavras com a vida? E ele responde:

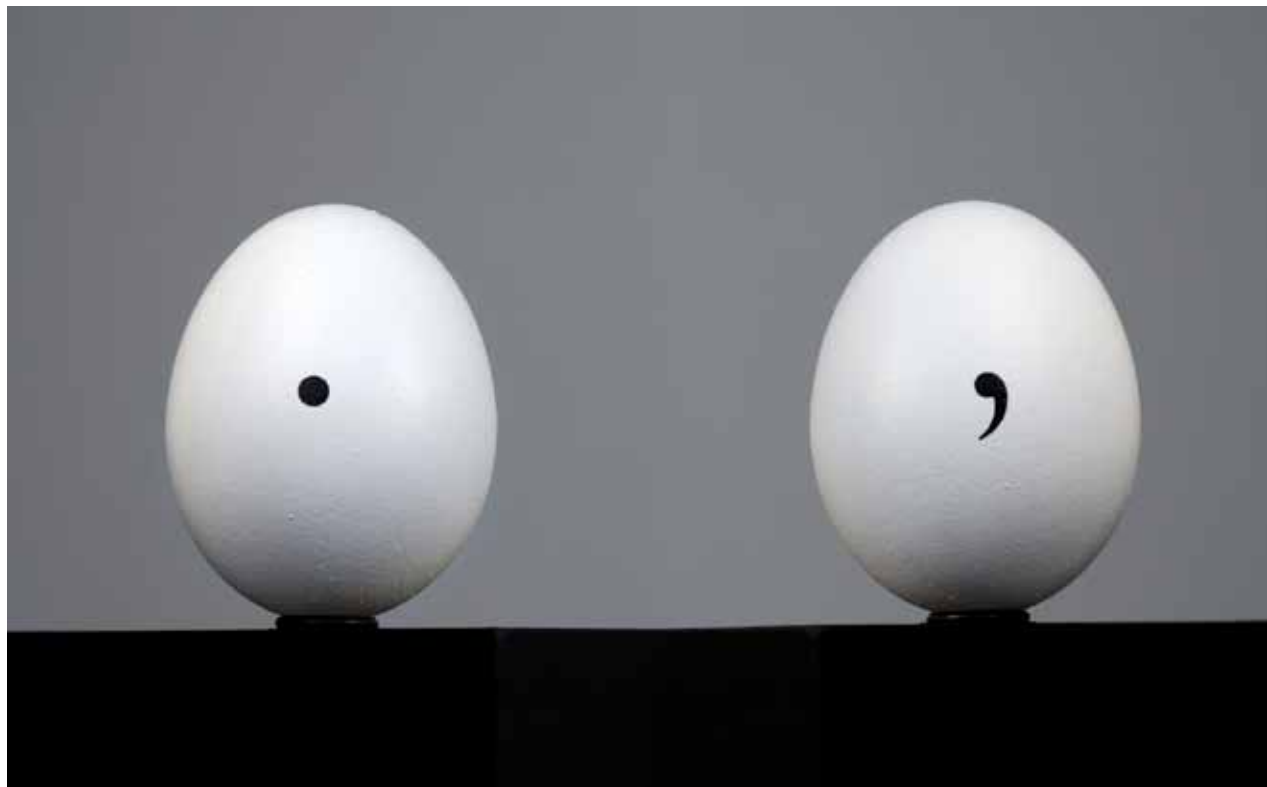
¹² Ibid.

“As palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se desapegaram dos ouvidos, ou como a criação se desapegou da vida. Mas temos esses pequenos oásis – os poemas – contaminando o deserto da referencialidade.”¹²

Essa busca primária, da origem da poesia, da origem da palavra, deixa no leitor uma sensação de estranhamento. Como se ele, novamente com olhos de criança, estivesse diante daquela palavra, daquele objeto, daquela palavra-objeto pela primeira vez. No livro *As coisas* (1992), por exemplo, Arnaldo Antunes nos apresenta, em um de seus poemas, a água: “A água molha porque não sabe cuspir”.¹³ Ilustrando a frase poética, uma gota desenhada com um traço impreciso e infantil.

¹³ O poema “A água...” pode ser lido em: http://www.arnaldointunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=3

Fig. 3 Arnaldo Antunes. *Ponto e vírgula*, 2008



0,5

A

0,1

0,1

A I

0,2

0,2

I I H

0,3

0,15

I H A I

0,4

0,25

I I A I I

0,5

0,35

I A H I I I

0,7

0,5

A I I I H I I

1

1

I A I I H I A A

3m

6m

ENTREVISTA . ARNALDO ANTUNES

A

F{ A nossa primeira dificuldade ao elaborar um roteiro para esta entrevista foi tentar “enquadrar” ou mesmo traçar um fio condutor da sua obra por onde se pudesse seguir. Se, por um lado, a palavra parece ocupar este espaço central, em torno e em função da qual as inúmeras possibilidades artísticas transitam e dialogam, por outro, parece-nos que há um comprometimento maior de sua parte exatamente em uma libertação de rótulos como “música” “poesia” e “artes plásticas” na busca por fazer uma arte múltipla, multissensorial. Você pode falar sobre essas questões?

}A DE CERTA FORMA, TUDO QUE PRODUZO (CANÇÕES, POEMAS, TRABALHOS VISUAIS) ENVOLVE O USO DA PALAVRA, EM SUAS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES E CONEXÕES COM MÚSICA, IMAGEM, PERFORMANCE, ETC. POSSO ATÉ PRESCINDIR DA PALAVRA, MAS NÃO DA SIGNIFICAÇÃO POÉTICA. É COMO SE ELA FOSSE UM PORTO SEGURO, DE ONDE ME AVENTURO EM DIREÇÃO A OUTRAS LINGUAGENS. DESSA FORMA, TUDO ACABA SE CONECTANDO. AO MESMO TEMPO, SINTO ESTAREM CADA VEZ MAIS PRECÁRIAS AS DELIMITAÇÕES ENTRE AS LINGUAGENS E CADA VEZ MAIS FLUENTE O TRÂNSITO ENTRE ELAS. A MODERNIDADE, DE UMA MANEIRA GERAL, BORROU ESSAS BORDAS. E OS MEIOS DIGITAIS VIERAM PARA MISTURAR AS CORES DE VEZ.

}F Vamos falar do início de sua carreira. Em sua biografia diz que você começa a desenhar e a fazer os primeiros poemas em 1973. Logo depois, em 1975, na escola, fez um filme, um super 8, mas, ao mesmo tempo, começa a compor canções com Paulo Miklos. Naquela época, talvez um pouco mais tarde, você já tinha noção de que queria trabalhar com a poesia, ou com artes visuais... como a música passou a ocupar um espaço maior na sua vida?

L

A{ DESDE ADOLESCENTE ME INTERESSEI POR MÚSICA E POR LITERATURA, SIMULTANEAMENTE. NA MESMA ÉPOCA (LÁ PELOS 13, 14 ANOS DE IDADE) EM QUE TIVE AULAS DE VIOLÃO, JÁ COM O DESEJO DE COMPOR CANÇÕES, COMECEI TAMBÉM A ESCREVER OS PRIMEIROS POEMAS. TAMBÉM ESCREVIA CONTOS. NO SEGUNDO GRAU, PUBLIQUEI LIVRINHO DE PROSA CHAMADO *CAMALEÃO*, QUE IMPRIMI NA GRÁFICA DO COLÉGIO EQUIPE. FIZ UM LANÇAMENTO LÁ, E DEPOIS VENDIA EM BARES E PORTAS DE TEATRO, O QUE ERA TAMBÉM UM JEITO DE EU DESCOLAR UMA GRANA. AO MESMO TEMPO JÁ COMPUNHA CANÇÕES EM PARCERIA COM O PAULO MIKLOS, QUE ERA DA MINHA CLASSE E, DEPOIS, COM OUTROS FUTUROS INTEGRANTES DOS TITÃS. AS COISAS CHEGARAM JUNTAS PARA MIM. ERA LIGADO, POR EXEMPLO, EM JOÃO GILBERTO, GIL, CAETANO, E AO MESMO TEMPO NAS REVISTAS DE POESIA MAIS EXPERIMENTAL. DEPOIS FUI DESCOBRINDO AS CONEXÕES ENTRE ESSES DOIS UNIVERSOS, COMO O BALANÇO DA BOSSA, DO AUGUSTO DE CAMPOS, OU AS CANÇÕES DO CAETANO SOBRE OS POEMAS DELE, NA *CAIXA PRETA*, E OUTROS POETAS QUE TRANSITAVAM ENTRE A PALAVRA IMPRESSA E A CANTADA, COMO TORQUATO NETO, WALY SALOMÃO, LEMINSKI, ENTRE OUTROS. DEPOIS DO COLÉGIO ENTREI NA FACULDADE DE LETRAS DA USP E, UM TEMPO DEPOIS, ESTREAMOS COM OS TITÃS. AÍ A AGENDA DE SHOWS E VIAGENS FOI FICANDO CADA VEZ MAIS CHEIA, ATÉ QUE FICOU IMPOSSÍVEL CONTINUAR COM A FACULDADE.

L

A

F{ Embora já tivesse um trabalho muito intenso com performances, com poesia e como editor da série de revistas *Almanak*, você se tornou conhecido como artista com o seu trabalho nos Titãs, o que é natural, tendo em vista o alcance da música pop e a força do movimento Rock dos anos 1980. Você acha que seu trabalho como músico acabou “ofuscando” o restante da sua produção?

Nunca vi dessa forma. Há, realmente, A{ uma evidente diferença de alcance entre a música popular e a poesia. É natural que seja assim, pois a poesia, atualmente, é uma arte minoritária, em qualquer parte do mundo. Já as canções pertencem ao universo da comunicação de massas e da indústria do entretenimento. E, especialmente no Brasil, onde isso constitui um fenômeno poderoso, temos também uma tradição de texto cantado muito sofisticada. Mas sempre vivi com naturalidade esse descompasso, fazendo o trânsito entre os territórios. Na verdade, sempre me senti um autor de livros de poesia privilegiado, pelo fato de uma pequena parte do extenso público que minha música pode ter conquistado se interessar também por minha poesia escrita.

}F Há, muitas vezes, um certo preconceito com o trabalho de artistas que têm apelo comercial. Como você se relaciona com o mercado? Ser famoso ajuda a vender poesia?

A{

Sucesso comercial não é parâmetro para medir qualidade artística. Pode-se ou não ter sucesso comercial e fazer ou não um trabalho potente artisticamente. As duas coisas podem se dar juntas, como nos casos mais felizes, ou podem acontecer separadamente. A graça é justamente essa imprevisibilidade. Agora querer ser ouvido e cantado pelo maior número de pessoas possível é a intenção natural de qualquer artista que trabalhe com música (o nome já diz) popular, pois faz parte da natureza coletiva do próprio produto. Só não se deve abrir mão dos anseios expressivos mais verdadeiros, no intuito de atingir essa finalidade. Não só porque aí deixa de ser arte e vira outra coisa (propaganda, marketing, diluição), mas também porque, mesmo comercialmente, é difícil tais concessões darem certo. Continuo acreditando que o público é mais inteligente, esperto, aberto à novidade do que querem fazer crer a maioria dos veículos de comunicação e que a criação genuína e original cedo ou tarde acaba conquistando seu espaço. Talvez seja um excesso de otimismo...

FALA

FA ' ,

}F A respeito das revistas: você coeditou algumas das revistas mais representativas da literatura brasileira das últimas décadas, como a *Almanak*, a *Kataloki* e a *Atlas*. Também nessas revistas, o grande diferencial era a relação da poesia com as artes visuais. Como você vê essa relação?

Eram revistas que queriam mostrar uma produção múltipla, de poesia, desenho, prosa, HQ, artes plásticas, fotografia, artes gráficas. Talvez a maior parte dos trabalhos fosse realmente a de poemas visuais, produção que acabava por unir algumas dessas áreas e para as quais as revistas eram um veículo muito adequado. Eu sempre fui apaixonado pelo universo da criação gráfica, assim como o Beto Borges, o Sérgio Papi, o Nuno Ramos, entre outros que coeditaram essas publicações conosco. E essa era uma maneira de dar vazão a esse encantamento. Ao mesmo tempo, creio que meu contato com outras publicações do gênero (como as revistas *Invenção*, *Arteria*, *Navilouca*, *Código*, *Através*, *Muda*, *Zero à Esquerda*, *Bric a Brac*, *Caspa*, etc.) também alimentou esse desejo.

}A

Sua poesia tem uma forte relação com a visualidade e é considerada, por muitos, como neoconcretista. Qual é a influência do movimento concretista na sua poesia?

LA ' ,

}F

A{ Não tenho nada a ver com o neoconcretismo, termo cunhado pelo Ferreira Gullar no final da década de 1950, que representava uma reação à arte concreta. Mas essa é uma discussão deles, de outra época. Sou um admirador da poesia concreta e dos trabalhos posteriores, mais individualizados, dos protagonistas do movimento (Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, além de José Lino Grunewald, Pedro Xisto, Edgard Braga, entre outros). Acho que a minha geração já recebeu essas informações mais livremente, sem os traumas e choques das gerações anteriores. Para mim, o trabalho dos poetas concretos foi pioneiro em muitos aspectos — na inserção de aspectos gráfico-visuais junto ao verbal, na consciência da materialidade da linguagem, na exploração de outros meios e suportes para a poesia, no experimentalismo, na libertação da sintaxe e do verso tradicionais, entre outros aspectos.

FA ' ,

}F Podemos perceber uma mudança bastante clara entre a relação do texto poético com a visualidade em livros como o *Psia*, seu segundo livro, de 1986, que tem uma referência quase imediata com o concretismo, e *n.d.a.*, de 2010, ou *2 ou + corpos no mesmo espaço*, que trazem fotos de obras suas, diminuindo essa fronteira entre poesia e artes plásticas. Você considera isso uma evolução natural da sua obra, ou somente uma particularidade de cada trabalho?

A{

Não consigo ter esse olhar crítico de fora, em relação aos meus trabalhos. Creio que cada livro responde a anseios de momentos específicos mas, ao mesmo tempo, eles se relacionam em buscas comuns, que se estendem de um ao outro. Não chamaria de evolução, mas de desenvolvimento de algumas questões, junto à descoberta de outras. De qualquer forma, a aproximação entre o verbal e o visual é algo que está presente em praticamente todos os meus livros, desde o primeiro, *OU/E*, que era todo caligráfico.

{

Você participou, na década de 1980, de um período de efervescência artística, com o surgimento de grandes nomes da arte brasileira contemporânea e uma grande abertura para a experimentação, para a pesquisa de novas linguagens, como a própria performance. Como você observa o cenário atual da arte brasileira?

Acho muito difícil traçar em poucas linhas um panorama fiel de cada época. Qualquer generalização acaba sendo muito redutora. E eu prefiro sempre as exceções do que as regras. Mas continuo atento à produção atual em várias áreas e acho que há muitas coisas interessantes para ser descobertas por quem tiver curiosidade e (principalmente hoje em dia) acesso à internet.

}A

Você acredita que, hoje, a poesia ainda é uma forma de resistência? }F

}A

ACREDITO QUE SIM. RESISTÊNCIA AO HÁBITO, À REPETIÇÃO DE FORMAS E CONCEITOS STANDARTIZADOS, À IMPRECISÃO, AO EXCESSO, À INSENSIBILIDADE E À ESTUPIDEZ GERAL.

F{

Tendo em vista que sua poesia tem sempre uma relação muito íntima com a sonoridade e com a visualidade, como se dá o seu processo de criação artística?

EM GERAL PARTO DE UM IMPULSO, UMA FAGULHA — QUE PODE SER UMA FRASE, UMA IDEIA, UM RITMO, UMA MELODIA, UMA IMAGEM, UM RECURSO GRÁFICO OU UM JOGO DE PALAVRAS; E VOU DESENVOLVENDO AQUILO, ATRAVÉS DE MUITOS RASCUNHOS.

AÍ ENTRA UM EXERCÍCIO DE ACRESCENTAR E SUPRIMIR ELEMENTOS; ADIÇÃO E SUBTRAÇÃO — ALÉM DE ESCOLHAS E DA EFETIVAÇÃO DE DIVERSAS POSSIBILIDADES (RABISCANDO, SALVANDO, GRAVANDO, IMPRIMINDO OU ARTE-FINALIZANDO DIFERENTES VERSÕES). É COMO SE EU PRECISASSE SEMPRE VER, LER, OUVIR AS VÁRIAS

ALTERNATIVAS PARA IR FAZENDO MINHAS ESCOLHAS E MUDANÇAS, ANTES DE CHEGAR A UM RESULTADO (VERBAL, VISUAL, RÍTMICO-MELÓDICO). NÃO SOU O TIPO DE ARTISTA QUE PROCESSA TUDO INTERIORMENTE E JÁ PRODUZ DE CARA ALGO FINALIZADO. PARA MIM TUDO QUE FAÇO É ANTES MATÉRIA-PRIMA DE UM PROCESSO DE REFEITURA (SUBSTITUIÇÃO, COMPARAÇÃO, REMONTAGEM DE PARTES, DECANTAÇÃO), QUE PRECISA MATERIALIZAR AS POSSIBILIDADES PARA SE REALIZAR.

}A

F{

Uma parte significativa do seu trabalho é direcionada ao público infantil. Como surgiu a vontade de produzir também para esse público?

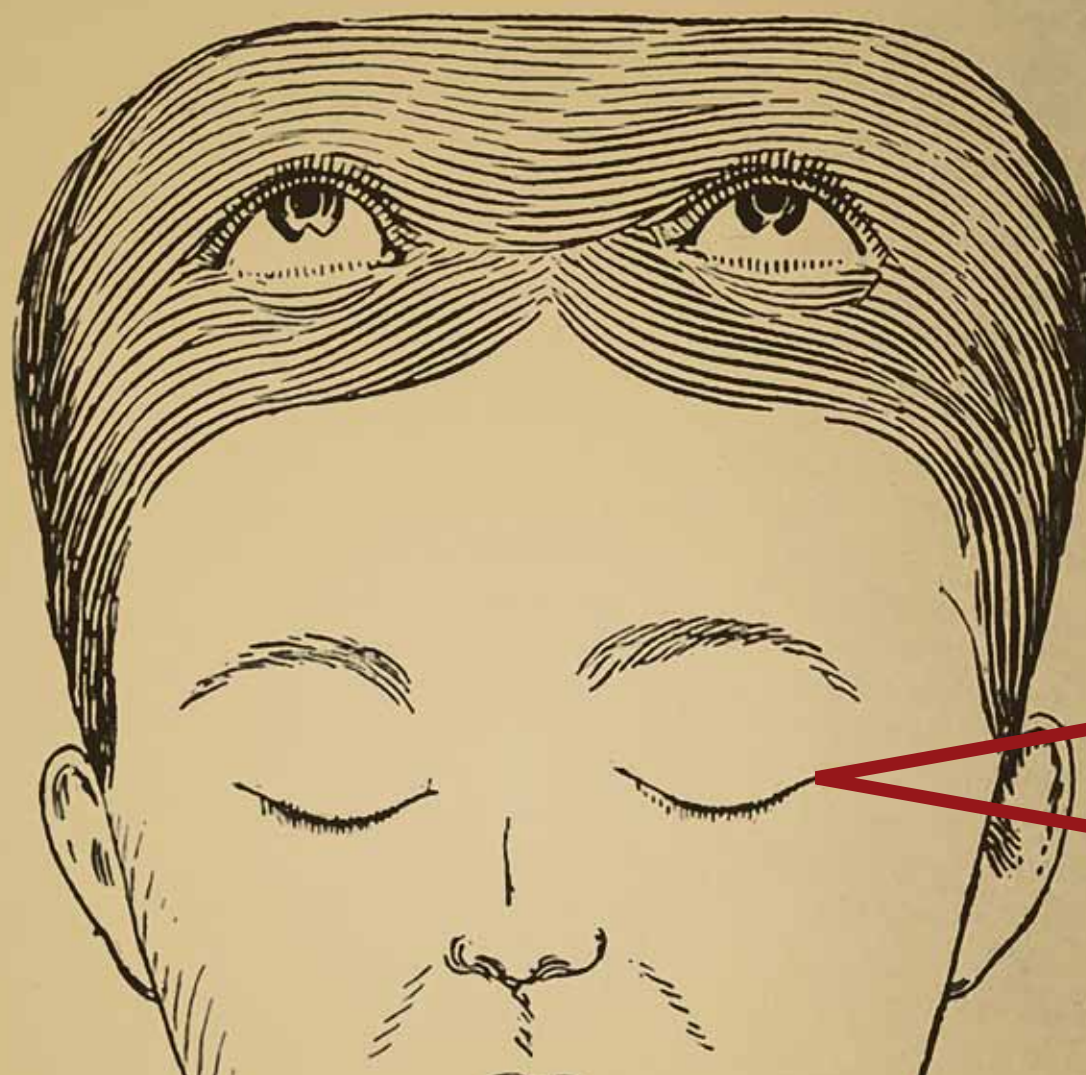
}A

CREIO QUE A CONVIVÊNCIA COM MEUS FILHOS PEQUENOS TROUXE MUITA INSPIRAÇÃO PARA MEU TRABALHO CRIATIVO. ALIMENTOU, EM PARTE, UM CERTO SOTAQUE POÉTICO QUE PRODUZ ESTRANHAMENTOS, DESCOBERTAS E ANALOGIAS IMPREVISTAS. ALÉM DISSO, ALGUNS CONVITES, COMO OS DO PALAVRA CANTADA E DO PEQUENO CIDADÃO, ME LEVARAM A COMPOR E ATUAR EM PROJETOS ESPECIALMENTE VOLTADOS PARA O PÚBLICO INFANTIL, O QUE JÁ ME DEU GRANDES PRAZERES. MAS TUDO COMEÇOU COM MINHA CONVIVÊNCIA ÍNTIMA COM AS CRIANÇAS AQUI DE CASA, QUE ME MOTIVARAM COM SEUS OLHARES MUITO VIRGENS E LIVRES PARA AS COISAS DO MUNDO.

Fig. 4 Arnaldo em foto para a capa de “Um som”, 1998



DOSSIÊ . TEXTO CRÍTICO



VERBO VIAJANTE, PALAVRA-CORPO E PERFORMANCE POÉTICA EM ARNALDO ANTUNES

ANDRÉ GARDEL



A palavra poética de Arnaldo Antunes atravessa suportes, meios e territórios diversos, reconfigurando incessantemente o espectro de sua especificidade de linguagem. De acordo com o uso a que é submetida, ao navegar por espaços crítico-criativos, adquire características de um verbo viajante, nômade, em constante mutação. E dentro desse percurso, configura-se por meio de trocas, contaminações, interseções, contrapontos, *potencializações recíprocas* entre artes, discursos, sistemas de signos, universos sensórios e culturais. A poesia livresca e a letra de canção, as fontes de onde tal verbo emana, são, assim, apenas mais algumas das possibilidades a que a palavra poética, polimórfica e mutante está sujeita, a partir do momento em que se faz criação e circula nas distintas formas de recepção: contemplativa, interativa, encantatória, tribal.

Os meios expressivos de que Arnaldo se utiliza são diversificados e amplos: livros, discos, shows, ações performáticas, trabalhos de artes plásticas, caligráficas e gráficas, poemas visuais e digitais, instalações, intervenções. A multiplicidade dessa produção disponibiliza um variado espectro de possibilidades de recepção, que pode ocorrer, por exemplo, com megashows realizados para multidões, em galerias de arte, a partir de videoclipes e programas musicais de televisão, do uso artístico de objetos de consumo, da visão de *outdoors* e outros espaços urbanos, em palestras e recitais em bienais, feiras de livros, escolas, centros culturais, em espaços teatrais específicos para pequenas performances, na leitura silenciosa livresca, na ambiência hipertextual da internet.

O que salta aos olhos e diferencia a sua produção multimídia é, no entanto, a manutenção e continuidade, tanto de sucesso comercial quanto de experimento, de um esforço criativo cuja plataforma básica é desentranhar dos padrões de normalidade, estranheza. Arnaldo executa, em sua comum, o incomum; da informação redundante, inovação; do banal cotidiano, poesia; multidiscursividade: códigos distintos vistos como mundos distintos inter-relacionáveis, mundos distintos ouvidos como códigos assimiláveis, linguagem e vida interagindo em contágios incessantes, vários campos de conhecimento em trânsito, desviando seus sentidos, readquirindo força na migração poética do verbo viajante, na interação de noções na imagem.

O movimento mais constante nessa produção, portanto, é o de busca de uma possível brasilidade desterritorializante, desfolclorizante, modulada pelo intuito de “transformar o óbvio no inesperado” em produzir uma “criação contaminada de vida, contaminando a vida” e que, ao mesmo tempo, sofra a interferência de várias áreas do saber. (ANTUNES, 2000a, p. 12)

(ANTUNES, 1997a).

E este procedimento vai do micro-estético ao macrocultural, apresentando-se nas unidades mínimas significativas da materialidade poética, na reconfecção are-

jante de máximas e ditos populares, nas suas propostas de diálogo artístico intersemiótico. Trata-se de um trabalho de desconstrução que se insinua como a contraface pós-moderna, reciclada, do espírito e olhar primitivistas das vanguardas. O frescor originário do “bárbaro tecnizado de Keyserling” (ANDRADE, 1978, p. 14) transmodela-se nos olhos livres recreativos do estranho acústico/eletrônico massivo, atravessados pelo desejo *interessado* (no sentido mario andradino do termo)

Como se vê, Arnaldo estabelece um livre trânsito entre a indústria “major” e a “minor”, entre os espaços “cults” e “bregas”, oficiais e alternativos, entre o erudito e o popular, entre os “happy few”



Fig.5 Arnaldo Antunes. Mar mel, 2008

e a massa. E é justamente essa postura transicional, de Hermes-Mercúrio mensageiro multicultural e interartístico, que propicia o exercício e ampliação do viés “pedagógico” de sua produção. Pois é a partir da potencialização das forças que tencionam a palavra poética, nômade, distendendo-se e reverberando, de modo recorrente, em todos os meios de expressão a que se dedica, que vem à tona seu ideário último: a revitalização, multimídia, de um estado de linguagem – primitivo, semiótico, performativo –

em que nome e coisa, objeto e signo surgem como um único e mesmo fenômeno pulsante. Num resgate de uma situação e de um momento originários em que a linguagem torna-se corpo e o corpo, linguagem.

Assim, a obra de Arnaldo Antunes vem trazendo para o universo da cultura popular, de modo sistemático e com grande poder inventivo, elementos expressivos que fincam raízes em algumas das mais importantes experimentações de vanguarda culta. Tentando, direta ou indiretamente, diminuir o fosso existente entre experimentação formal e ampliação de público. Outros artistas e movimentos na música popular comercial brasileira fizeram e/ ou fazem o mesmo. No entanto, a obra de Arnaldo Antunes, apesar de se inserir nessa tendência, mantém uma singularidade muito específica.

Dos poetas e do movimento concreto, Arnaldo devora, como bom antropófago que se alimentou da cartilha canibal do modernista Oswald de Andrade, o instrumental linguístico e semiótico;

a inserção da escrita ideogramática na escrita alfabética, que incorpora a estrutura analógica à lógica discursiva ocidental; a pesquisa gráfica e caligráfica revitalizando o verbal; a contaminação multimeios; a poesia visual de fundo construtivista; a *proesia*; a busca isomórfica de significação entre signo verbal e referente, similaridades fônicas e ambigüidades semânticas etc. E do *Momento Tropicalista* que, por si só, já é uma deglutição *pop* de proposições modernistas, Arnaldo incorpora uma criação que enfrenta, de modo plural e muito pessoal, o jogo artístico que se desdobra da dialética contemporânea entre novidade e tradição, estética culta e de massas.

A figura do Canibal está intrinsecamente

ligada ao

projeto de revisão cultural modernista do Brasil de Oswald de Andrade, que em seu Manifesto Antropófago (1928) parte de um ritual primitivo indígena tupinambá



Fig. 6 Arnaldo Antunes. *Humanos*, 1998

de devoração do inimigo – que propõe um deslocamento de si, em constante devir, a partir da 1960, em contraponto político-estético aos intelectuais nacionais-populares da época, como modo de fortalecimento interno – para propor um novo meio de nos relacionarmos com a produção estético-ideológica estrangeira e com a política do Brasil da ditadura e da sociedade de massas.

Hélio Oiticica é o primeiro a recuperar as proposições de Oswald de Andrade em seu penetrável *Tropicália*, que também dará nome ao movimento na música popular liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, além de despertar interesses estético-conceituais semelhantes na produção de Glauber Rocha de *Terra em transe*, na literatura de ficção de José Agrippino de Paula com *Panamérica*, na poesia de Torquato Neto e Capinam e

nas montagens do teatro do grupo Oficina de *O rei da vela* até *Gracias señor*.

Esses intelectuais, segundo Flora Süssekind (2007), no artigo “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”, por sua independência criativa, apesar de terem em comum muitos pontos conceituais, fizeram parte mais de um “momento” do que de um “movimento”, formando uma espécie de coro de contrários tropicalista, de vozes dissonantes, com influências e diálogos explícitos mas sem um projeto organizado em manifesto como os das vanguardas históricas do princípio do século XX, ao contrário das vozes uníssonas e engajadas da produção teatral e intelectual de grupos nacionais populares como o Teatro de Arena e/ou o Opinião.

É um tipo de voz semelhante – que é dissonante e, ao mesmo tempo, consoante, que é grave e, no entanto, aceita e comercializável no universo de vozes agudíssimas da música popular de massas – que se propaga na obra e nas performances poéticas de Arnaldo Antunes. O que significa falar, basicamente, dos instantâneos de sua obra em que seu corpo, como autor e ator de uma individualidade, impregna-se de presentidade poética; e, na mesma medida, dos momentos em que

o verbo-viajante da poesia se encontra mais preso à língua do corpo, isto é, nas suas vocalizações, no contexto rítmico-melódico das canções ou na ambiência cênico-espacial de suas ações performáticas.

PERFORMANCE POÉTICA



amos abordar agora as performances poéticas de Arnaldo Antunes a partir de duas perspectivas básicas: em suas ações em shows ao vivo e videoclipes, quando o artista se movimenta ao som instrumental de uma banda de música popular, e em recitativos de poemas, situações em que ou atua sozinho ou divide seu trabalho com outros *performers*. Em nenhum dos casos, entretanto, as formas suscitadas se dão de modo isolado.

Sempre há a presença simultânea de diferentes linguagens estabelecendo diálogos, tensões ou interferências intersemióticas. Esse corpo-signo que “é para ser usado”, que sabe que “ver dá vertigem”, pois tem “um olho na ponta de cada dedo”, produz uma “música subcutânea” em que “o som ecoa no céu da boca”; e entende, sob a luz de

“cine-pensamento”, Estamos pensando aqui a performance como “o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 34), nas palavras do teórico suíço-canadense Paul Zumthor, como o momento da obra do poeta paulista no qual o corpo do próprio

artista torna-se meio e suporte de expressão. Dessa maneira, a movimentação poética de uma voz lírica que se quer “ligada a você pelo chão” (ANTUNES, 2000b) parece, finalmente, mostrar-se na dinâmica de seu circuito inventivo pleno, sempre exercido com o intuito de disseminar um ritual de reeducação dos sentidos: rodando sobre o mesmo eixo – acionado por associações inesperadas, similaridades, analogias, esbarros iluminadores, presença pela ausência, afirmação pela negação –, para que o signo vire corpo e o corpo, signo.

movido por “vento dentro/in-vento”, que “o ar que contorna define a forma”, já que “o gesto é o principal”, na medida em que sente a “pele viva à flor da carne”, em uma “sensação com sentimento dentro”, aprendendo, assim, que “o desejo comanda o desejo” e “a pele pede pele” (ANTUNES, 2000b)¹.

¹ Esta e as citações antecedentes do parágrafo são do livro não paginado.

Portanto, um corpo performativo, com um repertório de conduta subjacente a uma poética e a uma subjetividade, que desmascara a função reguladora cultural das atitudes convencionais por ser “um demonstrativo dramático de gestos, adquirindo o estatuto privilegiado de enfrentar-se com o óbvio, o simples e o mais natural” (GLUSBERG, 2003, p. 90).

O nome do livro *Psia* (1986), segundo o autor, é o feminino do ruído oral significativo *psiu* (ANTUNES, 1998)², e, também, corruptela da palavra poesia, o que só ratifica o mergulho radical e lúdico na coloquialidade, uma das fontes modernas de sua poética. A frase que abre o livro é uma espécie de diálogo com o bordão popular *Quem com ferro fere, com ferro será ferido*, colocado em xeque a partir da mudança do tipo de metal que fere: “Quem com ouro fere?” (ANTUNES, 1998, p. 5). Em “Decida”, do CD *Um som*, as expressões de situações-limite *Ou dá ou desce* e *é agora ou já*, aparecem invertidas e

reestruturadas: “...Decida/ Ou desce ou desce/ Ou dá ou dá/ Decida/ É agora ou já/ É agora ou já...” (ANTUNES; SCANDURRA, 1998). A máxima *liberou geral*, que usualmente tem o sentido popular de vale-tudo, de mundo às avessas das inversões carnavalescas, reconcebida na letra “Macha fêmeo”, do CD *O silêncio*, vira “liberal gerou” (ANTUNES; TATI; FROMER, 1997), sugerindo o significado politicamente (in)correto que o mundo liberal propiciou à questão das sexualidades alternativas.

Vamos nos deter em três ações específicas de Arnaldo Antunes em shows ao vivo e em videoclipes. A primeira é uma performance em que letra e figurino dialogam na reflexão sobre o corpo como “campo de contradições sociais e políticas, e não apenas instrumento de expressão cultural neutra” (PAVIS, 2008, p. x). Trata-se da letra da canção “Na massa”, do CD *Paradeiro* (ANTUNES; MORAES, 2001), que Arnaldo canta, em shows, vestindo uma indumentária que se assemelha a um Parangolé, que porventura tivesse sido concebido pelo *performer* mexicano Guillermo Gomez-Peña, em parceria com nosso artista plástico vidente-esquizo-paranoico Arthur Bispo do Rosário...

² Orelha da primeira capa feita pelo próprio autor.

Como o “Penetrável” de Hélio Oiticica, ganha forma-força expressiva não apenas revestindo o corpo, mas, principalmente, com a vivência do ponteadado contido/ expansivo da dança. Como as assemblages/ environments do autor da performance/ instalação *El Shame-man se encuentra com el Mexican’t y com la hija apócrita de Frida Cola y Freddy Krugger em Brasil*, Guillermo Gomez-Peña, o corpo é meio de veiculação de identidades e não identidades em choques, tensões e contrafluxos interculturais, transnacionais e multidiscursivos. E, por último, como as obras trash de nosso gênio da Colônia Juliano Moreira, os trapos e restos que compõem o figurino usado pelo compositor revelam, por meio do trivial e do lixo, a objectualidade e a vulnerabilidade não hierarquizada dos elementos quando em trânsito vida/arte.

O multiculturalismo pulsando no que a Antropologia chama de cultura material, cujo conhecimento traz o social para o âmbito do sensorial, aparece na personagem transnacionalizada “anjo sem asa”, que “segue a moda de ninguém”, “moda tem a sua só”. Misturando informações diversas,

lixo reciclado, fantasia de carnaval, badulaques múltiplos, o poeta compõe um tipo híbrido: “...roupa de princesa/ em pele de plebeu...”; nas falas e nomes de coisas: “...vai de my cherri/ vai de mon amour.../ manto de garrafa pet.../ óculos Ray-ban/ raios de tupã...”; nas roupas: “...no corpo collant.../ camiseta de Che Guevara.../ de biquíni xale bata ou avental.../ turbante importado/ lá de Bagdá.../ México chapéu cabana.../ tanga de miçanga fina...”; nos apetrechos: “...joia de bijuteria/ lantejoula e purpurina.../ ou com lenço de cigano.../ **capacete de bacana.../ gargantilha no cangote.../ plástico metal/ árvore de natal...;** no corte de cabelo: **“passa de cabelo moicano” e nos movimentos: “...anda de abada/ dança o bragada...”. Pele e roupa se confundem: “...usa a roupa da pele da/ roupa da pele da roupa...”,** numa construção exterior que sugere a interior ao mesclar produtos arcaicos e *high tech*, vetores das relações socioculturais, procurando uma identidade, uma diferença “na massa”, mas que também se desconstrói na medida em que “some na massa” (ANTUNES; MORAES, 2001).

A segunda ação performativa em que nos debruçaremos é a do videoclipe *Música para ouvir*, canção do CD *Um som*, dirigido por Andrew Waddington e Toni Vanzolini; mais especificamente, sobre uma imagem-corpo que se apresenta ao olhar no transcorrer do vídeo. Concebida em linguagem inaugural de “cifra ótica” (LEHMANN, 2007, p. 119)

ou de uma “espécie de hieróglifo vivo para ser decifrado” (FERNANDES; GUINSBURG, 2008, p. 18) cuja função é propiciar uma aventura heurística receptiva que insira o leitor/espectador na atividade do tempo ritual da performance poética, a composição de Antunes sugere as metamorfoses de percepção implícitas na dinâmica do corpo-signo.

O poeta surge dançando em passos saltitantes espasmódicos, braços esticados, todo de preto, com um alto-falante, um pouco maior do que o formato de sua cabeça, preso a ela na altura do rosto.

Tal ser-signo sugere que todos os sentidos e suas potências de conformação de linguagem,

à exceção da audição, irmã-irmã do canto, encontram-se transcodificados, trazendo junto suas especificidades latentes, no ato de vocalização corporal rítmico-melódica, filtrada, modificada e ampliada pela tecnologia, simbolizada pelo alto-falante. Esse corpo híbrido subjetivo/objetivo que atravessa, meio *gauche*, o cenário do clipe, pode ser entendido como a figuração da produção musical do *performer*, em viagem autoexpressiva de sua estranheza última, em pleno universo *mainstream* da indústria da música de massas.

A terceira performance é a que Arnaldo realiza no videoclipe *Essa mulher*, música do CD *Paraíso*. A letra da canção, que tematiza as ações no clipe, aborda a manutenção do desejo masculino mesmo sendo desprezado pela mulher.

O que salta à vista são os bonecos, fantoches, títeres, marionetes, manequins, mamulengos, de diferentes formas e tamanhos, que se espalham pela casa, junto com inúmeros produtos industriais selados com a imagem do cantor (batom, almofada, colher de pau, marcador de livro etc), que está em cena, cantando, sem ser notado, assim como todos esses outros objetos, pela atriz que faz a personagem sugerida pela letra. No final da encenação, o *performer*, vestido e caracterizado de boneco de pano, coreografa uma dança patética, *chaplíniana*, pois não conseguiu se fazer notar e ser companhia daquela mulher.

No videoclipe de Arnaldo Antunes, o abismo entre homem e coisa é relativizado e desfuncionalizado. E o diálogo se dá, antes, entre objeto e ser humano,

pois ambos, após serem tragicomicamente desprezados, acabam como brinquedos do destino da mulher-deusa autônoma. E, no final, terminam por revelar sua mesmidade inerente fundamental: o corpo-signo-mamulengo-clown dançante, duplo grotesco *pop* tanto de um “estado de êxtase” primal, quanto metáfora da morte vital artística do ator/*performer* arcaico, pré-moderno, que retorna, custeando a modernidade, em pleno universo globalizado da cultura de massas informacional contemporânea.



Podemos detectar as origens da performance nas *seratas* futuristas e dadaístas, nas experimentações da Bauhaus e do Black Mountain College, na *action painting*, no *happening*, na *live art*, no movimento Fluxus e na *body art*. Em Antunes, em seus recitativos performáticos, em suas performances intermédias, elementos pinçados dessas propostas surgem sob a batuta multidiscursiva do *performer*. Em interação comunicativa direta, com consciência de presença, o poeta canta/recita sua palavra corpórea, na interseção de movimentos gestuais, enquanto são apresentados, simultaneamente, vídeos, slides, vídeoperformances, performance plástico-caligráficas, sons de sua voz pré-gravados, alterados e manuseados no aparelho para intervenção em suas vocalizações pelo próprio Arnaldo, emissões de sons eletrônicos pontuais e ambientais executados por outros *performers* convidados.

A primeira experiência marcante de Arnaldo Antunes com a performance veio de sua participação, em fins dos anos 1970, na Aguilar e a Banda Performática. Criada e concebida pelo artista plástico José Roberto Aguilar, reunia poetas, dançarinos, atores e pintores em performance musical. Nas palavras do líder da banda, podemos apreender as bases do que será desenvolvido posteriormente por Arnaldo Antunes:

Eu não sou músico, sou pintor. Mas nada me impede de ser *band-leader* da Banda Performática, porque atrás dela existe sempre um discurso sobre as artes plásticas, mas como um conceito ou metalinguagem do rock. Minha banda é uma legião estrangeira de linguagens

pois se serve de vídeo, dança, teatro, artes plásticas... Mas eu não quero que ela seja diferente das outras bandas, porque, no fundo, é uma banda de rock. Minha banda é pintura. Muda a linguagem, mas o conceito é sempre o mesmo (AGUILLAR, 1984).
por diferentes reinos,

No recitativo performático da canção “Inclassificáveis” (ANTUNES, 1997b), do CD *O silêncio*, que Arnaldo Antunes realizou

no auditório da Sociesc de Joinville, em 29 de agosto de 2008, dentro da “V poesia em cena”, o poeta canta ao microfone, todo vestido de preto, segurando folhas de papéis, acompanhado apenas pelo som sintetizado de Marcelo Jeneci, com imagens múltiplas se alternando ao fundo, numa tela. As linguagens se organizam por justaposição e superposição, sem sucessão, fusão ou transição, em um simultaneísmo com instantes ocasionais de diálogo entre voz/som eletrônico e as imagens plásticas em movimento (do tipo chamado/resposta rítmica, com alternância vaga-lume da luz à pulsação dos acentos da música), e outros momentos de autonomia dos códigos.

As imagens passam do natural, com a aparição de um peixe vermelho no aquário, ao arquitetônico, com a visão angular de uma igreja iluminada vista do alto à noite, para finalizarem-se com formas geométricas azuis em fundo negro, alterando-se em número de elementos e composição abstrata formal.

A letra aborda a revitalização criativa do modelo étnico-cultural crioulo, a partir de leituras não hifenizadas de nossa cultura, com Arnaldo Antunes concebendo nosso universo cultural como não hierarquizado, assistemático, rebelde e vital. O poema cantado/recitado inicia com perguntas indignadas, em resposta a uma possível afirmação de nossa etnia a partir do mito das três raças:

**“Que preto, que branco, que índio o quê?/
Que branco, que índio, que preto o quê?/
Que índio, que preto, que branco o quê?/
tem lei, tem leis/ Não tem vez, tem vezes/
Não tem deus, tem deuses/ Não tem cor,
tem cores/ Não há sol a sós”.** (ANTUNES, 1997b).

Que preto branco índio o quê?/ Branco índio preto o quê?” Utilizando-se dos procedimentos barrocos da pergunta-iniciativa, de simetria e de máquina composicional lúdica do poema, a voz poética sugere que a ordem dos fatores e suas insinuantes hierarquias não modificam o produto racial inclassificável da cultura brasileira. Ela, em sua dinâmica e abertura de fluxos contínuos, prende e solta tipos e raças, como as *palavras-valise* de que se utiliza para expor a miscigenação constante, em uma expressiva superposição linguístico-cultural: “Aqui somos mestiços mulatos/ Cafusos pardos mamelucos sarará [...]. Somos o que somos/ Inclassificáveis” (ANTUNES, 1997b).

No refrão, a série de ambiguidades contidas no termo que nomeia a canção “Inclassificáveis” se entremostra para (in) definir nossa brasilidade:

O tira e bota dos sintagmas – tem/ não tem – constrói a dinâmica da dialética barroca, em que a diferença se resolve em oposição, essa em simetria e, por fim, em nova identidade na qual o mesmo vira outro.



Assim, descreve nossa reconfeção das leis oficiais em favor das leis que surgem no dia a dia das comunidades, com aplicação prática na vida em detrimento de nossa abstração doutoresca; nossa multiplicidade gradativa de tons e cores raciais e/ou naturais; nossa pluralidade de possibilidades religiosas e míticas em sincretismo negociante, em duplo expansivo: “não tem vez/ tem vezes” (ANTUNES, 1997b). A ambivalência fonética do verso final do refrão traz nova reverberação espelhada, guardando, por um lado, a possibilidade de leitura de todo tipo de sol, negro inclusive (não há sol, há sóis), e, por outro, a força solar que só brilha em nossa inevitabilidade agregante rotativa última

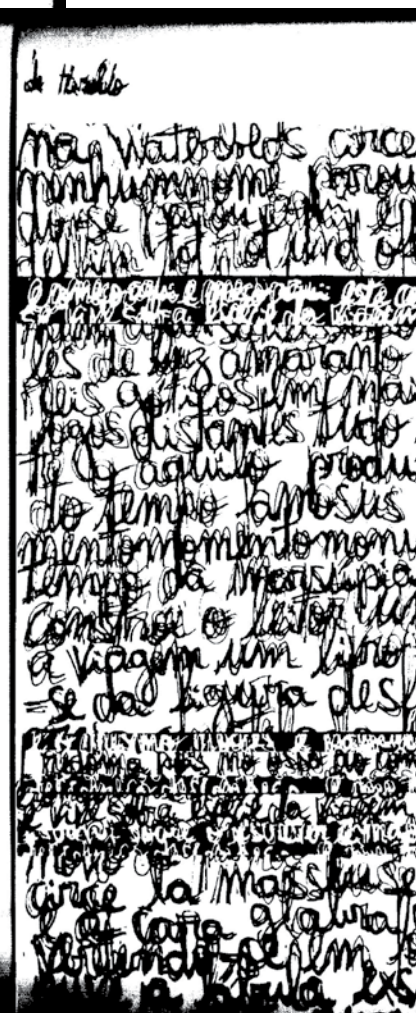
(não há sol, a sóis).



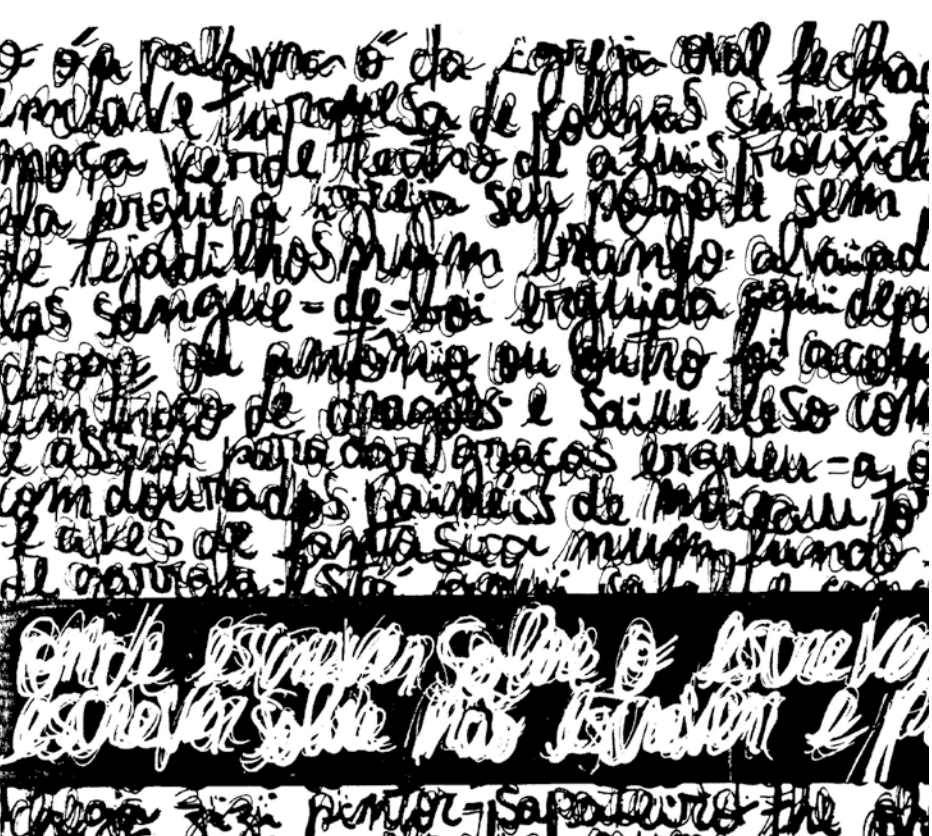
*Fig. 7 Arnaldo Antunes.
360°, 2008*



Fig. 8 Digitalização de Fragmento de galáxias, página do livro OU/E de Arnaldo Antunes (São Paulo: Edição do artista, 1983).



FRAGMENTOS DE



REFERÊNCIAS

AGUILLAR, José Roberto. Depoimento ao Jornal da Tarde de 27/04/83. *Arte em Revista*, ano 6, n. 8, out. 1984.

ANTUNES, Arnaldo. Entrevista concedida a Marili Ribeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1997a. [Suplemento] Ideias-Livros.

ANTUNES, Arnaldo. Inclassificáveis. In: ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio*. São Paulo: BMG: Ariola, 1997b.

ANTUNES, Arnaldo. *Palavra desordem*. São Paulo: Iluminuras, 2002b.

ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. Org. e prefácio de João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000a. p. 12.

ANTUNES, Arnaldo. *Essa mulher*. In: ANTUNES, Arnaldo. *Paradeiro*. São Paulo: BMG/Ariola, 2001.

ANTUNES, Arnaldo; MORAES, David. *Na massa*. In: ANTUNES, Arnaldo. *Paradeiro*. São Paulo: BMG/Ariola, 2001.

ANTUNES, Arnaldo; SCANDURRA, Edgard. *Decida*. In: ANTUNES, Arnaldo. *Um som*. São Paulo: BMG, 1998. Encarte do CD.

ANTUNES, Arnaldo; TATIT, Paulo; FROMER, Marcelo. *Macha fêmea*. In: ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio*. São Paulo: BMG: Ariola, 1997. Encarte do CD.

ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 14. (Obras completas, v. 6)

FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, J. Prefácio. In: ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 18.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 90.

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 119.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. x.

SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 34.

ENSAIO . MÚSICA



MÚSICA E LITERATURA: HÁ UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO?

ANTONIO JARDIM

INTRODUÇÃO

UMA QUESTÃO: o que uma obra de arte é capaz de desencadear, de propor, de proporcionar? A essa questão muitas respostas poderiam ser postas e re-postas, como: reflexões acerca da sociedade; discussões acerca da cultura; dimensionamentos estéticos; e proposições acerca da pólis (para os gregos — a cidade-estado), portanto, uma possível leitura política.

Fica evidente que todas essas instâncias podem estar — e estão — presentes, de uma forma ou de outra, em todas as obras de arte. A esse respeito, não há, ao menos para nós, qualquer dúvida.

Ainda que tivéssemos escolhido uma das alternativas expostas anteriormente, conseguiríamos enumerar um quantitativo muito maior de possibilidades. Estaríamos, contudo, partindo sempre do meio do caminho; e não podemos esquecer — “no meio do caminho tinha uma pedra” — essa é a questão decisiva e primeira, aquela de que não poderemos nos desviar, uma vez que desviar-se dela seria iludir toda a caminhada em direção à tentativa, que aqui fazemos, para entender as dis-posições, pré-posições e con-frontações que o tema música e literatura nos impõe, desde que se ponham para o cuidado necessário que aqui denominamos pensar.

Ora, a nossa questão é a pedra no meio do caminho. O que é essa pedra? Como se dis-
-põe? Como se de-põe?

Vivemos a pós-modernidade, dizem todos. Vivemos? Vivemos mesmo?

Fazemos estudos marcados pelo multiculturalismo, o que favorece o surgimento de uma outra questão: O que é o multiculturalismo? E mais ainda: Ele se posiciona sincrônica ou diacronicamente? Ele é pré-posicional ou pós-posicional? É preciso encontrar a posição da pedra. Devemos dizer mais, necessitamos perceber a posição da pedra para que seja possível fazer o caminho. Isso, perceber a posição, seus “pré” e seus “pós” é rigorosamente imprescindível e indispensável.

Voltando à questão inicial, o que uma obra de arte é capaz de posicionar, desencadear, constituir ou desconstruir?

Uma obra de arte precisa obrar. Aliás, isso já está dito na elocução obra de arte. De que maneira obra uma obra? Sendo sempre o envio de uma possibilidade de habitação, ou, dizendo de outra forma, constituindo sempre uma temporalidade-espacialidade. Antes disso, a obra não obra, e, por isso, parecem as primeiras questões que iniciaram este texto. A obra obra, portanto, social, cultural, estética e/ou politicamente. Obrar significa:

constituir-

se e, simultaneamente, constituir tempo-espaco – fazer-se pedra.

Em última instância, ser.

A obra só obra quando e onde é. Diferentemente do que se possa pensar, essa não é uma obviedade, ou melhor, *é*. Nem sempre, nunca, ou quase nunca, porém, ficamos muito atentos ao que nos parece óbvio. E o óbvio é descartado sem dobras, dir-se-ia em latim – *sine plex*. Com a simplicidade da ignorância ou da indiferença,

o que parece óbvio é descartado. Mas a questão é o fato desse descarte gerar complexidade, ser complexo, *cum-plex* – em latim. O complexo é sempre a pedra no meio do caminho. Afinal, no meio do caminho tinha uma pedra, não é assim? Cremos em Drummond. Se precisamos crer em algo, que seja na pedra!

Dissemos antes que a obra de arte cria, constitui, convida, pro-voca, enseja, proporciona a vigência e o vigor de espaço e tempo. Nesse caso, é imprescindível que ampliemos sempre nosso entendimento de tempo e espaço. Quando se trata de tempo pensamos sempre em passado, presente e futuro, vício adquirido pela unidimensionalização produzida pela conversão do tempo em *Krónos*, pela cronometralização do tempo, para falar em termos mais modernos, portanto, mais equivocados. O tempo não pode ser reduzido à medição, ao cálculo, seja ele representado por um relógio de sol ou por um moderníssimo relógio digital. Se o tempo fosse apenas isso, não provocaria, há milênios, as discussões que provoca.

UMA BREVE DISCUSSÃO ACERCA DO TEMPO

Na Grécia Antiga, o tempo era compreendido como *Krónos*, *Aión*, *Kairós* e *Hóras*. Todas essas compreensões atuavam simultaneamente, embora pudessem ser entendidas em separado.

Assim, *Krónos* era e é o tempo medido; portanto, acionado diretamente a *Hóras*, sua conseqüente e necessária divisão, em épocas, períodos etc. Foi da união de *Krónos* com *Hóras* que faz tornar dominante a compreensão de passado, presente e futuro vigente como representação ideal do tempo até hoje.

O *Kairós* era e é o tempo do instante, do oportuno, do agora. Irredutível às medições, já que, ao se tentar medi-lo, ele já se deu e não voltará a se dar jamais do mesmo modo. O *Kairós* é o tempo do riso, do sorriso, da piada. Se o riso não for provocado naquele instante, terá se perdido para sempre. O entendimento ou a explicação, vindos necessariamente *a posteriori*, são capazes de nos fazer

entender a piada, porém nunca mais nos fará rir dela. Tanto é assim que só contamos, só fazemos em nós memória, as piadas de que rimos com a espontaneidade advinda do *Kairós*. Depois, bem... Depois já é depois.

Já o *Aión* era, e ainda é — mesmo não sendo com frequência tematizado — o tempo vivido, aquele que você não sente passar. Aquela que faz minutos parecerem horas, e horas segundos. Modernamente foi “reinventado”, equivocadamente, como tempo psicológico. De qualquer modo, o melhor seria entendê-lo como — o tempo do que é próprio e não pode nunca deixar de sê-lo. O *Aión* é o tempo em que vigora, o mais concretamente possível, o real e no real, porque é o tempo que não tem como ser representado. É impossível convertê-lo em outra coisa que real, em outra coisa que concreto. A abstração, qualquer que seja, não deu, não dá e nem dará jamais conta do *Aión*, uma vez que ele nunca se deixará aprisionar por qualquer tipo de razão instrumental, a principal e dominante em nossos dias. **O *Aión* não é um meio de medida, é um acontecimento que se torna vigente e que dele não temos nem podemos ter controle. Ele “apenas” é!** E é nesse ser que ele se dá e se deixa dar.

UMA BREVE DISCUSSÃO ACERCA DO ESPAÇO

No desenvolvimento da Cultura Ocidental, ocorreram separações do que jamais poderia ou deveria ser separado. Dentre elas, a que mais nos interessa é a dissociação entre tempo e espaço. Esta é tão artificial quanto ilusória, ocorre quando a unidimensionalização do tempo é apresentada como *Krónos*, isto é, em medida e cálculo, e a conversão do espaço em extensão. De modo algum poderíamos pensar em um tempo sem espaço e/ou em um espaço sem tempo. Toda presença de tempo é espacial e vice-versa. Jamais, senão artificial ou representacionalmente, poderemos estar no tempo sem estar no espaço. A conversão do espaço em extensão é equivalente à conversão do tempo em medida. Ambas, extensão e medida, foram e ainda são — cada vez mais — a constituição de tudo em suporte do real, a desvalorização deste e a hiper-valorização dos suportes ou das representações, ambostomando o lugar do concreto. Cabe um esclarecimento para

dizer que o entendimento do concreto aqui, longe de ser uma imobilização, é uma dinamização, pois concreto vem do latim *cum crescere*, com crescer, estando, pois, inequivocamente impregnado de movimento. Concreto é próprio do movimento e este é próprio do concreto. Não há como separá-los. Já as representações são modos de aprisionamento do concreto em conceitos, ideias desprovidas de questões. A necessidade de medir incessantemente acabou por fazer possível a substituição do concreto pelo abstrato e a conversão do

concreto em representação e suporte, este último entendido como o que é capaz de sub-portar, em latim *sub-portare*, quer dizer não só conduzir por baixo como converter o *inferno*, o *ífero*, o que está embaixo e conduz por baixo, em sobre-portar, em *superno*, o que está por cima, o dominante, o que conduz e domina desde cima, por cima; enfim, o e-vidente, ou melhor, o aparentemente evidente. O espaço vigoroso é a condição que os corpos têm de criá-lo a cada vez que se mostram ou se ausentam. Mostrar-se e ausentar-se é a condição primeira de tudo que é, do ser.

O ser é, e assim se constitui espaço-temporalidade. O ser não ocupa um lugar no espaço, ele constitui, ele cria espaço. Não ocupa um lugar no tempo, ele constitui, ele cria tempo. O espaço convertido em extensão destituiu e destituiu o ser de seu vigor e de sua vigência inquestionável. O ser é e nunca poderá deixar de ser! Ele é presente como ente e ausente como ser, no entanto, sempre foi, é e será.

UMA BREVE DISCUSSÃO ACERCA DA VERDADE

Se alteramos a condição do ser para sua representação ou seu suporte, mudamos também, como adveniência necessária, a condição do que é ou não verdadeiro. A verdade só poder ser discutida em uma espaço-temporalidade incomensurável e, obrigatoriamente, impregnada de movimento. Não há verdade que não seja, desde sempre, movimento se ela é concreta, real, infinita, finita, questão, conceito-questão. A verdade só pode ser considerada imó-

vel se convertida em um conceito desprovido de qualquer possibilidade de questão. Assim, a verdade é o advento do real e tem esse advento como sua condição primordial. A verdade sempre se dá como presença/ausência. Quando se presentifica, deixa, por necessário, alguma coisa por vir. Quando se ausenta, permite a presença do que quer que possa ser presente. A verdade é o movimento constante do que se manifesta e do não-manifesto em qualquer manifestação. Verdade é ser e não-ser! Jamais será – ser ou não ser! Já nos dizia Aristóteles: “O ser se dá de múltiplas maneiras”. Toda verdade, é verdade do ser, é verdade constituída a partir de seu movimento de ausentar-se e, simultaneamente, presentificar-se. A verdade não é um fenômeno exclusivamente humano, mas não exclui o humano de si, ao contrário, congrega-se nele também. O real não é só o que pertence ao humano, mas, ao mesmo tempo, nunca nega sua presença. O homem é no real, desde ele e nele. **O homem é uma das possibilidades do real se dar;** logo, é uma das possibilidades de a verdade se tornar manifesta. Por conseguinte, tudo que o homem obra (verbo obrar), passa pelos mesmos caminhos, isto é: constitui espaço-tempo, produz verdade e é real. Nada no homem é de fora do real, é sempre desde o real e seus movimentos. Assim, nas obras de criação, não se dá de outro modo. Elas são desde o homem, é certo, e, portanto, são desde o real, desde o ser, constituem espaço-tempo e produzem a verdade enquanto dinâmica essencial de ser e não-ser.

HÁ MUITAS PEDRAS NO MEIO DO CAMINHO?

Falamos até o momento de arte, tempo, espaço e verdade. Mas, afinal, do que trata este texto de música e literatura? Ou este seria um debate a partir de temas filosóficos? Essas seriam perguntas que qualquer leitor dis-traído (traído pelo desconhecido) faria logo de início. E o faria não por ignorância, mas por excesso de informação, sobretudo a informação desacompanhada do pensar – palavra derivada do latim *pensare*, que disse, diz e dirá, sempre, cuidar, curar, superar a indiferença. Não porque não sabe, mas porque sabe demais o que lhe ensinaram. Não porque não pensa, mas porque pensa como lhe foi ensinado a pensar o que seja a literatura e o que seja a música.

Devemos dizer que ambas, para serem pensadas (cuidadas, pensar é ter cuidado), devem ser pensadas necessariamente a partir daquilo que instauram – tempo, espaço e verdade – e, por isso, e apenas por isso, são obras de arte que obram, que empilham as pedras do meio caminho e as convertem em uma única pedra – aquela afirmada e reafirmada pelo poeta. Há uma e só uma pedra no meio do caminho, e é ela que estabelece a condição que uma obra tem de obrar, seja como música, literatura ou qualquer outra instância que se constitua como e com sentido.

O que são música e literatura e quais pontos as afastam ou as aproximam? Essas são as questões deste texto.

Iniciemos com a música. O que é? Questão difícil de responder, se obedecermos aos modelos instaurados, mas, na verdade, muito simples de ser compreendida. A palavra que hoje denomina a atividade entendida por música é, em sua origem, grega-*mousiké*, a atividade da musa.

Musa é palavra cantada, logo, qualquer palavra, pois toda e qualquer palavra é, e sendo uma vez enunciada, não se livra em nenhum momento de sua entoação.

Essa palavra cantada era, no antigo grego e ainda hoje é, a atividade primordial das primordiais figuras que atendiam pelo sagrado nome de musas. A atividade primordial das musas foi, é e será constituir memória. Constituir memória é criar espaço-temporalidade e convidar, a quem quer que seja, isto é, todos os seres, humanos ou não, para a habitação desta mesma espaço-temporalidade. Dessa maneira, a música é o modo inaugural de todos os modos de habitar, construir e pensar,

porque é nela e a partir dela que se constitui o espaço-tempo primordial das habitações, sejam elas ditas e/ou, sobretudo, vividas. Fazer música não é juntar sons segundo um sistema pré-visto, é construir o primordial tempo-espaço de concatenação de todo e qualquer sentido. Em que o sentido se faz efetivamente sentido desde o momento em que os seres se presentificam até se despresentificarem. Se é que isso é possível, pois a memória é o lugar de guarda, de cuidado e de pensamento em que os seres se fazem eternidade, eviternidade ou finitude.¹

¹ Na Idade Média os tempos eram compreendidos como: eternidade – o que não tem começo nem fim; eviternidade – o que tem começo mas não tem fim e finitude – o que tem começo e fim.

²Relativas ao tempo grego *aión*.
³Relativas ao tempo grego *kairós*.

⁴O mesmo nunca será a mesma coisa, é bom ressaltar que, apenas o senso comum ignora essas inigualáveis dimensões. Por exemplo, duas maçãs são o mesmo, mas, jamais serão a mesma coisa. Cada maçã é própria em seu ser, naquilo que é.

Um outro ponto — o que é literatura? Seria esta o lugar das produções ficcionais, como é entendida até hoje? Começemos pela palavra que é um fenômeno (modo manifesto) que denomina outro fenômeno (outro modo manifesto). Literatura vem do latim *litera*, *letera*, que chegou ao português, letra. Literatura, portanto, é uma denominação que surge *a posteriori* não só do fenômeno, mas também das primeiras denominações criadas para esse mesmo fenômeno. Não há literatura sem escrita. Aristóteles, por exemplo, chamou o que denominamos literatura de poética, palavra vinda do verbo *poién*, que, no grego antigo, diz – fazer, fazer surgir, acontecer. Fazer surgir é criar espaço-temporalidade própria. Isso é o poético. Fazer acontecer o que não tinha acontecido como espaço-temporalidade. Sendo assim, é inauguração. Se entendermos a “literatura” como ficção, devemos então recorrer à concepção primeira dessa palavra, que também é latina, pois vem do verbo *fingere* (esculpir, fazer aparecer, neste caso, com a palavra, jamais fingir no sentido mais comumente utilizado). Esse sentido é uma apropriação do platonismo subsequente que experimentamos até hoje. Palavra, por sua vez, vem da elocução grega *para ballo*, que gerou, inicialmente, parábola e depois palavra, que significa, na verdade, *o que se lança para, em direção a*. O que se

lança para o fenômeno, em direção ao que se presentifica/ausenta. Criar espaço-tempo com a palavra e sua musicalidade inerente deveria ser chamado de poética, jamais de literatura, no entanto, em contrapartida, é inegável a consolidação dessa última e equivocada denominação.

AINDA HÁ UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO!

– O CONVITE E OS CONVIVAS

Pudemos perceber que muitas pedras foram postas no meio do caminho de lá para cá. Se toda obra de arte é um convite que nos propicia abandonar a tempo-cronologia e o espaço-extensão e vivermos tempo-espaço como instâncias inaugurais, eônicas² e/ou kai-róticas³ a cada vez, esse aceno, esse convite, se e quando aceito, proporciona uma especialidade temporal-espacial. Essa especialidade é que conduz à integração total, enfim, ao espaço-tempo pro-posto. Se essa integração é quebrada, a obra de arte cessa de obrar. A obra não obra, e esse não obrar pode manifestar-se de duas maneiras: como abertura a um novo convite; ou como recusa peremptória a convites posteriores. De um ou de outro modo, a pedra sempre estará no meio do caminho, seja como obstáculo a ser superado, seja como condição necessária à integração a uma nova espaço-temporalidade, o que é o mesmo, mas não é a mesma coisa.⁴

Música e “literatura” são o mesmo, apesar de não serem jamais a mesma coisa. Como é possível ser o mesmo e não ser igual? O mesmo é dimensão ontológica, significa – o que é referente ao ser. Música e literatura são a partir do real, com o real e para o real. Mas não são a mesma coisa, dimensão ôntica, ou seja, não são a mesma entidade e não agem nem sofrem ação do mesmo modo. Ambas são criação de memória, todavia, jamais da mesma maneira. Ambas compõem tempo-espaço, mas cada uma ao seu modo. Nenhuma das duas representa nada como sua condição de ser. Podem representar muito, entretanto, mas nunca como condição essencial, apenas como desdobramento de sua paixão inaugural. Esse *phatos* inaugural torna quase tudo possível, ainda que seja incapaz de a tudo tornar possível.

A “literatura” encanta pela musicalidade ou não encanta. **Um bom escritor (preferencialmente poeta, pois o escritor só surge com a escrita) é quem sabe fazer do seu texto música, ou melhor, musicalidade;** é aquele que faz o leitor não querer abandonar a leitura, pois o encanto proporcionado pela composição poética não permite.

A música en-canta porque já é canto que não admite a dispersão. É con-centrado. Se há dispersão o en-canto se es-vai, se es-foi. A música encanta na medida que consegue concentração íntegra. Integra som com a sonoridade que conosco trazemos e faz vibrar as consonâncias e dissonâncias de nosso próprio com o seu próprio (da música) ressoar.

Nem música nem “literatura” (poética) são diversão. São diversas, mas, nunca diversão. Exigem o máximo de con-centração possível a ponto de consolidarem uma espaço-temporalidade que seja constituída não só pelo que é próprio a cada uma (música, literatura ou outra arte qualquer), mas sendo capaz de conjugar estes, com o próprio de quem é capaz de as fruir. Esta é a condição mínima de possibilidade para o processo artístico, instaurado por ambas (e por outra modalidade de artes) e por quem com elas “se encontra”, possa se dar por completo. Diversão é outra coisa, caracteriza-se por sempre construir uma dispersão integral. Ao terminarem de obrar nada permanece – desvanecimento integral.

Estar para além de uma mera perspicácia. Estar na percepção do ser que todo ente traz consigo.

Para a música e para a “literatura” resta ainda uma só questão que se apresenta a ambas, que nos acossa e nos intimida a todo instante: o que é uma boa música ou uma boa obra literária? Essa resposta, essa é a coisa (res) posta!, não tem resposta pronta ou definitiva. A boa obra é a que consegue instaurar uma espaço-temporalidade própria, aquela de um aión-kairós próprio, original, plenamente conjugada com aquele que aceita o convite e se permite fazer a experiência de abandonar-se à obra e com ela obrar. Isso significa: a ação de deixar-se conduzir a partir dela (obra), por ela e com ela, para um encontro numa temporalidade-espacialidade em que a obra (música, literatura, arquitetura etc.) produza uma unidade com quem esta obra, obre (ser percipiente,⁵ mas não menos criador). Obra e percipiente (não menos constituidor do obrar) se con-juntam em um só tempo-espaço inquebrantável, indivisível e eterno, pelo menos, enquanto dure o obrar, compreendido este como instauração de um só tempo-espaço.

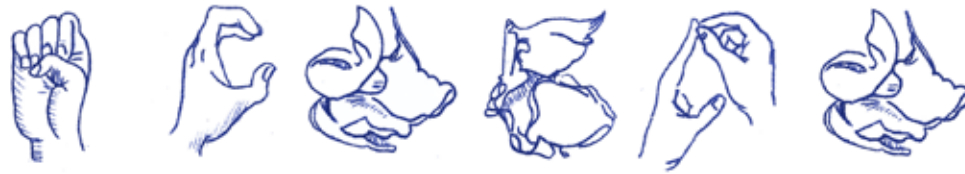
Depois disso, poderemos falar dos resultados produzidos na sociedade, na cultura, na estética, na história e na política. Toda obra é, de alguma maneira, social, cultural, estética, histórica e, necessariamente, política. Assim, a pedra in-siste em estar no meio do caminho.







ENSAIO . DANÇA



O ENIGMA DE HERODIADE: REPENSAR A RELAÇÃO ENTRE DANÇA E LINGUAGEM PELA EXPERIÊNCIA DE STÉPHANE MALLARMÉ

MARIANA PATRÍCIO FERNANDES

A figura de Salomé, também conhecida como Herodiade, fascinou a literatura moderna. Oscar Wilde e Mallarmé são os mais célebres escritores que se deixaram enfeitiçar por essa história bíblica, dando-lhe contornos trágicos. Não só a literatura, mas também a pintura e a música enveredaram por esse caminho. Nas obras do pintor Gustave Moreau e do compositor Richard Strauss, a jovem dançarina esteve presente nas representações ocidentais desde o século XIX. O que há nesse personagem que causa tanto fascínio?

A história de Salomé é apresentada de diversas formas, mas geralmente tem como mote a promessa feita pelo rei Herodes a sua enteada Salomé (ou Herodiade) de que lhe daria qualquer coisa em troca de uma dança. A jovem pede como recompensa a cabeça de João Batista, profeta que pregava contra a família real na porta do palácio.

Na Bíblia, o nome Salomé é citado superficialmente, apenas ao narrar a morte do profeta. Ela pouco se atém no caráter da dança que teria levado ao seu assassinato. Nos evangelhos de São Marcos e São Mateus, em que o episódio é narrado, o foco não é a dança de Salomé, mas a ambígua relação que o estado, representado pelo rei Herodes, mantém com a nova religião pregada por João Batista.

De acordo com o evangelho de São Marcos, Herodes mantém uma relação de respeito e até de temor com o profeta, preservando sua liberdade apesar das constantes pregações do evangelista contra seu casamento com a esposa de seu irmão (que de acordo com as palavras de Batista no Novo Testamento, seria ilegal). João Batista exerce grande influência sobre os habitantes da Judeia, o que leva Herodes, após ter atendido ao desejo de Salomé, mandar prendê-la, temendo as revoltas populares que poderiam decorrer desse fato.

Como analisa Brad Bucknell (1993) em um artigo sobre as representações literárias e visuais de Salomé, o que está em jogo na Bíblia é a relação entre a palavra e a lei, a questão da legitimidade da promessa de um rei e o poder destrutivo da sedução feminina quando motivada pela vingança.

Se os evangelhos não entram em detalhes sobre o que teria feito um rei pôr

todo seu poder em jogo para assistir a uma jovem dançando, a arte ocidental não cessou de investigar as entrelinhas dessa história. As imagens inspiradas em Salomé, apareceram por diversas vezes nas representações literárias e visuais, da Idade Média até o século XX. Uma pesquisa realizada pela pesquisadora norte-americana Rita Severi concluiu que, no século XIX, somente na França, 2.789 poetas escreveram sobre Salomé (apud BUCKNELL, 1993, p.503).

O que fascina e deixa poetas obcecados, como Wilde, Flaubert e Mallarmé, é o enigma da origem da força contida nessa personagem, à primeira vista tão frágil diante do poder do estado (Herodes) e de Deus (João Batista). Força desconhecida que consegue pôr em xeque, simultaneamente, esses dois poderes. Salomé desestabiliza dançando a relação entre a

palavra e a lei. Que poder é esse que a dança tem?

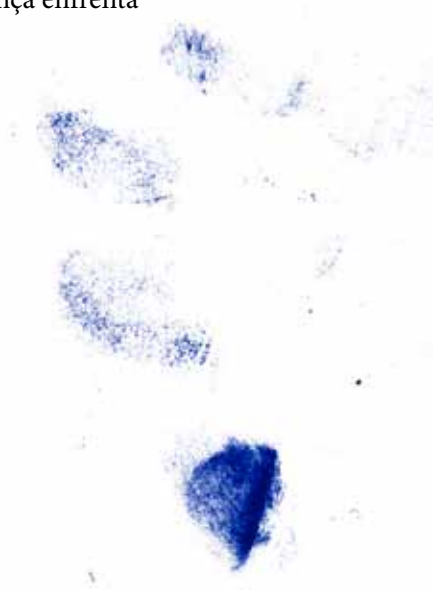
“O enigma de Salomé” pode ser abordado de várias maneiras. Ela se situa no limiar entre a afirmação do poder real e a ameaça de ruína do poder soberano. O que nos interessa é entender de que maneira surge, por trás da questão do caráter ameaçador do feminino em relação aos sistemas dominantes de poder, a imagem da dança como gesto que concretiza essa ameaça. Essa imagem é tanto a de uma jovem frágil quanto a de uma figura que desestabiliza e reconfigura toda a ordem soberana, incidindo sobre a legitimidade do discurso do rei.

O poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) investigou a relação entre a dança e a linguagem. Mallarmé via na história de Herodiade a chave para a realização do seu projeto literário, a ponte que levaria ao seu *Livro*, obra na qual a linguagem se apresentaria em toda a sua pureza, sem precisar manter uma relação de referencialidade como elementos exteriores. Nas suas crônicas como crítico de dança, reunidas e publicadas posteriormente na seção “Rabiscados no Teatro” do seu livro *Divagations* (1897), a analogia entre a

dança e essa nova abordagem da literatura é evocada a todo o momento.

O que chama a atenção de Mallarmé tanto na história de Herodiade quanto nos espetáculos de balé romântico é o poder de desfazer a relação entre linguagem e significação.

Seguindo essa trilha aberta por Mallarmé, este artigo abordará dois movimentos: (I) o da literatura à dança e (II) o da dança à literatura. O primeiro é tentar investigar de que forma o poeta francês entreviu na dança e na figura de Herodiade a abertura de uma trilha onde o seu projeto literário tornava-se possível. O segundo procura pensar como esse modo de abolir a referencialidade do corpo dançante não significa que a dança (assim como a literatura) esteja fora do mundo em sua materialidade. Para isso, procura pensar como a dança enfrenta a linguagem. Vejamos.



I – MALLARMÉ: O ABSOLUTO NO TCHU-TCHU DA BAILARINA

Em 1865, Stéphane Mallarmé começou a conceber uma obra inspirada na passagem bíblica que narra o assassinato de João Batista como uma tragédia. Esse projeto inicial sofreu diversas mudanças, passando do formato de um texto teatral em seus moldes tradicionais para um texto poético (o que não exclui, entretanto, a possibilidade de sua encenação), mas nunca é terminado. O poeta, contudo, jamais abandonou o projeto de escrita de uma obra completa sobre a cena de Herodiade, pois ainda produziu mais dois fragmentos poucos anos antes de sua morte em 1898. Eles foram publicados em três momentos diferentes e com estruturas distintas: o primeiro foi um diálogo teatral entre Herodiade e sua ama publicado em 1869 na revista *Le parnasse contemporain* sob o título: “Fragment d’une étude scénique ancienne/ d’un poème de Herodiade” (Fragmentos de um antigo estudo cênico/ de um poema de Herodiade).

À escrita do diálogo seguiu-se o poema “Ouverture ancienne”. Após muitos anos de suspensão, o projeto foi retomado em 1886,

e o manuscrito foi encontrado após a morte de Mallarmé por Paul Valéry. Dividido em três partes, apresenta fragmentos que posteriormente deveriam ligar-se aos poemas já publicados: o prelúdio, o cântico de São João Batista e um final apresentado como “Cântico”. A importância desse projeto de escrita, inspirado em Herodiade, é imediatamente reconhecida pelo poeta, desde o início da escrita. Em carta, de 28 de abril de 1866, escrita a seu amigo Cazalis, relata:

Comecei, enfim, meu Herodiade. Com terror, porque estou inventando uma língua que deve brotar necessariamente de uma poética muito nova, que eu poderei definir em duas palavras: Pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz.

O verbo não deve se compor de palavras, mas de intenções; e todas as palavras devem se apagar diante das sensações (MALLARMÉ, 2005, p. 137, tradução nossa).¹

¹ J'ai enfin commencé mon Herodiade. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement naître d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en deux mots: Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit pas, lui, se composer de mots; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation.

Chama a atenção nessa carta dois elementos. O primeiro deles é a transição na qual o poema deve abolir toda e qualquer referência a algum objeto ou realidade exterior ao poema. O segundo aspecto marcante é o terror expresso por Mallarmé diante dessa experiência. Esse termo também aparece em outra carta enviada a Cazalis: “Ao esvaziar o verso a esse ponto, encontrei dois abismos que me desesperam. Um deles é o Nada [...] o outro vazio que eu encontrei é esse do meu peito” (MALLARMÉ, 2005, p. 55, tradução nossa).²

² En creusant le vers a ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant [...] l'autre vide que j'ai trouvé est celui de ma poitrine.

O terror e a experiência do vazio permeiam os versos de “Herodiade” e os sentimentos de seus personagens, assim como a relação do poeta com a própria escrita. A beleza da jovem Herodiade apresenta-se ao olhar por meio de uma frieza extrema, uma espécie de nudez justamente por não remeter a nada para além de si mesma.

“Mas, Horror! As noites, em tua fonte severa, em meus sonhos esparsos conheci a nudez” (MALLARMÉ, 2005, p. 151, tradução nossa).³

³ Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère Fontaine, J'ai de mon rêve épars connu la nudité.

Mas de que nudez e de que vazio estamos tratando? De acordo com o crítico literário Maurice Blanchot, a poesia de Mallarmé depara-se com a ausência dos deuses:

Quem sonda o verso deve renunciar a todo e qualquer ídolo, tem que romper com tudo, não ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada, porquanto não tem direito algum à esperança, deve, pelo contrário, desesperar. Quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo (BLANCHOT, 2011, p. 31).

A morte seria, segundo Blanchot, um tema essencial para Mallarmé, pois ela transforma-se em condição do poema. Como se, para desligar-se da coisa e dar início à nova linguagem, fosse preciso uma espécie de abolição do real. Abolição que não se dá sem terror e sem pressão sobre o próprio peito do poeta.

A leitura dos fragmentos que compõem “Herodiade” levam a cabo a radicalidade desse movimento de abolição, em que a significação é apagada para fazer surgir os efeitos e as sensações do poema. Como escreve Blanchot, “onde acreditamos ter palavras, transpassa-nos uma ‘virtual rajada de fogos’, uma prontidão, uma exaltação cintilante” (BLANCHOT, 2011, p. 39).

Mas de que maneira o poeta consegue abolir o real? Seria importante analisar como em “Herodiade” essa dupla abolição nunca se realiza por completo. Esse vazio de que fala o poeta jamais pode tomar forma, porque, ao fazê-lo, recairia novamente na representação de alguma coisa que está fora do poema.

A questão que desafia o projeto literário de Mallarmé é encontrar modos de apresentar esse vazio e torná-lo literatura sem que ele seja transformado em objeto da representação.

A relação do escritor com a dança ajuda-nos a entender como isso é possível.

O interesse de Mallarmé pela dança ia além do seu projeto de escrita de “Herodiade” e já pode ser encontrado em seus textos de crítica teatral para a *Révue Indépendante*, escritos entre novembro de 1886 e julho de

1887 e mais tarde reunidos em seu livro de prosa *Divagations*. É importante notar que o poeta está tratando de uma dança cênica (feita para ser apresentada em um palco e para um espectador), mais especificamente, dos espetáculos de balé a que assistia no teatro Eden (conhecido historicamente por seu lustre colossal) ou na Opéra Garnier de Paris, e da dança de Loïe Fuller (que estabelece já nessa época sua relação com o cinema investigando a relação entre corpo, movimento e luz).

Nessas críticas, que seguem o estilo literário da poesia do autor, Mallarmé deixa entrever uma analogia entre a experiência estética produzida por uma bailarina em cena e a sua noção de linguagem esvaziada de referências externas também chamada pelo poeta de Ideia:

O balé não dá mais que pouco: é o gênero imaginativo. Quando se isola para o olhar um signo da dispersa beleza geral, flor, onda nuvem e joia, etc., se, em nós, o meio exclusivo

de conhecê-lo consiste em justapor o seu aspecto à nossa nudez espiritual a fim de que ela o sinta análogo e a ele se adapte nalguma confusão rara dela com essa forma evanescente – nada mais que através do rito, ali enunciado da Ideia, não parece a dançarina metade o elemento em causa, metade humanidade como apta a com ele se confundir, na flutuação de devaneio (MALLARMÉ, 2010, p. 21).⁴

Essa analogia entre o balé e o rito da Ideia é, à primeira vista, estranha. O filósofo e estudioso francês da relação entre Mallarmé e a dança, Frédéric Pouillaude, chama a atenção para a aparente contradição entre os frufus e bibelôs do balé italiano apreciados por Mallarmé, a estética kitsch dos teatros franceses do final do século XIX, e o seu projeto de construção do grande poema do absoluto no qual a literatura deixa entrever a linguagem em sua pureza absolutamente pura (projeto utópico que nunca se concretizou, o *Livro* nunca chegou a ser publicado).

No entanto, segundo Pouillaude (2009), é importante investigar a fundo o que “essa pureza da linguagem”, que a ausência de um objeto de referência empreende, significa na literatura de Mallarmé. Como presentificar a abolição do real na linguagem? Para Pouillaude (influenciado pela leitura de Jacques Rancière), seria justamente

transformando o texto literário em um lugar de livre associação de temas e conteúdos que não necessitam seguir uma relação nem de causalidade nem de identidade.

Se o texto literário já não tem objeto atribuído, nele cabe tudo, desde os bibelôs mais triviais até a reflexão sobre a dimensão filosófica do lustre de um teatro. Se a função do poema é a instituição da Ideia, essa ideia não se apresenta por meio da referência a um objeto superior, mas, justamente, dessa possibilidade que o poema e seu fluxo de devaneio criam de interação entre esses elementos heterogêneos. Nessa operação, o vínculo entre dança, poder e linguagem vai descosturando as identidades. Tudo funciona como se os nós que atam as palavras e as coisas fossem desfeitos em um gesto de dança, revelando a maquinaria em movimento necessária para o estabelecimento de um espaço comum compartilhado.

⁴ Le ballet ne donne que peu: c'est le genre imaginaire. Quand s'isole pour le regard un signe de l'épouse beauté générale, l'un, oncle, nuée et bijou etc., si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée – rien qu'au travers du rite, la, énoncé de l'idée, est-ce que ne parait pas la dansuse à demi lelement en cause, à demi humanité, apte à s'y confondre dans la folaison de reverte? (MALLARMÉ, 2010, p. 20).

Na dança, para Mallarmé, há algo de extremamente potente, mas também de arriscado na leveza dos passos da dançarina. Como narra na carta a Cazalis, o que está em jogo é a experiência do Nada, tanto na linguagem como no próprio peito. É que a ruptura da linguagem com a significação pode levar muitas vezes a uma experiência radical de ausência de sentido que provoca a própria sensação de desaparecimento ou de desmaterialização profunda que se faz sentir no corpo do poeta.

Seguindo essa mesma esteira, Mallarmé lança seu famoso axioma escrevendo que

*A saber, que a dançarina não é uma mulher que dança, pelos motivos justapostos de que ela não é uma mulher, mas uma metáfora que resume um dos aspectos elementares de nossa forma, gládio, taça, flor, etc., e de que ela não dança, sugerindo, pelo prodígio de *raccoursis* ou de elãs, com uma escrita corporal o que exigiria parágrafos em prosa dialogada bem como descritiva, para exprimir, na redação: poema liberado de todo aparato do escriba*
(MALLARMÉ, 2010, p. 41, grifos do autor).

A dança, assim como a poesia, libera a escrita do problema da expressão, da intenção do artista, por isso seu júbilo e seu risco. Essa dupla polaridade do encontro com a dança, da alegria com o abismo e da plenitude com a morte anunciam os desafios que os artistas e pensadores na passagem do século XIX para o XX enfrentaram na relação entre corpo e linguagem e política. A criação modos singulares de produção de sentido e de expressão através do corpo constitui o motor de experimentação da dança nesse mesmo período. É nesse ponto que nos enveredamos pelo segundo movimento questionando a forma como essa “abolição do real” em Mallarmé não pode se transformar em abolição do corpo.

A dançarina pode até não existir como aquela a que o movimento se refere. Há, no entanto, no gesto dançado, um corpo que não é uma folha em branco, mas uma superfície porosa, marcada pela história, e que para pôr-se em movimento precisa deparar-se com essa história. Para dançar e tornar-se infinitamente plástico, o corpo dançante deve encontrar seu peso, sua relação com a terra e com a linguagem. Não pode abolir o mundo, deve lutar com ele.



II – COMO A DANÇA DESFAZ O ABSOLUTO

Como aponta a pesquisadora em dança, Laurence Louppe (2004), a cultura ocidental iluminista havia excluído o corpo do processo de significação verbal. Ele não participa, nesse contexto, da função elocutiva, vendo-se condenado a reproduzi-la de longe. Por outro lado, essa ruptura entre corpo e linguagem verbal aponta também para outras possibilidades de formação de sentido, e a dança abre esse espaço reconfigurando a relação entre espaço e tempo, corpo e linguagem, sujeito e objeto, significante e significado, ou seja, dançar incide na realidade compartilhada e se torna um processo fundamental tanto para a transformação quanto para a conservação dos signos e símbolos que produzem esse real comum.

O modo que a dança tem de reconfigurar o real não se dá em um passe de mágica, mas por meio de um jogo de forças em que o

corpo resiste ao processo de significação da linguagem verbal. É pela resistência que o corpo abre no discurso novos sentidos. Essa resistência é tanto política quanto concreta e diz respeito às técnicas e às práticas empregadas por dançarinos e coreógrafos nesse contexto. Essas práticas podem tanto procurar disciplinar o corpo, para que ele se afirme e legitime o poder soberano instituído, quanto criar meios para desfazer, pelo movimento, as noções já estabelecidas, como, por exemplo, as noções de belo, virtuosidade, linearidade e coerência.

Assim, Laurence Louppe reconhece também, na passagem do século XIX para o XX, o surgimento de uma dança que a autora chamará de contemporânea, marcada pelo desejo de encontrar caminhos através dos quais o corpo possa abraçar sua plasticidade desfazendo as suas formas fixas e rígidas. Uma explosão de criação de métodos de consciência corporal e de educação somática aparecem investigando a relação entre o corpo, os hábitos e a possibilidade de recriar o modo como um corpo se move. São alguns exemplos desses métodos, a Eutonia, de Gerda Alexander, a biomecânica, de Meyerhold, e outros que influenciaram as técnicas corporais para a dança até hoje.

Em relação às danças cênicas, o interesse, agora, não reside somente na relação da dança com uma narrativa anterior ao movimento (já não é preciso seguir um libreto como no balé) mas incide também na investigação de como o corpo em movimento interfere na experiência da presença. Presença aqui entendida como uma noção que afeta a própria percepção da temporalidade (uma das preocupações de Mallarmé).⁵ O olhar do espectador já não dá conta de capturar no presente esse corpo em movimento. Um dos célebres exemplos desse movimento é a experiência cinematográfica de Loie Fuller (uma das bailarinas favoritas de Mallarmé), na qual a relação com a luz e seu caráter de metamorfose constante interessa mais do que a figuratividade do movimento.

Pensando essa “nova dança” na relação estabelecida por Mallarmé, podemos entrever uma relação ambígua. Se por um lado não se trata de devolver o corpo ao domínio de um sujeito da consciência (a bailarina, no caso), deve-se pensar como esse corpo pode resistir aos impulsos disciplinares impostos por uma ordem externa afirmando sua singularidade.

Portanto, voltando a Salomé, a dança torna-se uma ameaça ao sistema quando o corpo em movimento deixa de assumir o lugar do mutismo para enunciar seu desejo (não nos esqueçamos de que a promessa de Herodes é quebrada no momento em que Salomé faz um pedido que excede o poder do soberano). Desejo que não se enquadra nos modos como tradicionalmente corpo e discurso relacionam-se, mas que, entretanto, dança.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BUCNELL, Brad. On seeing Salome. *ELH: English Literary History*. Baltimore: vol 60, n.2, p.503-526,1993.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporain*. Bruxelas: Contredanse, 2004.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies et autres textes*. Paris: Les classiques de Poche, 2005.
- POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique*. Paris: J. Vrin, 2009.

⁵ Le ballet ne donne que peu: c'est le genre imaginaire. Quand s'isolle pour le regard un signe de l'épouse beauté générale, fleurs, onde, nuée et bijou etc., si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée – rien qu'au travers du rite, là, enoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élement en cause, à demi humaine, apte à s'y confondre dans la folaison de reverie? (MALLARMÉ, 2010, p. 20).

ENSAIO . ARTES VISUAIS

SEM TÍTULO OU BRAILE PARA RETICÊNCIAS

DANIELA SEIXAS



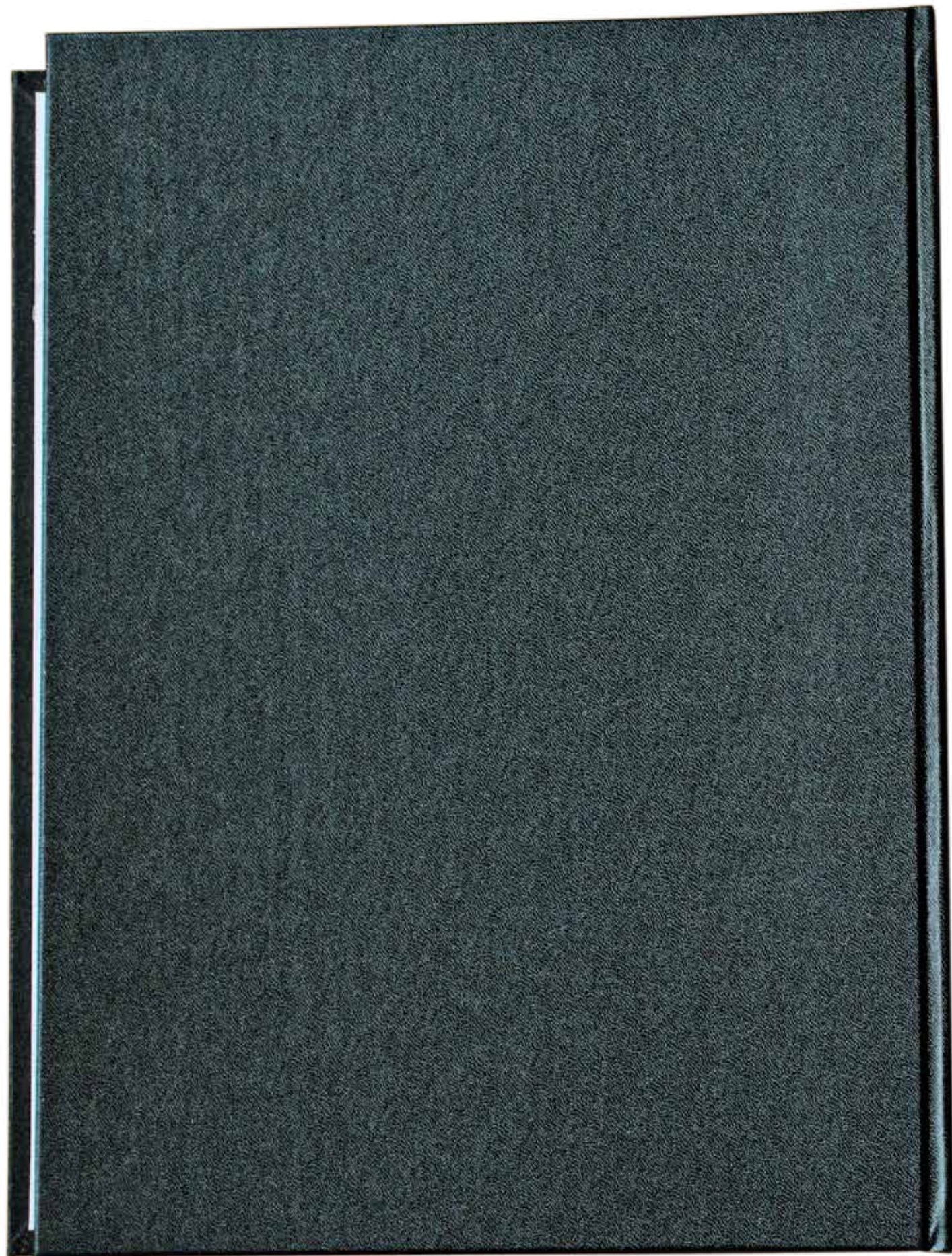












A FÁBULA CONTRARIADA — A NARRATIVA DO CINEMA

KARL ERIK SCHØLLHAMMER

Para a literatura e para as artes plásticas do início do século XX, o cinema parecia realizar a utopia de uma expressão direta da realidade. Por sua capacidade de gravar e apresentar as coisas do mundo em seus detalhes infinitos, o cinema escapulia da subordinação narrativa aos encadeamentos causais, predominante na literatura do século XIX, e indicava a possibilidade de se tornar uma arte verdadeiramente expressiva. É nessa tensão entre arte representativa e arte expressiva que o filósofo Jacques Rancière (2012, p. 18) analisa o cinema em sua relação com a literatura e também indica a tensão que dará origem aos desvios do cinema:

O cinema nasceu na época da grande desconfiança em relação às histórias, no tempo em que se pensava que uma arte nova estava nascendo e já não contava histórias, não descrevia o espetáculo das coisas, não apresentava os estados de alma das personagens, mas inscrevia diretamente o produto do pensamento no movimento das formas (RANCIÈRE, 2012, p. 18).

Esse otimismo criativo Rancière vê, por exemplo, formulado pelo crítico Jean Epstein, em um ensaio em 1921 e intitulado *Bonjour Cinema*, no qual o autor alega que o cinema “grava coisas que o olho humano não percebe” antes de serem definidas

pelas qualidades narrativas e descritivas como objetos, pessoas ou eventos. A capacidade de revelar a realidade anterior à percepção e à conceituação é a principal característica daquilo que Rancière define como “modernidade cinematográfica” em sintonia com uma bibliografia bastante sólida sobre o primeiro cinema. O historiador de arte marxista Arnold Hauser (1982), em *História social da literatura e da arte*, descreve essa mesma aproximação entre a realização tecnológica do cinema e as ambições estéticas das vanguardas do início do século XX. O autor alemão entende a experimentação artística do *alto modernismo* como expressão de uma nova consciência de tempo e espaço que encontra sua técnica privilegiada na representação cinematográfica, destacada como a arte que, pela realização técnica da consciência temporal moderna, torna-se a mais representativa da época. Definir o modernismo da primeira metade do século, ainda de acordo com Hauser (1982), como a “época do cinema” se justifica por esse motivo pela sua capacidade técnica de criar uma expressão viva de uma nova experiência histórica de entrelaçamento entre tempo e espaço. Ele vê no espaço cinematográfico a superação

da natureza estática da imagem pictórica e fotográfica que dinamicamente dá concretude ao tempo histórico como, por um lado, movimento qualitativo, ininterrupto e contínuo, e, por outro, como heterogêneo, descontínuo e desintegrado. A descoberta da *montagem paralela* e do *primeiro plano* por Griffith e Eisenstein (1990) permitia uma expressão direta de *simultaneidade e justaposição* e possibilitava a integração entre épocas, entre estados de consciência, entre o passado da memória, o presente da percepção e o futuro do desejo, entre enredos paralelos e entre experiência e imaginação. De modo que o cinema, em vez de limitar-se a representar conteúdos históricos e culturais, na sua própria linguagem dava forma concreta, à experiência histórica da tendência ao fragmentário, à heterogeneidade e à desintegração do mundo moderno. Simultaneamente, concretizava-se no cinema uma nova unidade e continuidade eminentemente perceptível atrás do ritmo caótico da imagem caleidoscópica na alusão a um fluxo infinito e contínuo do tempo qualitativo, descrito por Bérghson (2011) como “duração” e por Fredric Jameson (1991) como o “mistério existencial do tempo qualitativo”. O

privilégio da tecnologia cinematográfica como máxima expressão estética da condição moderna, consistia, portanto, na capacidade de poder figurar uma mudança histórica na relação fenomenológica entre sujeito, espaço e tempo. De maneira exemplar, o cinema não representava mas expressava – por exemplo, no cinema surrealista de Buñuel – a permeabilidade entre o espaço interior da imaginação e o espaço exterior da experiência. Muitos críticos embarcaram nesse otimismo e o fenômeno cinematográfico tornou-se um modelo para a literatura e as outras artes. Nessa perspectiva, dizer sobre um texto que sua escrita é cinematográfica, por exemplo, era caracterizar uma literatura que abria mão do domínio estrutural da narrativa e escolhia a fragmentação não linear de unidades desconexas à procura de um impacto superior. Na poética modernista de Mario de Andrade, formulada no livro *A escrava que não é Isaura*, o autor observa que **“a obra de arte é uma máquina de produzir comoções”** (ANDRADE, p. 258), e essa compreensão da arte como uma máquina capaz de criar afetos e sensações é estranhamente contemporânea e logo se vincula à arguição de Mário de Andrade ao que denomina de “cinematografia” (ANDRADE, 2009, p. 258). Mario exalta a

“cinematografia” como a grande tradução tecnológica das aspirações expressivas das artes plásticas e as da palavra “realizando a vida como *nenhuma arte* ainda o conseguirá, foi ela o Eureka! Das artes puras” (ANDRADE, p. 258).

Para o crítico André Bazin (1992), o cinema produziu um realismo diferente e mais verdadeiro do que o que vinha sendo desenvolvido na pintura, na fotografia e na literatura. Esse realismo singular seria enfatizado na medida em que o cinema se afastasse das técnicas de montagem e sequenciamento narrativo e elaborasse tomadas longas com foco em profundidade que permitisse ao espectador uma participação muito maior do que nos enredos autorais e narrativos. Na base da expressão “modernidade cinematográfica” está a ideia de que o cinema teria sido o maior desafio colocado à organização narrativa aristotélica, considerada o principal fundamento da poética ocidental a privilegiar a coerência do enredo (*Muthos*) em detrimento dos efeitos sensíveis do espetáculo visível, o que chamava de *Opsis*. Para Rancière (2001), o *Muthos* aristotélico é o equivalente ao que ele, no principal livro sobre o cinema, *A fábula cinematográfica*, escolhe chamar de “fábula” usando a

tradução latina do conceito. No complexo teórico de Rancière, o enredo aristotélico é o núcleo fundamental do regime chamado por ele de *representativo* ou *mimético* e que é desenvolvido em contraste com o clássico regime *ético*, por um lado, e o moderno regime *estético*, por outro. Segundo a definição do Rancière (2001), a fábula é dimensão principal da representação artística, a distribuição das ações necessárias e verossímeis que leva o personagem da fortuna ao infortúnio ou vice-versa por meio da construção do enredo. O que realmente interessa na discussão de Epstein é a maneira como este vê e assume o cinema como uma escrita natural da *Opsis*, invertendo assim o privilégio concedido por Aristóteles ao *Muthos*. Para Rancière (2001), esse movimento do representativo para o estético já tinha acontecido na literatura, na obra de Flaubert, em consequência das descrições saturadas na narrativa da vida estagnada de Emma. O filósofo, entretanto, logo refuta a identificação unilateral estabelecida por Epstein entre o cinema e o estético, pois ainda que a expressividade seja uma propriedade do cinema, não se deve ignorar sua ligação íntima com o regime representativo predominante na arte ocidental. Na visão de Epstein, o cinema

é o clímax da arte do regime estético, a realização do sonho modernista de uma pura expressividade da arte, mas, segundo Rancière, ele ignora, nesse momento, que a narrativa nunca é inteiramente superada, o que resulta em uma das contradições intrínsecas do modernismo. **“O cinema, que deveria ser a nova arte da não representação parecia tomar exatamente o rumo contrário: restaurava o encadeamento das ações, os esquemas psicológicos e os códigos expressivos que as outras artes vinham tentando quebrar”** (RANCIÈRE, 2012, p. 19). Curiosamente, não significava essa inversão que liquidava a esperança ligada à nova arte. Mantinha-se “o sonho de um cinema que encontraria sua verdadeira vocação” (RANCIÈRE, 2012, p. 19), por meio de um corte mais radical entre o cinematográfico – a montagem e o automatismo espirituais – e os jogos teatrais, como em Bresson, ou na “afirmação de um cinema que deveria ser antes de tudo uma janela aberta para o mundo: um meio de decifrá-lo ou de fazê-lo revelar sua verdade nas próprias aparências” (RANCIÈRE, 2012, p. 20), como em Rossellini e Andre Bazin.

Outro ponto importante nas reflexões de Jacques Rancière é o **fato de não ser a**

tecnologia do cinema que cria condições para uma nova expressividade estética modernista. Pelo contrário, o cinema surge como resposta tecnológica às interrogações e demandas já formuladas pelas artes e pela crítica. O papel do cinema no regime estético foi realizar algo que já estava sendo desenvolvido na teoria e na prática artística, e não o oposto. Não adiantava pedir que o cinema realizasse “o sonho de um século de literatura”, pois ele só poderia ser o “desenvolvimento das forças específicas de sua máquina” (RANCIÈRE, 2012, p. 20). O principal argumento contra a idealização de Epstein, entretanto, é que o cinema, sendo em sua natureza o que outras artes procuravam e almejavam, na era estética, invariavelmente, iria inverter seus movimentos. Sendo o cinema a inovação principal da era estética, ele estava destinado, segundo Rancière (2012), a revelar os limites do estético. Limites que são relacionados ao tema principal de sua interpretação do cinema, o tema da *fábula contrariada*, ao focar essas contradições sempre centradas em relação à questão narrativa, ou seja, à herança literária do cinema. O dilema da *fábula contrariada* é: o cinema por um lado aparece como a realização do sonho da literatura modernista,

pela sua capacidade de expressar panoramas feitos de infinitos pequenos detalhes da realidade, mas, por outro, logo se vira contra a arte modernista na medida em que se desenvolveu tecnologicamente determinado por um forte agenciamento autoral a serviço da lógica da fábula. **O cinema chega para frustrar a modernidade artística, uma vez que opôs à autonomia estética da arte sua velha submissão ao regime representativo.** Ou, em outras palavras, foi a tensão operativa e dinâmica do cinema que desenvolveu a possibilidade de realizar a ambição expressiva da era estética, ao mesmo tempo que retomou, reformulou e aperfeiçoou o enredo narrativo em seus fundamentos aristotélicos mais claros, catalisando uma nova dinâmica à arte narrativa da própria literatura. Eis a contradição que opera dialeticamente nas leituras de Rancière e que pode ser exemplificada em várias de suas leituras. Na análise do filme *M* (1931), de Fritz Lang, um filme fortemente atado ao enredo policial, Rancière destaca um momento em que o assassino em série, Peter Lorre, é filmado com uma menina, sua futura vítima, no momento em que olham juntos e sorriem pela vitrine de uma loja de brinquedos. Nesse momento de “graça”, a lógica da sequência narrativa é interrom-

pida por um intervalo, no qual aparece a possibilidade de certa humanidade para o assassino. Portanto, ao mesmo tempo que o filme conta a história do assassino que será caçado implacavelmente até sua captura, esse breve instante abre uma clareira para vislumbrarmos uma outra fábula, a de sua humanidade perdida. Mais uma vez trata-se do conflito entre a lógica mimética ou representacional, de um lado, e uma estética e expressiva, de outro:

Às exigências aristotélicas da narrativa que conduz o criminoso ao ponto em que seja apanhado e desmascarado, mistura-se e opõe-se uma outra exigência: a exigência “estética” dos planos suspensos, a de uma contralógica que interrompe toda progressão da intriga e toda revelação do segredo, para fazer com que se sinta a potência do tempo vazio (RANCIÈRE, 2001, p. 57).

O tempo vazio não é simplesmente uma interrupção ou uma pausa na narrativa, é uma mudança básica na natureza do incidente que permite ao assassino viver uma humanidade não subordinada à perseguição narrativa: a nova ação, o enredo estético, rompe com o enredo da narrativa pelo tratamento do tempo. Percebemos

de que maneira essa tensão entre duas formas de narrativas em conflito aproxima-se da divisão fundamental elaborada pelo filósofo Gilles Deleuze em *Imagem-Movimento* (1983/2004) e *Imagem-Tempo* (1984/2006). Segundo esse autor, o cinema clássico se caracterizava por *Imagens-Movimento*, isto é, pela composição de imagens ligadas sequencialmente para criar continuidade e sentido narrativo. Na modernidade cinematográfica, descobriu-se um poder autônomo da imagem cuja característica definidora de *Imagem-Tempo* é a temporalidade autônoma e o vácuo que a destaca de outras imagens. A *Imagem-Movimento* capta o movimento que opera nela ao formar seqüências por montagens narrativas. Na história do cinema, essa imagem mimética encaminha o novo cinema modernista, caracterizado por uma imagem que capta o tempo de modo autônomo em relação à progressão temporal da narrativa e não é subordinado às exigências do enredo. A *Imagem-Tempo* é conceitualmente vinculada mais diretamente à realidade, ela é modulada pela realidade temporal e sua expressividade é um desdobramento da expressividade das coisas em si mesmas, na medida em que as imagens para Deleuze intervêm diretamente no pensamento.

Em sua forma mais realizada, a Imagem-Tempo apresenta o que autor com um termo de Blanchot, denomina o “fora” do pensamento humano, desafiando qualquer unidade perceptual ou conceitual que os seres humanos podem experimentar em relação ao mundo. Apesar de se entender próximo ao Deleuze, Rancière observa que alguns diretores servem a Deleuze de exemplo tanto de um cinema quanto de outro (Robert Bresson, por exemplo). Esse duplo estatuto da imagem cinematográfica leva Rancière a criticar Deleuze, pois sugere que a diferença entre a Imagem-Movimento e a Imagem-Tempo, em vez de indicar uma mudança histórica, deve ser compreendida como dois pontos de vista sobre a imagem: a Imagem-Movimento oferece uma visão que sublinha as relações entre as imagens, seu sentido como resultado do movimento em sequência de uma a outra imagem.

A Imagem-Tempo, por outro lado, advém de uma visão que diz respeito ao poder autônomo e expressivo da imagem, mesmo quando forma parte de uma montagem em sequência narrativa. Para Deleuze (2004), a passagem da Imagem-Movimento à Imagem-Tempo é compreendida em sua dimensão histórica e é identificada com uma mudança nos primeiros anos do pós-guerra a partir de exemplos privilegiados do cinema

de Orson Welles e de Alfred Hitchcock. Assim, a divisão pode ser compreendida como o momento de uma crise mais ampla na representação artística e midiática provocada pelas atrocidades e barbáries da guerra. Deleuze identificava-se com uma vertente contranarrativa na literatura, nas artes e no pensamento filosófico que se tornou predominante na década de 1950 e pressupunha que os horrores da guerra tivessem criado espaços estranhos que eludiram a narrativa – sempre sustentada por uma ideia de progresso da história –, e provocava uma crise representativa que desafiaram tanto o cinema quanto a literatura. Era necessária uma nova espécie de imagem para apreender esses espaços, uma imagem não subordinada às convenções da representação para a qual a guerra apresentava eventos incompreensíveis. Existe, assim, no próprio pensamento de Deleuze, uma fábula contrariada da passagem da Imagem-Movimento à Imagem-Tempo, uma narrativa sobre a impossibilidade de narrar que aponta para uma redenção do cinema e da imagem, da restauração de suas funções expressivas das coisas em si, longe da subordinação da imagem à fábula cinematográfica e à narrativa aristotélica.

REFERÊNCIAS: ANDRADE, Mario. Escrava que não é Isaura. In: ANDRADE, Mário. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
BAZIN, André. *O que é o cinema*. [S.l.]: Livros Horizonte, 1992.
BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Ed. 70, 2011.
DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Assírio e Alvim, 2004.
DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Rio de Janeiro: Assírio e Alvim, 2006.
EISENSTEIN, S. Dickens, Griffith e nós. In: EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.
HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 3. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 2 v.
JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London: Verso, 1991.
RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Papyrus, 2001.

ESPAÇO . LITERÁRIO
+ conto

5 Museus

PEDRO EIRAS

1. Analogias

Logo a seguir ao São Martinho, o vento começava a descer do monte e só parava no começo de Maio. Por isso, todas as pedras ao longo do vale eram lisas e ninguém se atrevia a visitar o museu.

Só o zelador ia, coberto de lã, abrir as portadas do casarão, à espera de visitantes. Ninguém aparecia e ele sentava-se num banco em frente à pintura do Conde que dera origem e nome à povoação.

Ninguém sabe ao certo como isto foi, mas, ao longo dos anos, com o cabelo cada vez mais branco e os ouvidos já quase emparedados pelo silvo contínuo do vento (às vezes uma telha saltava), a cara do zelador ia-se parecendo cada vez mais com a cara do Conde.

Há duas semanas, foi preciso internar o zelador. Não parava de se lamentar pelas suas seis filhas, que um cavaleiro teria raptado, uma após outra, nos bailes – ele, o zelador, que nunca se casara e mesmo, diz-se, nunca perdeu a virgindade.

2. Tentações

Cabia-lhe escolher os quadros que ficariam expostos. Desceu pela enésima vez aos armazéns do museu.

Podia escolher uma última tela. Não caberiam duas naquela parede nua, e o museu já parecia uma loja de *bric-à-brac*.

Havia a rapariga com a sombrinha, a pisar as flores douradas. O sol batia-lhe nos ombros, em despedida. O vento erguia com leveza a ardente cabeleira.

Mas também havia a rapariga a cavalo, a chegar do piquenique de domingo. Trazia uma cesta com frutos, e toda ela era sorriso trocista. O vestido ficava preso no feno.

Qual escolher?, pensava ele, amargurado. E como entre duas amantes secretas, hesitava. A parede ficou nua.

3. *De profundis*

Constava que ele descia aos infernos.

O próprio museu da vila tinha comprado uma vasta colecção das estátuas que ele fazia, e recebia visitas de especialistas em arte sacra popular. O conservador considerava concorrer a um subsídio europeu para abrir uma sala dedicada àquela obra.

Também nós o fomos visitar. Poderíamos ver os diabos, os tridentes, os caldeirões, a saírem perfeitos das mãos do escultor quase cego.

Tinha estado em África, na guerra. Quase não falava. E às vezes morria. Ficava morto três dias. Ao fim de três dias abria os olhos, inspirava, comia um pão, e ia logo esculpir as almas em tormentos, para não se esquecer, dizia.

O padre vigiava cada palavra, à coca de heresias. Mas todos respeitavam o pacato escultor, e a vila ia crescendo, com um hotel em projecto.

O escultor morria, três dias, depois levantava as mãos calejadas para os barros. Ui como cham, disse uma vez. E esculpia.

Quando chegámos, a oficina estava fechada. O escultor tinha voltado a morrer, mas desta vez não acordara ao fim do terceiro dia. Já cheirava mal.

Enterraram-no.

4. Traslado

Mosaico, telha, caco que fosse, ainda mal desenterrados, seguiam logo para o museu, que faltava cair. Ninguém sabia se eram arqueólogos ou salteadores. Nem fazia diferença.

Os ossos que tinham conhecido a chuva e o vento dos séculos agora apertavam-se numa caixa de vidro, sob o halogéneo, para sempre expostos, impudicos.

5. Feriado

Como era feriado, todos descansavam.

Os espetos arrumados num canto, a lenha apagada, os carvões ajuntados num monte.

Havia quem desse lustro ao caldeirão, aos ferros, às correntes.

Outros, menos conscienciosos, limitavam-se a jogar às cartas, a pintar os lábios,
a desenredar os cabelos mesclados pela fuligem.

Afinal, era feriado, ninguém viria ao museu.

E todos vagamente se aborreciam, por não terem quem os visse a sofrer.

+poesia

TATIANA PEQUENO

1)

A urna avermelhada que trago
por dentro da costura deixa
aberta a poça que me sai do
baixo e o ventre é de onde
partem os naufrágios quando
mudas as viagens trazem o mar
e finados são os filhos as luas
todas as mulheres são cruzes
punhos vapor e sentinelas
acordam várias lâminas de
passagem sobre o chão e a
pedra – fêmeas criam estirpes
de fria couraça e também
preparam a dura e lenta sorte
dos que perdem o medo e a
parte sedada de si. nas urnas
não adoecem mais as aves
lançam elas o corpo trançado
das labaredas. queimam os
obituários e as lapelas tidas
como cimento para o amor
e para os nomes.

escadaria

2)

zona norte

não era adeus era
uma forma mais bruta
de se cansar da vida
não era perder porque
perdido muito já se sentia
tampouco era verão no
que seguia o curso de uma
avenida
éramos só nós duas selando
um arremesso como se eu só
pedisse clemência e abrisse
o sinal para outra curva.
não foi distância. foi um
corpo abaixo da sombra,
entre o suor temperado de
carne e a direção que não
pude indicar ao motorista
quando tomei aquele táxi
e te deixei ali para que
voasses para o retorno em que
exatamente te perdi.

tantas vezes fui à igreja matriz
para pedir dinheiro, vagas e depois
a tua ida. na escadaria da penha
os degraus são calçados pelo peso
de quem carrega velas, dores e fitas
e nessa sorte sempre te levei comigo.
foram anos de longo subir. não sei
como se volta ao cimo duma pedra
depois que se sai da espera. lembro
apenas do nascimento de uma montanha
dessa imagem de paciência e calor no
seu núcleo.
os pés dos peregrinos são um retrato
exato do que pedem: sobre ti nunca
ultrapassei a nave dos mortos. e o
que inventei mesmo foi uma passagem
sem guia. algo como o que o orixás
e os santos levam nas mãos: um espelho
uma adaga uma rosa
por vezes uma chave sem rituais
ou aquilo que atravessa o corpo
depois da lança.

as fotografias de meses atrás acovardam
uma lápide sobre nós.
e na volta estavam lá
os calçados azuis
ao lado da cama
como se você estivesse sempre
para chegar.

3)

As crianças sentadas nuas na terra
brilham entre muitos fios de cabelo
em que debulho de vermelho o gado
nos assentamentos no cimo e nas matas.
Cresce a trança que deixo nascer entre
o cuidado e a roça do milho junino e
também de repente a cidade é a chuva
matinal com sua alfazema de terra e não
deixo de te esperar nesta cama onde
diversas noites sussurrei entre todas as
tuas lembranças da vida litoral
aqui vamos sempre poder recomeçar.

concreto

4)

quem me tomou a casa sabia da
lamparina de fogo no seu centro
e desconfiava que dos utensílios
fossem traçadas quimeras de sabre.
quem me tomou a casa deixou apenas
a desconfiança das magas antes da
partida das ovelhas outra vez
em guarda para quebrar o sinal
dos cofres que ornei com folhas.
quem me tomou a casa encontrou
os dentes entre a carne e forjou
na hematose a janela sem vista
a jaula com fera descolorida.
quem me tomou a casa violou o
amor sobre as mesas porque me
trouxe um veneno para as orquídeas.
que me tomou a casa levou o seu
tamanho dividido entre caixas e
rasgou o meu membro pelos dias.
e como há tanto de pele nestas paredes
onde minha casa não está que não deixo
mais móveis, resguardos ou queixas.
quem me tomou a casa foi ao encontro
dos muros. lá condicionou-se ao
concreto.

5)

O Pinheiro Feminino

sabes quando chega a hora de sair
e uma imagem nua do que somos
acompanha mesmo o peso das extremidades?
São quatro as nossas mãos perfumadas por
temperos e dois os vértices para onde sempre
desistimos ou nunca podemos apenas nos diluir
como ânsia e aceno vindos depois do ritmo
e da ruína de um girassol, sede & árvore para
alimentarmos os nossos filhos ou, Mariana,
guardarmos uma imagem amarelada das salsas
como força de um movimento sôfrego e tão curto.
Estou aqui. Como se fosse um fundamento.

firmamento

ESPAÇO . LITERÁRIO
+cartoon

ANDRÉ DAHMER

QUADRINHOS DOS ANOS 10



SENHA ZENHA BE-

NOVELELETAS

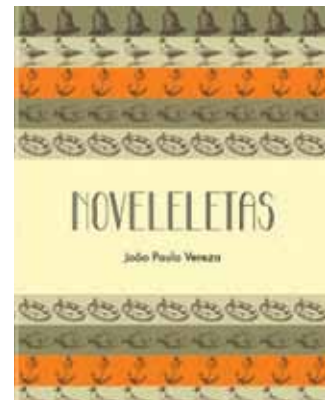
Emprestada de *Lavoura arcaica*, a epígrafe deste livro é um convite direto à percepção do leitor, a quem João Paulo Vereza, apropriando-se do gênio de Raduan Nassar, trata com intimidade fraternal e, claro, ambígua: “Dilate as pupilas, esbugalhe os olhos, aperte tua mão na minha, irmão, e vamos.” Certo, mas vamos aonde? O único jeito de saber é entrando em suas curiosas *Noveleletas*. Evidente admirador de Guimarães Rosa, Evandro Affonso Ferreira, Ariano Suassuna e Marcelino Freire, Vereza não esconde suas leituras de formação e cabeceira. Nesta obra, o que encontramos é a antiga paixão brasileira pela invenção de línguas, mas trazida à nossa época. Isso não quer dizer que aqui você vá esbarrar em um Brasil essencialmente urbano, globalizado, de bem com o mundo contemporâneo e tecnológico. Pelo contrário: você se verá embrenhado em um país original, onde mar e sertão já se misturaram há muito tempo. O que mais chama a atenção nestas *Noveleletas*, entretanto, é o vigor com que foram criadas e buriladas. Nesse sentido, e talvez mais do que em qualquer outro, este é um livro forte, porque o que realmente nos

impressiona em Vereza é sua vontade de narrar – e de narrar cantando, narrar acumulando palavras, frases, versos, ideias, sons, pessoas, bichos –; é o seu desejo de brincar, zombar, ler para nós, em voz alta e afinada. Vereza é um jovem escritor que, por sua juventude, não teme os desperdícios.

Esta antologia reúne cinco textos que podemos chamar de “contos de personagem”. São eles que nos prendem e que se fazem ouvir ou imaginar, constantemente: um mendigo, um cachorro, um pescador, um cantor popular. Padres, marujos, entidades misteriosas. *Noveleletas* é uma mistura inesperada de exuberância e irreverência. E, mais que isso, um livro de destemor.

Por isso proponho voltarmos àquela minha pergunta inicial, feita no primeiro parágrafo: nós vamos aonde? Não sei. E o próprio autor, na verdade, também parece querer encontrar uma resposta adequada. Melhor assim: aquele convite da epígrafe fica sendo uma proposta de exploração compartilhada. Estamos juntos nessa.

Luís Henrique Pellanda



SENHA ZENHA BE-

O OUTRO E O MESMO

No conto “Borges e Eu”, do livro *O fazedor*, Jorge Luis Borges descreve a vida dupla de quem experimenta as vicissitudes de uma existência comum, enquanto seu duplo – que é outro, sem deixar de ser ele mesmo – escreve sob o signo “Borges” as obras que o Borges empírico, real, lê com perplexidade: “Ao outro, a Borges, é que as coisas acontecem. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico.”

O conto, um dos tantos em que o escritor argentino faz da experiência literária algo que transtorna e devassa os planos de realidade, é normalmente visto como imagem da disjunção entre o Eu singular, carnal, do *escritor* e a figura socialmente construída do autor. “Borges e Eu” seria, assim, a metáfora da própria literatura não apenas como gesto duplicador da realidade, mas também como

criadora de novas instâncias objetivas, máscaras com as quais passamos a conviver (na forma de assinaturas de textos, documentos, livros) e que, por força de sua autoridade, de sua inscrição na tradição cultural, deixam de ser percebidas como construções, passando a modelar nossa visão, a pautar nossa ação no mundo.

O que aconteceria, porém, se a metáfora borgeana fosse levada ao pé da letra, tornando-se literal – ou literal ao menos na medida em que uma personagem pode realizar nossa crença, nada fictícia, na veracidade da ficção?

Esse é o tema de fundo de *O evangelho segundo Hitler*, romance notável de um leitor apaixonado de Borges, obcecado pelo autor de História universal da infâmia a ponto de lhe imputar uma infâmia que nem o próprio Borges teria imaginado: a de ter engendrado, com sua imaginação infernal, a serpente do Mal em estado puro, de ter fornecido o fermento profético que possibilitou Adolf Hitler e o nazismo.

Jorge Luis Borges é o protagonista do livro de Marcos Peres. Mas não o Borges bibliotecário cego de Buenos Aires que morreu em Genebra em 1986, após ter criado obras-

primas da literatura do século XX. Ou, pensando bem, talvez seja o mesmo Borges, que, no entanto, desgarrou-se de si mesmo a partir de algum caminho que se bifurca em algum jardim descrito em algum alfarrábio encerrado em alguma biblioteca.

Borges, o narrador-escritor, tem dados biográficos (genealogia, cidade de nascimento, gosto por enigmas gnóstico-bibliográficos) que coincidem com os de Borges, o escritor-autor. As veredas bifurcadas começam a se delinear no momento em que o protagonista elucida uma série de atentados contra uma família de judeus buenaienses, descobrindo que no mesmo momento, no outro lado do Atlântico, seu homônimo havia deduzido as mesmas coordenadas que possibilitaram desfazer o mistério.

A partir disso, estabelecem-se vivências paralelas que incluem uma disputa literária e existencial em que os textos escritos por um Borges são atribuídos ao outro e na qual o primeiro emula o segundo (ou seria o contrário?) para conquistar os favores de uma mulher judia que ama a literatura de Borges (de qual dos dois?) e que o colocará em contato com uma seita de alemães que veem em Hitler uma figuração de Judas – e, em Judas, o legítimo e maligno messias.

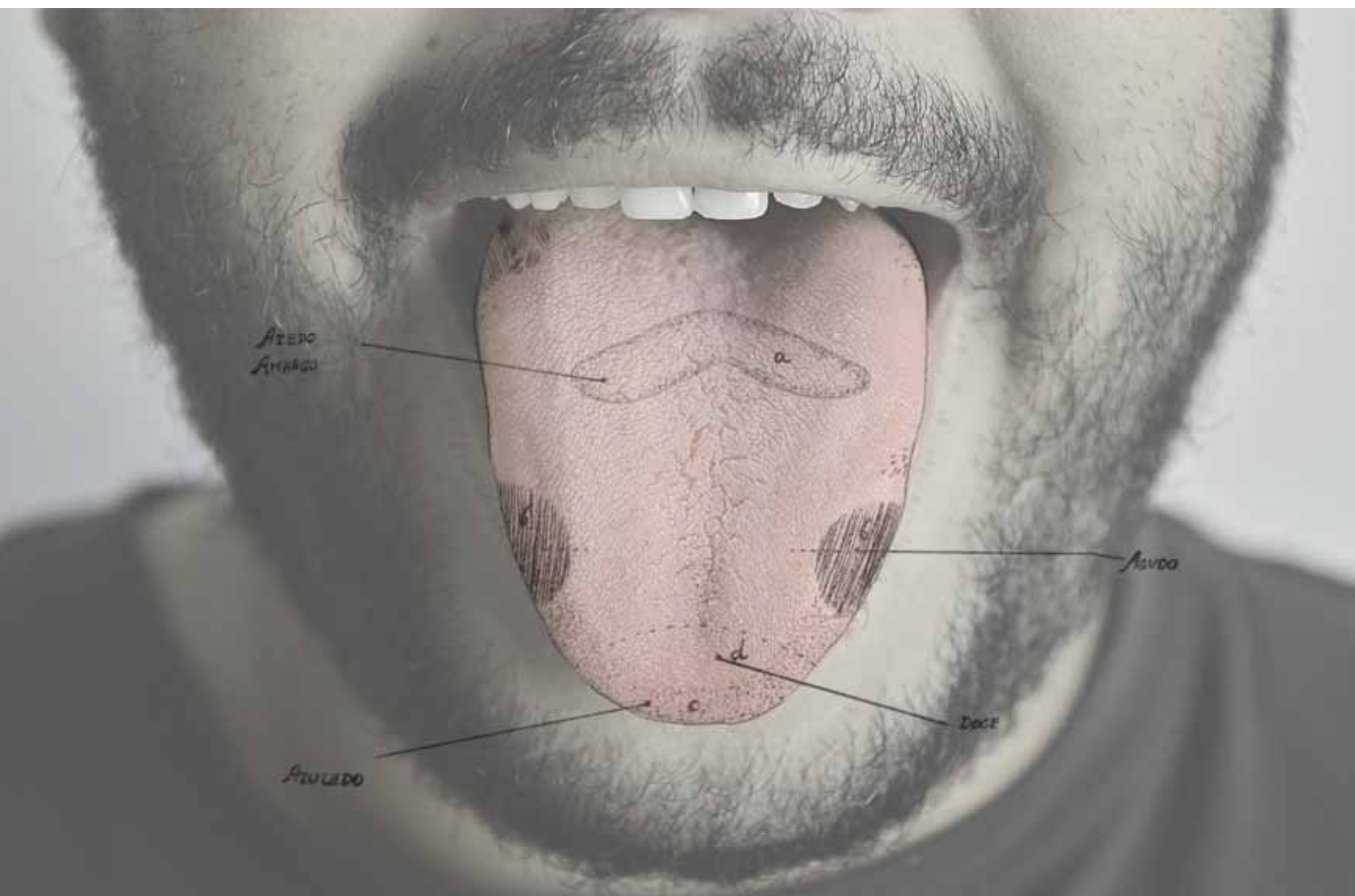
Que o conto borgeano em que aparece essa profecia seja um plágio de Borges por Borges (mas não foi Borges que escreveu que “não existe o conceito do plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e é anônimo”?) é apenas mais um elemento a comprovar a capacidade do autor de associar a consciência metalinguística à inventividade romanesca, as complexidades da teoria literária a momentos de humor paródico. Com capítulos contendo epígrafes extraídas de obras de Borges, *O evangelho segundo Hitler* faz com ele, de certa forma, aquilo que o borgeano Pierre Ménard faz com o Quixote de Cervantes: reescreve produzindo diferença. Parafrazeando o Borges de “Borges e Eu”, não sei qual dos dois – Marcos Peres ou Jorge Luis Borges – escreve este livro.

Manuel da Costa Pinto



EU RECOMENDO

⋮



MEU TIO HRABAL

De todos os estimados e valorosos escritores de minha biblioteca, há aqueles que são amigos de toda vida (Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa e Guillermo Cabrera Infante), e padrastos sinistros (Juan Carlos Onetti, William Faulkner, Italo Svevo), e musas amorosas (Virginia Woolf, Eudora Welty, Alice Munro), e cúmplices de decídia (Thomas Bernhard, Vladimir Nabokov, Danilo Kis) e até credores ocasionais (João Ubaldo Ribeiro, Saul Bellow, José Saramago).

Minha biblioteca, preciosa, é minha *outra* família: nos reunimos em festas, celebramos conquistas, lamentamos derrotas. Há, contudo, aquele tio arruaceiro – de quem os outros falam sempre em cochichos –, que aparece para bagunçar o coreto. É meu tio Bohumil Hrabal, o mais histriônico parente de minha biblioteca afetiva.

Eu servi o rei da Inglaterra é uma experiência hedonista que se intensifica a cada releitura. Acompanhar o garçom Dittie em suas travessuras de hotel em hotel – conquistando improváveis títulos de nobreza, colecionando aventuras amorosas até se casar com a impagável professora de ginástica Lise, enriquecendo por acidente e perdendo tudo com a mesma facilidade – é gargarhar forte a cada página.

O romance, no entanto, também é uma mordaz crítica social sobre a covardia da sociedade tcheca diante do avanço do nazismo, a prosperidade construída por meio de acordos econômicos escusos e a maneira como os despossuídos são jogados de um lado para outro conforme os interesses dos dirigentes mais poderosos. Engenharia de linguagem – com seu estilo sôfrego e torrencial – e exploração irônica do namoro entre Eros e a razão, *Eu servi o rei da Inglaterra* é uma imbatível obra-prima contemporânea do humor.



EU RECOMENDO

, DANIEL SENISE,

SEXTAS-FEIRAS

Há alguns anos, ganhei *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier, de minha amiga Vera Ribeiro. Nunca tinha ouvido falar desse livro nem do autor até então.

A obra retoma a história de Robinson Crusó, escrita em 1719 por Daniel Defoe, que todos conhecemos: Robinson Crusó chega a uma ilha deserta depois de um naufrágio do qual é o único sobrevivente. Passa alguns anos sozinho e depois junta-se a um nativo de outra ilha que fora levado para lá para ser sacrificado por indígenas de uma tribo rival. Robinson o salva e o batiza de Sexta-feira. Juntos convivem durante anos até que os fatos alteram seu isolamento.

A narrativa de Tournier acompanha a de Defoe até determinado ponto. O “Robinson Crusó” de Defoe é, sobretudo, uma história de aventuras em um período em que a Inglaterra compete com outras potências marítimas pelo comércio colonial.

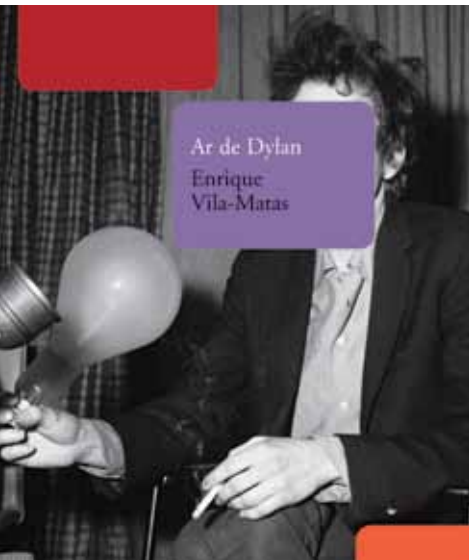
Escrito em 1967, em um período pós-colonialista e de turbulência social, quando o pensamento existencialista ainda estava presente no ambiente cultural da França, a história de Tournier procura o aspecto filosófico da situação em que Robinson se meteu. Nela, o comportamento de Sexta-feira, espontâneo e muitas vezes irresponsável, que inicialmente deixa Robinson furioso, começa a transformar a maneira como ele percebe a própria existência. Nesse ponto as duas narrativas divergem. O Sexta-feira de Defoe auxilia Robinson a criar riqueza material, o de Tournier não se submete ao europeu como se espera do ponto de vista do colonizador. Apesar da expectativa inicial de Robinson e a aparente submissão de Sexta-feira, as coisas desandam e seguem um novo caminho.

Eu li o *Robinson Crusó*, de Daniel Defoe, por ter lido *Sexta-feira ou os Limbos do Pacífico* de Tournier. Gosto dos dois. Acho, sobretudo, interessante pensar em como uma narrativa não desqualifica a outra. Isso mostra também como criadores atuais podem usar enredos e temas antigos para explorar aspectos das circunstâncias contemporâneas.



[Dolat. suggestione] S.f. Ação ou efeito de sugerir; seu resultado; inspiração, instigação: dar uma sugestão. Psicologia - Influência subconsciente das palavras ou ideias de outro. Sugestão hipnótica, vontade, desejo ou ideia provocada numa pessoa em estado de hipnose. Sinônimo de sugestão: insinuação Classe gramatical de sugestão: das palavras ou ideias de outro. Sugestão hipnótica, vontade, desejo ou ideia provocada numa pessoa em estado de hipnose. Sinônimo de sugestão: insinuação Classe gramatical de sugestão: substantivo feminino Separação das sílabas de sugestão: su-ges-tão Plural de sugestão: sugestões

.:DICAS



AR DE DYLAN . Enrique Villa Matas – Narrado por um escritor de meia-idade que foi convidado para um congresso internacional sobre o fracasso, *Ar de Dylan* conta a história do jovem Vinicius Lancastre, um publicitário fracassado, cineasta de um único curta-metragem e que tem como principal característica sua semelhança física com Bob Dylan, o que lhe vale o apelido de Little Dylan.

LITERATURA

O CÉU DOS SUICIDAS . Ricardo Lísias – Romance com fundo autobiográfico em que Ricardo Lísias relata o suicídio de André, um amigo de longa data. O personagem principal é um colecionador, que não coleciona nada há anos, mas presta serviços de consultoria a colecionadores. Ricardo intercala o relato de sua história com o de André.



UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO .
Angélica Freitas – Em seu segundo livro, a gaúcha Angélica Freitas reúne 35 poemas marcados por uma visão crítica extremamente original animada por um viés humorístico que deixa o leitor em suspenso entre a seriedade e o riso. Os precisos versos revelam o domínio da poetisa sobre a linguagem. *Um útero é do tamanho de um punho* tem a mulher como centro temático: procurando definir que figura feminina é essa que nossa cultura trata de desenhar e que se desconstrói incessantemente, a autora questiona de um lado o mundo, de outro a própria identidade.



FORMAS DO NADA . Paulo Henriques Britto

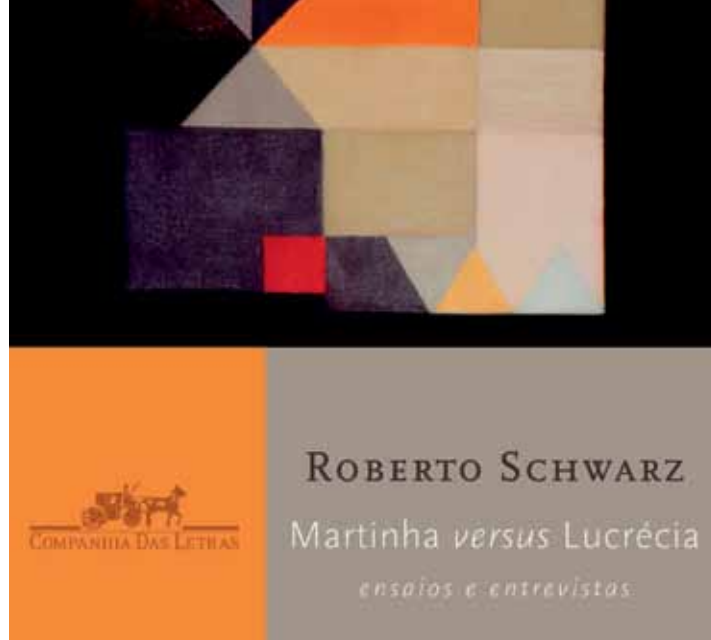
– Poética que se caracteriza pela construção, pela ironia e pelo jogo entre linguagem do cotidiano e sofisticação intelectual. Desde o título, *Formas do nada* não deixa dúvida sobre o jeito de Paulo Henriques Britto praticar a poesia. O som aberto e incisivo dos “as” e a batida firme e séria do ritmo anunciam a pegada combativa de quem não está para contemplações ou devaneios.



GRANTA: JOVENS AUTORES BRASILEIROS . Vários – A revista *Granta*, publicada no Brasil pelo selo Alfaguara, da editora Objetiva, lançou uma edição especial com “Os melhores jovens escritores brasileiros”, em julho de 2012, durante a 10ª edição da Festa Literária de Paraty (FLIP). A edição traz textos em prosa de vinte autores brasileiros com menos de quarenta anos, como Daniel Galera, Michel Laub, Vinicius Jatobá, Carola Saavedra, entre outros.

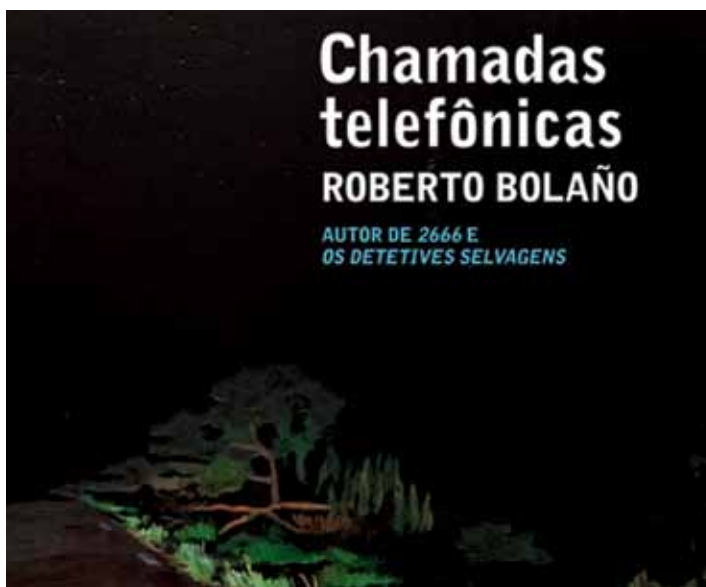


MARTINHA VERSUS LUCRÉCIA . Roberto Schwarz – *Martinha versus Lucrécia* contém algumas das melhores peças da crítica literária de Roberto Schwarz, que contempla, além de Machado de Assis, nomes como Caetano Veloso — com um ensaio inédito sobre a autobiografia *Verdade tropical* —, Chico Buarque, o poeta Francisco Alvim e o filósofo Theodor Adorno. Esses trabalhos de grande fôlego dialogam com os prefácios e as homenagens dedicados a amigos como Bento Prado, Francisco de Oliveira e José Arthur Giannotti. Entremeadas aos ensaios, o leitor encontrará entrevistas concedidas pelo crítico, que esclarecem aspectos decisivos de seu trabalho e de sua formação intelectual.



A COMÉDIA HUMANA . Balzac – Nova edição da editora Globo, em quatro volumes. “Balzac vai direto ao alvo. Agarra a sociedade moderna corpo a corpo. Arranca algo a todos: a uns, a ilusão; a outros, a esperança; a estes, um grito, àqueles, uma máscara. Apalpa o vício, disseca a paixão. Examina e sonda o homem, a alma, o coração, as entranhas, o cérebro, o abismo que cada um leva em si. E, por um dote de natureza livre e vigorosa, por um privilégio das inteligências do nosso tempo que, tendo visto as revoluções de perto, percebem melhor o objetivo da humanidade e compreendem melhor a providência, Balzac emerge risonho e sereno desses estudos temíveis que produziam melancolia em Molière e misantropia em Rousseau. Eis o que ele fez entre nós. Eis a obra que ele nos deixa, obra alta e sólida, robusto conglomerado de blocos de granito, monumento!” (Victor Hugo).

CHAMADAS TELEFÔNICAS . Roberto Bolaño – Roberto Bolaño escolheu, para abrir este volume de contos, uma epígrafe de Tchékhov. A citação não é aleatória: assim como o mestre russo, o autor chileno compôs, em *Chamadas telefônicas*, uma série de histórias curtas, com desfechos inesperados, que abrem caminho para múltiplas interpretações. Tal é o caso de “Sensini”, o primeiro conto da coletânea que versa sobre um escritor argentino que se especializou em ganhar concursos literários.



UM ANJO EM MINHA MESA (1986) . Dir. Jane Campion . Austrália/Nova Zelândia . 153 min. . Distribuidora Lume Filmes – Com base no relato autobiográfico de Janet Frame, o filme conta a história de uma menina gorducha e tímida que é diagnosticada como esquizofrênica e, por isso, passa oito anos em um sanatório. Depois, torna-se uma das mais importantes escritoras da Nova Zelândia. Um percurso desconcertante de uma mulher sensível que aceita sua vida trágica tal como ela é. Uma história de esperança, sofrimento e triunfo.



GERMINAL (1993) . Dir. Claude Berri . França/Bélgica/Itália . 170 min. . Distribuidora Lume Filmes – O filme retrata o processo de criação e maturação de movimentos grevistas e de uma atitude mais ofensiva por parte dos trabalhadores das minas de carvão do século XIX na França em relação à exploração de seus patrões. Com base na obra de Emile Zola, o filme é uma das mais belas adaptações literárias da história do cinema.



BORBOLETAS NEGRAS (2011) . Dir. Paula Van Der Oest . África do Sul/Alemanha/Holanda . 100 min. . Distribuidora Imovision – Ingrid Jonker (Carice von Houten) é uma jovem poetisa que encontra a liberdade na escrita. Rejeitada pelo pai, que trabalha no regime do *apartheid* em plenos anos 1960, ela sofre para encontrar uma casa e um amor. O reconhecimento como poetisa vem quando Nelson Mandela, em seu primeiro discurso para o parlamento da África do Sul, em 1994, lê seu poema “A criança que foi assassinada pelos soldados de Nyanga”.



CINEMA

MÚSICA



Gravado em abril
de 2012, CD duplo da ópera

Piedade. Essa mídia traz a soprano argentina Paula Almerares no papel de Ana da Cunha, o barítono Homero Velho como Euclides da Cunha e o tenor Marcos Paulo como Dilermando de Assis. Isaac Karabtchevsky dirige a Orquestra Petrobras Sinfônica. *Piedade* divide-se em quatro cenas precedidas por prólogos para violão, a cargo de Paulo Pedrassoli, com poemas desse compositor e de Euclides da Cunha declamados pelo violinista e ator Marcio Sanchez. O CD oferece quatro faixas bônus apenas com a música para violão. A obra foi encomendada pela OPES e estreou em 21 de abril, no Teatro Vivo Rio, com direção cênica de André Heller-Lopes. Sua distribuição é gratuita. Os pedidos devem ser feitos por e-mail para: contato@opes.com.br.

AGENDA **EVENTOS 2013: JULHO A NOVEMBRO**

- ¶ 27 a 31 de agosto . Jornada Literária de Passo Fundo (Passo Fundo/RS)
- ¶ 29 de agosto a 8 de setembro . Bienal do Livro do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro/RJ)
- ¶ 25 a 28 de setembro . 4ª Flimar - Festa Literária de Marechal Deodoro (Maceió/AL)
- ¶ 14 a 17 de novembro. Fliporto - Praça do Carmo (Olinda/PE)
- ¶ 1 a 17 de novembro . 59ª Feira do Livro de Porto Alegre (Porto Alegre/RS)
- ¶ Não definida - mais informações no site www.flipipa.org . FliPipa - Festa Literária de Pipa (Pipa/RN)
- ¶ 27 a 30 de setembro . Primavera dos Livros (Rio de Janeiro/RJ)
- ¶ 1 a 9 de setembro . 27ª Feira do Livro de São Leopoldo (Porto Alegre/RS)
- ¶ 13 a 23 de setembro . 31ª Feira do Livro de Brasília (Brasília/DF)
- ¶ 4 a 13 de outubro . FLIP . IX Festa Literária Internacional de Pernambuco (Olinda/PE)
- ¶ 7 a 11 de novembro . Flupp . II Festa Literária Internacional das UPPs (Rio de Janeiro/RJ)

CONCURSOS LITERÁRIOS

Prêmio Sesc de Literatura

Categorias: romance e conto

Inscrições: 1 de junho a 31 de julho

Site: www.sesc.com.br/premiosesc

12º Prêmio Literário Livraria Asabeça 2013

Categoria: Livro de poesia de Autor inédito

Inscrições: 31 de agosto, valendo a data postal

E-mail: asabeça2013@concursosliterarios.com.br

COLABORADORES . BIOS

1. ANDRÉ DAHMER PEREIRA (Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1974) é autor das tirinhas dos Malvados, do personagem Emir Saad, e das séries de tirinhas “Apóstolos, a série”, “Cidade do medo” e, mais recentemente, “Quadrinhos dos anos 10”. Suas criações já apareceram no *Jornal do Brasil*, no portal de internet *GI*, na *Folha de São Paulo*, nas revistas *Sexy Premium*, *Piauí* e *Caros Amigos*.
2. ANDRÉ GARDEL é escritor, compositor de música popular brasileira e professor da UNIRIO. Possui 10 publicações, que englobam ensaios, poesias e livros didáticos. Recebeu, em 1995, o Prêmio Carioca de Monografia por “O encontro entre Bandeira & Sinhô”. Gravou dois CDs com composições de sua autoria, “Sons do poema” (1997) e “Voo da cidade” (2008). Trabalhou como resenhista do caderno “Ideias” (*Jornal do Brasil*) e de outros periódicos e foi consultor e comentarista das Semanas de Poesia da TV Escola.
3. ANTONIO JARDIM, torcedor apaixonado pelo Fluminense F. C., é compositor e integrante do grupo vocal-instrumental Música Surda. Atua como professor de Teoria Literária e Composição Musical na UFRJ e também de Filosofia da Educação na UERJ. Doutor em Poética pela UFRJ e mestre em Musicologia pelo CBM, Antonio Jardim é graduado em Composição Musical pela EM-UFRJ, em Filosofia pela UFRJ e em Educação Artística pelo CBM.
4. DANIEL SENISE é carioca e graduado em Engenharia Civil pela UFRJ. Formou-se na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde lecionou de 1985 a 1996. Participou de mostras coletivas, entre elas a Bienal de São Paulo, a Bienal de La Habana (Cuba) e Bienal de Veneza e exposições individuais em museus e galerias no Brasil e no exterior, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Oscar Niemeyer (Curitiba), Museum of Contemporary Art (Chicago), Museo de Arte Contemporáneo (México) e Ramis Barquet Gallery e Charles Cowley Gallery (Nova York).
5. DANIELA SEIXAS é artista visual. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Bacharel e mestre em Artes pela UERJ. Seus trabalhos acontecem em desenhos, vídeos e associações entre objetos que surgem da ação do desenho latente no mundo e das atmosferas das palavras. Participa de exposições coletivas, entre as mais recentes, *City as process* (Parallel program 2nd Ural Industrial Biennial of Contemporary Art – Russia) e *Through the surface of the page* (DRCLAS, Harvard University – Massachusetts); e individuais: *Tarefas rarefeitas* (Galeria Ibeu – Rio de Janeiro) e *A riscar* (Paço das Artes – São Paulo).
6. JANAÍNA MICHALSKI é jornalista, escritora, roteirista e produtora cultural. No prelo da Autêntica Editora, seu livro *Céu de fundo do mar e outras memórias* foi premiado com a Bolsa Funarte de Criação Literária 2010, do Governo Federal.



7. KARL ERIK SCHØLLHAMMER é professor associado e diretor do Departamento de Letras da PUC-Rio. É doutor em Semiótica e Literatura Latino-americana pela Aarhus Universitet (1991) e atua na área de Letras, principalmente na Literatura Comparada e na Teoria da Literatura com ênfase nos estudos visuais e nas questões estéticas ligadas à interface entre a literatura e as outras artes. Pesquisador com bolsa de produtividade do CNPq, foi Cientista do Nosso Estado da Faperj (2007-2009).

8. LUÍS HENRIQUE PELLANDA nasceu em Curitiba (PR), em 1973. Escritor e jornalista, é autor dos livros *O macaco ornamental* (contos, Bertrand Brasil, 2009) e *Nós passaremos em branco* (crônicas, Arquipélago Editorial, 2011), e organizador dos dois volumes da antologia *As melhores entrevistas do Rascunho* (Arquipélago Editorial, 2010 e 2012). Editor e cronista do site Vida Breve, também foi subeditor e colunista do jornal *Rascunho* e teve passagens pela redação dos jornais *Gazeta do Povo* e *Primeira Hora*.

9. MARIANA PATRÍCIO FERNANDES é doutora em Letras pela PUC-Rio. Sua tese investiga a relação do espectador com a dança contemporânea, a partir do estudo da obra de artistas como Yvonne Rainer.

10. MANUEL DA COSTA PINTO é mestre em Teoria Literária pela USP, jornalista, crítico de literatura do programa Metrópolis, da TV Cultura, colunista da revista “sãopaulo” e editor do “Guia Folha – Livros, Discos, Filmes”, ambos do jornal *Folha de S.Paulo*. É autor de *Paisagens interiores e outros ensaios* (B4 Editores), *Antologia comentada da poesia brasileira do Século 21* e *Literatura brasileira hoje* (ambos pela Publifolha) e *Albert Camus – Um elogio do ensaio* (Ateliê).

11. PEDRO EIRAS - Porto, 1975. Autor de peças de teatro, ficções, ensaios e outros textos. É professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto. No Brasil, publicou as peças de teatro *Um forte cheiro a maçã* seguido de *Uma carta a Cassandra* (Oficina Raquel, 2008), os ensaios sobre literatura *Substâncias perigosas* (Casa da Palavra, 2012) e a ficção *Os três desejos de Octávio C.* (Oficina Raquel, 2012). As suas peças de teatro têm sido encenadas, lidas e publicadas em cerca de dez países.

12. RENATA MAGDALENO faz pós-doutorado na UERJ, com bolsa Capes/Faperj e pesquisa sobre a crítica literária contemporânea. É jornalista, pesquisadora e professora de literatura.

13. TATIANA PEQUENO nasceu no Rio de Janeiro em 1979 e é autora de *Réplica das urtigas*, publicado em 2010 pela Editora Oficina Raquel. Atualmente mora no interior do Nordeste, onde trabalha como professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

14. VINÍCIUS JATOBÁ é jornalista cultural e ficcionista. Foi selecionado em 2012 pela revista inglesa *Granta* como um dos 20 melhores escritores jovens brasileiros.

IMAGENS E CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas as fotografias são de Dianne Moraes, exceto quando indicado.

p.2 Berengario da Carpi, Jacopo. *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae, in anatomiam humani corporis a communi medicorum academia usitatam*. Bologna: Benedictus Hector, 1523. Courtesy of the National Library of Medicine (public domain) e digitalizado por *Historical Anatomies*. Acesso: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/home.html>; **p.4** Detalhe da imagem da p.2; **p.18** Vimont, Joseph. *Traité de phrénologie humaine et comparée*. Paris: Ballière, 1832-35. Courtesy of the National Library of Medicine (public domain) e digitalizado por *Historical Anatomies*. Acesso: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/home.html>; **pp. 20-22, 27, 30, 50** (Preciptação, 2011), **61-62** Daniela Seixas; **pp. 28 e 49** Imagens digitalizadas e fornecidas por Rosa Celeste Produções; **pp. 29, 38 e 48** Fernando Lazio; **p. 35** Bob Wolfenson; **p.36** L. A. Vaught. *Vaugh's Practical Character Reader*, 1902. Acesso <http://publicdomainreview.org>. Internet Archive, contributed by the Library of Congress. <http://archive.org/details/vaughtspractical00vaug>; **p.117** Bruno Stock (retrato de Andre Dahmer).

Capa: A Narciso_Daniela Seixas; **Fotografia utilizada na capa:** Dianne Moraes; **Segunda capa:** Grégóire Basdevant_Festival Multiplicidade 2008 (Arnaldo Antunes) e Gautier d'Agoty, Jacques Fabian. *Anatomie generale des viscères en situation, de grandeur et couleur naturelle, avec l'angeologie, et la nevrologie de chaque partie du corps humain*. Paris: s.n., 1752. Courtesy of the National Library of Medicine (public domain) e digitalizado por *Historical Anatomies*. Acesso: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/home.html>; **Terceira capa:** Grégóire Basdevant_Festival Multiplicidade 2008 e *The visual telling os stories*, disponibilizado por Chris Mullen. Acesso: <http://www.fulltable.com/vts/s/scm/psc.htm> e Gautier d'Agoty, Jacques Fabian. *Anatomie generale des viscères en situation, de grandeur et couleur naturelle, avec l'angeologie, et la nevrologie de chaque partie du corps humain*. Paris: s.n., 1752. Courtesy of the National Library of Medicine (public domain) e digitalizado por *Historical Anatomies*. Acesso: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/home.html>

Agradecimentos

Sônia Beatriz (Rosa Celeste Produções), Batman Zavareze (Festival Multiplicidade) e Raquel Menezes (Oficina Raquel).

EXPEDIENTE

SESC | SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Presidência do Conselho Nacional
Antonio Oliveira Santos

Departamento Nacional
Direção-Geral
Maron Emile Abi-Abib

Divisão Administrativa e Financeira
João Carlos Gomes Roldão

Divisão de Planejamento e Desenvolvimento
Álvaro de Melo Salmito

Divisão de Programas Sociais
Nivaldo da Costa Pereira

Consultoria da Direção-Geral
Juvenal Ferreira Fortes Filho

PUBLICAÇÃO

Projeto editorial
Gerência de Cultura
Gerente
Márcia Costa Rodrigues

Coordenação de Conteúdo
Flávia Tebaldi
Rodrigo Cazes

Assessoria em Artes Visuais
Leidiane Carvalho

Entrevista
Flávia Tebaldi

Edição
Assessoria de Divulgação e Promoção
Gerente
Christiane Caetano

Supervisão Editorial
Jane Muniz

Reportagem
Janaína Michalski
Renata Magdaleno

Revisão
Viviane Godoi
Elaine Bayma

Concepção Visual
Daniela Seixas

Diagramação
Thalita Teglas

Produção Gráfica
Celso Mendonça

Estagiário de Produção Editorial
Thiago Fernandes

©SESC DEPARTAMENTO NACIONAL

Av. Ayrton Senna, 5.555 – Jacarepaguá
Rio de Janeiro/RJ
CEP: 22775-004
Telefone: (21) 2136-5555
www.sesc.com.br

Impresso em julho de 2013
Tiragem: 15.000 exemplares

ISSN 2178-1443

Distribuição gratuita

Para sugestão ou recebimento de exemplares, entre em contato conosco pelo seguinte endereço eletrônico: adpsecretaria@sesc.com.br

Escreva-nos, sua opinião é muito importante para o aprimoramento da revista!

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida sem autorização prévia por escrito do Departamento Nacional do Sesc, sejam quais forem os meios e mídias empregados: eletrônicos, impressos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Impresso pela Gráfica e Editora Walprint.