

SÉRIE
CRÍTICA DAS ARTES

LEITURAS POSSÍVEIS NAS FRESTAS DO COTIDIANO

MILENA BRITTO DE QUEIROZ (ORG.)

PROGRAMA DE INCENTIVO À

CRÍTICA DE ARTES

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

Governador do Estado da Bahia

Jaques Wagner

Secretário de Cultura do Estado da Bahia – SecultBA

Antonio Albino Canelas Rubim

Diretora da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB

Nehle Franke

FUNCEB

Chefia de Gabinete

Ítalo Pascoal Armentano Júnior

Coordenação de Dança

Matias Santiago

Procuradoria Jurídica

Celeste Maria S. Bezerra

Coordenação de Literatura

Milena Britto

Assessoria Técnica

Cássia Maria Bastos Sousa

Coordenação de Música

Cássio Nobre

Assessoria de Relações Institucionais

Kuka Matos

Coordenação de Teatro

Maria Marighella

Assessoria de Comunicação

Paula Berbert

Núcleo de Artes Circenses

Alda Souza

Diretoria de Administração e Finanças

Maria Iris da Silveira (Lia Silveira)

Coordenação de Editais

Ivan Ornelas

Diretoria de Audiovisual

Marcondes Dourado

Centro de Formação em Artes

Beth Rangel

Diretoria das Artes

Alexandre Molina

Teatro Castro Alves

Moacyr Gramacho

Coordenação de Artes Visuais

Luciana Vasconcelos

SÉRIE CRÍTICA DAS ARTES

LEITURAS POSSÍVEIS NAS FRESTAS DO COTIDIANO

MILENA BRITTO DE QUEIROZ (ORG.)

FUNCEB

Salvador–Bahia

2012

Programa de Incentivo à Crítica de Artes

Realização: Diretoria das Artes da FUNCEB

Diretor: Alexandre Molina

Expediente

Organização: Milena Britto

Revisão e Normalização: Aristides Gomes

Produção Executiva: Rosalba Lopes

Arte e Design: Nila Carneiro

Impressão e Acabamento: Empresa Gráfica da Bahia

Ficha Catalográfica

L557 Leituras possíveis nas frestas do cotidiano/ organização
Milena Britto de Queiroz. – Salvador: FUNCEB, 2012.
182p. : il. – (Série Crítica das Artes)

ISBN 978-85-60108-14-5

1.Arte – Crítica e apreciação. 2. Arte e sociedade.
3. Cultura. 4.Vida cotidiana. 5.Vida urbana.6. Comunicação.
7. Artes cênicas. 8. Bahia. I.Queiroz, Milena Britto, (org.).
II. Série.

CDD 701.18

Esta publicação reúne as críticas premiadas no Concurso Estadual de Estímulo à Crítica de Artes, ação integrante do Programa de Incentivo à Crítica de Artes, lançado pela FUNCEB no ano de 2011.

CRÍTICA E POLÍTICAS CULTURAIS

Antonio Albino Canelas Rubim

Como imaginar conexões entre crítica e políticas culturais? No Brasil – e talvez em muitos países do mundo – as políticas culturais direcionam-se para a criação cultural. Tendência e tentação naturais, pois ela é instante vital da inovação da cultura. O momento mágico da criação inaugura novos mundos, inventa outros olhares, possibilita vivências diversas, desvela ideários e sentimentos, elabora subjetividades. Enfim, traduz o humano, demasiadamente humano.

A sedução deste processo de encantamento é inevitável, mas as políticas culturais, como Ulisses na Odisseia, devem buscar meios de saber da magia e, simultaneamente, proteger-se da perigosa sedução. Políticas de cultura não podem atentar apenas para a criação. Elas devem reconhecer seus encantos, mas se abrir para toda a complexidade das outras configurações da cultura.

A dinâmica da cultura viva requer atenção para esta inevitável complexidade. Ela exige que todos os momentos da cultura sejam acolhidos e cuidados. Uma vida cultural rica necessita de criação, mas também de produção, transmissão, formação, difusão, divulgação, distribuição, circulação, preservação, organização, fruição e discussão.

Não cabe elucidar todos os “ãos” enumerados. Seria maçante e sem sentido para a escritura e seu tema. A listagem evoca a complexidade da cultura e delimita fronteiras a serem transitadas e enfrentadas pelas políticas culturais. A cultura viva requer ativa atuação das políticas culturais em todos estes territórios.

A discussão é um destes lugares de atuação. Ela aciona um conjunto amplo e díspare de agentes e de expressões. Professores, pesquisadores, estudiosos e críticos debatem a cultura, suas obras e atividades, através de pesquisas, estudos, eventos, exposições e textos. Seu comum e singular lugar de fala é a reflexão acerca da cultura. Ela submete as atividades e obras culturais ao crivo iluminador do debate público.

Pode-se imaginar uma cultura viva e ativa sem uma profunda discussão sobre seus imaginários, sentidos, atividades e obras? A resposta tende a ser um contundente não. A cultura necessita ser analisada e discutida como elaboração

social e humana, com seus procedimentos conscientes e inconscientes; interesses, sonhos, desejos, ilusões, imaginações, contrastes e ambiguidades. Só assim ela pode ser conhecida com mais profundidade; explicitar detalhes e relações, diversas vezes não percebidos do próprio criador; ter seus processos construtivos elucidados e vivenciar um continuado processo de aprimoramento. Este ambiente de debate anima e dá vitalidade à cultura. Ele é imprescindível para seu enriquecimento.

Nesta perspectiva, políticas sintonizadas com a complexidade e o desenvolvimento da cultura contemplam a reflexão e a crítica como instantes vitais. A Secretaria Estadual de Cultura da Bahia tem esta compreensão como ponto de partida para realizar projetos como este. Ele dá à crítica uma centralidade como lugar de fala sobre a cultura e busca incentivar que ambiente cultural baiano seja fertilizado pela atuação sempre estimulante do debate e da crítica.

Antonio Albino Canelas Rubim é secretário de Cultura do Estado da Bahia, professor titular da Universidade Federal da Bahia, docente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambos da UFBA. Pesquisador I - A do CNPq.

CRÍTICA DE ARTES E POLÍTICA PÚBLICA NA BAHIA

Alexandre Molina

A crítica de arte é um dos temas da maior importância no contexto da produção artística. Questões levantadas a partir de um trabalho sério de reflexão sobre as obras de arte podem apontar caminhos antes não percebidos pelo artista, provocando o pensamento sobre o seu fazer e colaborando com possíveis desdobramentos estéticos. Outra colaboração importante deste campo é a reflexão temporal que pode ser produzida, na medida em que o fazer da crítica dialoga com a história.

Há alguns anos, o conceito de crítica de arte já aponta para a superação do entendimento restrito que a localiza apenas na suposta emissão de juízo de valor sobre a obra de arte. Outro aspecto caro aos atuais profissionais ligados a este campo é o transbordamento da noção de uma produção textual conservadora e voltada para um público elitizado. A entrada deste tipo de reflexão no meio virtual, especialmente pela produção de blogueiros, pode ser considerada uma iniciativa que oferece maior acesso a este tipo de texto.

Foi atenta a estes e outros aspectos ligados ao campo da crítica que a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), órgão vinculado à Secretaria de Cultura do Estado (SecultBA), criou, em 2011, o Programa de Incentivo à Crítica de Artes.

Este Programa é resultado da ampliação do Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica – Walter da Silveira, realizado pela Diretoria de Audiovisual da FUNCEB (DIMAS), e que já alcançava em 2010 sua 3ª edição. A ampliação proposta em 2011 deu-se não apenas no número de setores que o Programa passou a focar, atuando no audiovisual, artes visuais, circo, dança, literatura, música e teatro, mas também nas ações previstas. Desde então, além de um Concurso, o Programa passou a contar com ações que promovem a reflexão no campo, a exemplo do Seminário Baiano de Crítica de Artes, a publicação da Série Crítica das Artes, ampliando o escopo de difusão da produção de críticas às artes e, para a edição de 2012, a Oficina de Qualificação em Crítica, com o propósito de fortalecer o campo da crítica no estado e estimular o surgimento de novos profissionais na área.

O objetivo do Programa é promover a produção qualificada de críticas de artes, provocando a percepção analítica do público em geral, e contribuindo com o desenvolvimento das artes produzidas na Bahia, uma das diretrizes da recém-criada Diretoria das Artes (DIRART), atual responsável pela gestão do Programa.

Em maio de 2011, a SecultBA passou por uma reforma administrativa alterando as instâncias de gestão de todas as suas unidades. Com isto, a FUNCEB passou por importantes mudanças internas e a criação do Centro de Formação em Artes (CFA) e da Diretoria das Artes (DIRART) são consideradas das mais significativas. A DIRART reúne as Coordenações de seis setores da FUNCEB: Artes Visuais, Circo, Dança, Literatura, Música e Teatro. Cada uma dessas Coordenações tem a função de propor, executar e avaliar programas e ações específicas para seu respectivo setor de atuação, tendo o diálogo com a sociedade um dos principais mecanismos para o seu planejamento.

Neste contexto, a DIRART surge com a missão de provocar a interação entre os diversos setores de atuação da FUNCEB, identificando potencialidades comuns a mais de uma área, que isoladamente seriam difíceis de se concretizarem, propondo com isso ações e programas de caráter transversais. Desta forma, a FUNCEB objetiva avançar na formulação e consolidação de políticas públicas específicas para as artes, com atenção às especificidades de cada área, às demandas transversais e à participação social.

A edição de 2011 do Programa de Incentivo à Crítica de Artes contou com participação de importantes profissionais no cenário nacional, como José Miguel Wisnik, Antônio Marcos

Pereira e Ruy Gardnier. Além destes, contamos também com nomes de destaque no cenário da produção de crítica local, como Gideon Rosa, Chico Castro Jr, Milena Britto, Adalberto Meireles, Eduardo Rosa e Alejandra Muñoz.

O Concurso Estadual, na edição de 2011, recebeu 43 inscrições e premiou 20 textos em todas as áreas de atuação do Programa. Para avaliar o mérito dos textos inscritos, a FUNCEB contou com o trabalho de importantes profissionais do campo da crítica no Brasil. A comissão de seleção dos textos inscritos no Concurso teve a participação de nove profissionais, sendo dois deles comuns a todos os setores – Rachel Esteves Lima e Carlos Bonfim, que se debruçaram na análise dos materiais propostos nas sete áreas de atuação do Programa –, e mais sete profissionais de áreas específicas – Luiz Carlos Oliveira Jr (audiovisual), Ayrson Heráclito (artes visuais), Mário Bolognesi (circo), Helena Katz (dança), Antonio Marcos Pereira (literatura), Luciano Caroso (música) e Macksen Luiz (teatro) –, que selecionaram os 20 premiados de 2011 e que terão agora seus textos publicados neste primeiro volume da Série Crítica das Artes.

O registro de números ainda pouco expressivos de críticas inscritas no Concurso de 2011 confirma, de certa maneira, a necessidade de continuar investindo em ações de fortalecimento deste campo. Os resultados puderam também

colaborar para o aperfeiçoamento do Programa de Incentivo à Crítica de Artes e para a elaboração de projetos estruturantes a serem promovidos nesta área. O setor da música, por exemplo, recebeu apenas uma inscrição e as áreas de dança e circo contaram com três inscritos cada.

A partir de uma reflexão sobre a edição de 2011 e de avaliações realizadas dentro e fora da equipe da SecultBA, contando com a interlocução com as Coordenações dos principais Programas de Pós-Graduação nas diferentes áreas das artes em funcionamento na Bahia, a FUNCEB optou por substituir o Concurso por uma oficina intensiva de qualificação no campo da crítica de artes. Com isto, a Fundação Cultural busca reagir de forma positiva ao pouco expressivo índice de inscritos na edição de 2011, dando foco na qualificação, na formação de novos críticos e na difusão das críticas produzidas no estado. A oficina de qualificação buscará reunir profissionais de notória relevância no setor e com atuação nacional, favorecendo o intercâmbio com os participantes inscritos e fomentando o espaço da discussão e reflexão sobre a produção de críticas nas diversas áreas artísticas da FUNCEB. A culminância desta oficina de qualificação será o estímulo para que o grupo de participantes proponha a formatação de um periódico dedicado à difusão de textos críticos sobre as artes.

No propósito de formulação e consolidação de políticas públicas para as artes na Bahia, a crítica de artes é, sem dúvida, um dos temas mais complexos. A natureza do seu formato favorece uma distribuição rápida e de longo alcance, porém, o desafio é recuperar o espaço para a crítica de artes nos meios de comunicação de grande circulação. A visita a blogs ou a disseminação via redes sociais ainda é bastante restrita e reduzida a um público especializado. É preciso trabalhar para que a crítica esteja ao alcance do cidadão; que ela possa ser percebida como uma outra forma de percepção da obra de arte, contribuindo, dialogando ou instigando o público nas suas próprias reflexões acerca do fazer artístico. Ampliar as possibilidades de difusão da produção de crítica de artes na Bahia torna-se, portanto, um dos novos desafios deste Programa.

Alexandre Molina é diretor das Artes da FUNCEB, doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, mestre e especialista em Dança – PPG-Dança – pela mesma instituição e integrante do Coletivo Construções Compartilhadas (BA).

O OLHAR, O TEMPO, A ARTE: PORQUE PRECISAMOS DA CRÍTICA E O PROGRAMA DE INCENTIVO À CRÍTICA DE ARTES DA FUNCEB

Milena Britto de Queiroz

Uma fundação que centra sua atuação nas linguagens artísticas não deve se limitar a fomentar a criação, mas também colaborar para que sejam abertos todos os caminhos necessários para a ampliação do acesso da sociedade a estas produções. O produto artístico se realiza, efetivamente, quando absorvido por um tempo, um contexto, um grupo, um sujeito.

Dessa forma, o olhar de um crítico é importante não apenas porque pode mediar ou traduzir aspectos do objeto artístico, mas, sobretudo, porque, sendo um ponto de vista – se advindo de uma leitura bem fundamentada –, gera discussões, reflexões e debates que tanto podem provocar o artista sobre sua produção quanto estabelecer um lugar para o receptor participar

ativamente desse “lugar da arte”. As relações passivas não desenvolvem e nem fortalecem o ambiente artístico-cultural.

A Fundação Cultural do Estado da Bahia, ao entender a complexidade do campo – uma vez que é geral a percepção de que a crítica, sobretudo a local, é esparsa –, alia-se às políticas culturais propostas pela Secretaria de Cultura e desenvolve o Programa de Incentivo à Crítica de Artes.

Esta iniciativa se insere no propósito de contribuir para o estabelecimento de um ambiente mais fértil para a crítica e para a presença de espaços e de profissionais qualificados, ou seja, que façam a crítica a partir de lugares do saber, do conhecimento. Assim, o Programa se apresenta, ao mesmo tempo, como oportunidade de debate, espaço de encontro e reflexão, além de formação, difusão e circulação da crítica de artes.

Desenvolvido pela Diretoria das Artes da FUNCEB, o Programa de Incentivo à Crítica de Artes teve seu lançamento em 2011 com seminário, onde se discutiu o campo e a situação da crítica, e lançamento do concurso de resenhas críticas.

O Seminário contou com a participação, dentre outros, do crítico José Miguel Wisnik, que debateu o problema da crítica no Brasil, mostrando que sem esse olhar e esse espaço crítico há um empobrecimento no campo das artes. A perda

é enorme uma vez que o olhar do artista traduz emoções, sentimentos, estéticas que, não raros, são metáforas de um tempo ou trazem uma inovação estética relevante para a área e, sem a sua devida compreensão e recepção, podem passar despercebidos pela sociedade. Daí a necessidade de um mediador atento e bem preparado.

A crítica fomenta também a curiosidade em torno do objeto artístico, ajusta-o a um tempo, tanto por seu encaixe nele quanto pelo seu deslocamento; suspendendo-o entre as ideias e pensamentos, articula-o a outros modos de fazer e de pensar, a outras épocas; desasossega-o; a crítica prolonga ou faz ecoar o impacto de uma criação artística.

A Bahia já teve tradição crítica e já operou em diálogo com o resto do Brasil, contudo, nas últimas décadas, um isolamento cultural se observa. Tanto o cenário local foi empobrecido com a diminuição de espaços de crítica quanto a circulação e o debate da produção do estado foram ao quase desaparecimento. Salvo raras exceções, a arte local não ultrapassa a nossa cidade, em veiculação e discussão, e não porque não haja boa produção local, mas porque, sem a crítica especializada, as discussões inexistem e os diálogos, consequentemente, idem.

A necessidade de ampliar a discussão levou-nos a articular o local ao nacional; nenhum isolamento é sinônimo de boa estratégia, e as estratégias são várias: seminário, oficinas e a publicação de livros que tanto ofereçam à sociedade os resultados dos concursos quanto permitam mais uma forma de circulação da arte e do pensamento sobre a arte da Bahia para fora de seus limites geográficos, alcançando profissionais, interessados e curiosos sobre o que produzimos aqui.

Como coordenadora de Literatura da Fundação Cultural, professora de Literatura e pesquisadora, alio-me e coaduno com os demais no que diz respeito à necessidade de desenvolver formas de circulação do pensamento crítico no estado. Assim, não apenas convido a todos, artistas e interessados, a participarem conosco no Programa como também convoco-os a lerem e difundirem os textos presentes neste livro: profissionais do campo cultural e crítico analisam desde suas perspectivas o campo da crítica e os ganhadores do concurso oferecem leituras originais sobre produtos artísticos de nosso estado.

Nesse volume, uma ampla e variada discussão sobre o campo da crítica acontece em textos de convidados que estiveram conosco no primeiro Seminário. Antonio Marcos Pereira, crítico literário, professor e bom leitor, incursiona pelos desafios de formação e de caminhos a percorrer por quem

decide ser um crítico. Desde seu lugar de crítico literário, ele relaciona, através de sua experiência, o fazer do crítico ao conhecimento necessário para efetivamente chegar a praticar uma crítica que de fato seja pertinente no campo artístico-cultural, discute ainda os ambientes formais da crítica, a internet como espaço promissor, e analisa o olhar de alguns críticos que lhe chamam a atenção. Rachel Esteves Lima, pesquisadora do campo da crítica e professora, debate o papel do crítico e o espaço da crítica no Brasil, chegando também à metacrítica e apontando as tensas relações nesse campo. Carlos Bonfim, pesquisador e professor do campo interdisciplinar, discute a crítica desde os próprios objetos artísticos e seus autores, revelando, com diversos exemplos, a impossibilidade de um único olhar ou um único método. Da música às artes visuais, o autor mostra as incoerências e encontros entre crítica e arte, apontando também o lugar da recepção. Além dos convidados, esse exemplar traz as resenhas críticas vencedoras – de várias linguagens como música, literatura, cinema, artes visuais, HQ, circo, dança e teatro.

O democrático acesso à cultura bem como o incentivo aos criadores do estado são eixos das políticas da Secretaria de Cultura, portanto, são parte da missão que temos, o que nos leva ao constante diálogo sobre como melhor difundir e incentivar todos os caminhos dessa produção. Para que o discurso vire fato e as políticas modifiquem positivamente a realidade da recepção das artes na Bahia – e por que não no Brasil – comecemos todos pelas páginas desse livro.

A aguda observação de um crítico pode mudar a história de um artista e de sua obra. É algo similar à luz experimentada por cada sujeito em um instante sublime de criação.

Milena Britto de Queiroz é coordenadora de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Doutora em Literatura Brasileira, Professora Adjunta da Universidade Federal da Bahia e colaboradora do Jornal A Tarde.

SUMÁRIO

29.....	EU ERA UM CRÍTICO JUVENIL Antonio Marcos Pereira
45.....	QUEM PRECISA DE CRÍTICOS? Carlos Bonfim
59.....	RECONFIGURAÇÕES DA CRÍTICA LITERÁRIA NA CONTEMPORANEIDADE Rachel Esteves Lima

ARTES VISUAIS

77.....	A “POÉTICA-POLÍTICA” DOS OUTDOORS Vladimir Oliveira
83.....	O CORPO IMPÁVIDO Fábio Gatti
89.....	A PINTURA DE MIKE SAM CHAGAS Ed Carlos Alves de Santana

AUDIOVISUAL

- 95..... DA ARTE E SUAS **TRUCAGENS**
Rafael Carvalho
- 99**JOGO DE CENA** – NOS LIMITES DO DOCUMENTÁRIO
Alex Hercog
- 105 **A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DA ARTE** EM UMA
VIDEOINSTALAÇÃO
Albenísio Fonseca
- 111..... **A ARTE DE DOCUMENTAR A FICÇÃO**
Amanda Aouad

CIRCO

- 117 **AS FULANAS**, O CIRCO, O IMAGINÁRIO DO CIRCO E O
GRAN CIRCUS
Robson Mol
- 123 **O PICADEIRO** DO DIA A DIA
Fabio Dal Gallo
- 129 DECOLAGEM COM DESTINO AO **MUNDO DO CIRCO**
Cristina Macedo

DANÇA

- 135 HIPERTEXTO PARA RÓTULO DE **ESPETÁCULO DE DANÇA**
Maíra Spanghero
- 141.....**DA PELE ALVA AO NEGRO CARVÃO**: ANTROPOFAGIAS DE UM
CORPO MESTIÇO
Laura Pacheco
- 145 TRAVESSIA **SINGULAR**
Rita Aquino

LITERATURA

- 149 **SINCRETISMO** EM QUADRINHOS
Tiago Canário
- 153 O INÍCIO DE **UMA FESTA** PROMISSORA
Tom Correia
- 157 **LUNARIS: A EXTENSÃO DO VIVIDO**, DA
MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO
Jurandir da Cruz Rita

MÚSICA

163 **VOILÀ: MADEMOISELLE RHAISSA**
Nívea Lázaro

TEATRO

169 **A OUTRA VIAGEM DE PRÓSPERO**
Celso Jr.

173 **ALUGO MINHA LÍNGUA E A LIQUIDEZ DO QUE SE CRITICA**
Mônica Santana

177 **HOMOSSEXUALIDADE EM PAUTA**
Mateus Schimith

EU ERA UM CRÍTICO JUVENIL

Antonio Marcos Pereira

Como se faz um crítico literário? Como é que alguém se torna crítico literário? Como é que eu vou fazer para me tornar um crítico literário? Essas perguntas me interessavam muito antes, quando eu almejava a condição de crítico. Projetava a condição idílica que seria essa, a de um profissional do campo literário, uma pessoa que goza de privilégios, como os de receber livros de graça das editoras, ter seus textos impressos no jornal com seu nome, e tudo isso apenas consequência de um luxo maior, que é o fato de as pessoas se interessarem pelo que você tem a dizer a respeito do que leu. Que trabalho poderia ser melhor que esse?

Essas perguntas, é claro, revelam a apreensão, necessariamente parcial (e algo caricatural) que é própria de um amador, de uma pessoa sem experiência diante da complexidade de um exercício profissional. Amador sem dúvida eu era na época em que me fazia essas perguntas: era muito jovem, estava ingressando na Universidade, e estava ainda meio atônito

com relação a tantas coisas imponderáveis e indecifráveis, de Marx à marijuana, do sexo ao sintagma. Era, com certeza, completamente alheio às vicissitudes que são, via de regra, tão constitutivas do trabalho quanto a ponta de iceberg mais glamourosa que era para mim perceptível; eu simplesmente não sabia direito o que significava “ser um crítico literário”, quais as implicações desse trabalho. Mas sabia do desejo e isso era, então, bastante para continuar desejando.

Procuro trazer essas questões para a abertura do texto desejando fazer algo que o título do ensaio também intenta, que é espicaçar a curiosidade do leitor a respeito da formação de uma pessoa interessada em abraçar o comentário de literatura como parte de um exercício profissional. É assim, portanto, que penso em me dirigir, de maneira mais direta, àqueles leitores que são, também, “críticos juvenis”, críticos em formação, críticos que ainda têm no currículo mais desejo de fazer que coisas feitas, mais projetos que carreira e publicações. Esses são, imagino, alguns dos críticos que inscreveram suas propostas ao Concurso da FUNCEB realizado em 2011, e são também os alunos da Universidade, que volta e meia me perguntam algo sobre o trabalho de crítico, ou aqueles que fazem questões no final de uma palestra ou de uma apresentação a respeito de alguma faceta do trabalho do crítico tal como percebido e compreendido por mim.

Claro: para todas as questões que proponho aqui, não tenho resposta geral, universal – nem acho que ela seria interessante. Mas tenho uma resposta, a do meu caso, de um conjunto de experiências que me trouxeram até aqui e que, acho, podem ser úteis para pensar a crítica literária de maneira mais contextualizada, imbricada na vida e se transformando diante dos nossos olhos e por força de nossas ações, na dinâmica própria de nossa acelerada história recente. Acredito que fazer a resposta pras questões que abrem o texto passar por um relato de experiências pessoais é uma maneira de valorizar o particular e o idiossincrático que não termina aí, que não se esgota em si mesma, em um esquema tipo “Esta é minha vida”. O que é vida, bios, biográfico aparece aqui como uma estratégia para dizer uma coisa muito simples, mas muito corriqueiramente esquecida: cada texto produzido ao mesmo tempo se inscreve e é atravessado por uma história que marca a pessoa que o produz de uma certa maneira. Fora dessa história não há texto, não há leitor, não há escritor, não há literatura nem, evidentemente, sua crítica¹.

¹ Essas considerações são elaboradas com o devido detalhamento no livro *Contingencies of Value: Alternative perspectives for critical theory* (Cambridge: Harvard University Press, 1988).

No processo de preparação desse texto, ensaiando as ideias e possibilidades disponíveis dentro dos limites de tempo e espaço indicados a mim pelos editores, me ocorreu primeiro explorar uma opção de debate com um texto conhecido de um dos críticos e professores de teoria literária mais importantes na história desses temas aqui no país, Luiz Costa Lima. Intitulado “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”², nele Costa Lima critica com dureza o que julga serem hábitos constitutivos de nosso sistema intelectual, aspectos do que seria um “jeito brasileiro” de pensar. É um trabalho que foi muito significativo em minha formação, que me conduziu a reflexões importantes na construção de um entendimento de nossas particularidades como nação, traduzidas no legado intelectual de uma certa tradição brasileira. Um dos pontos centrais na crítica de Costa Lima é o que ele chama de nossa “cultura auditiva”, e que seria perceptível na maneira como certas formas de produção textual oral terminaram, entre nós, por ter privilégio e preponderância diante de manifestações escritas, o que seria, em seu juízo, algo nocivo para o florescimento de um efetivo pensamento crítico local.

² Texto incluído no livro de Luiz Costa Lima, *Dispersa Demanda: Ensaios sobre literatura e teoria* (Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1981).

Minha ideia inicial era contrariar um pouco Costa Lima, e sugerir que há uma elaboração local de crítica cultural que é realizada nessa matriz da oralidade, do exercício da conversação, e que é justamente nessa especificidade que se encontra sua fortuna. Assim, meu interesse era redescrever a proposta crítica inicial de Costa Lima, sugerindo valor onde ele percebe carência, e demonstrando como, em minha experiência, seria possível constatar um grau de elaboração do pensamento crítico que foi forjado em diálogos vagabundos no intervalo das aulas no pátio da Faculdade de Filosofia, ou em conversas de mesa de bar – espaços de sociabilidade sem nobreza e pouco explorados como fontes relevantes para esse tipo de discussão, a respeito da crítica, como e onde ela acontece. Tais espaços e tais práticas de interação totalmente fora do circuito do escrito foram cruciais inclusive para me levar ao escrito, para me fazer compreender possibilidades retóricas e para permitir que eu adotasse certas táticas argumentativas que, ao remontar a uma forma de desenvolvimento do raciocínio mais próxima da conversa, se mostravam frutíferas.

Outra ideia que contemplei foi a de explorar um capítulo do conhecido livro de memórias de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*³ – um livro que, sabemos, se ocupa muito do Brasil, onde o famoso antropólogo francês lecionou, fez trabalho de

³ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Tradução de Rosa Freire D'Águilar).

campo, e praticamente iniciou sua carreira. Em dois capítulos seguidos, “Olhando para trás” e “Como se faz um etnógrafo”, Lévi-Strauss expõe um recenseamento de sua formação, indicando como os vários cursos que fez na Universidade, de Filosofia a Direito, o conduziram a uma espécie de “revelação” no momento em que, enfim, leu um livro de Antropologia. Além disso, ele diz que sua carreira foi decidida “em um domingo [...] com um telefonema”, no qual um professor que conhecia ofereceu-lhe a oportunidade de vir para o Brasil lecionar sociologia na USP e estudar os índios. “Os arredores estão repletos de índios, aos quais você dedicará seus fins de semana”, disse o professor Célestin Bouglé, de acordo com Lévi-Strauss, nesse telefonema. “Mas é preciso dar sua resposta definitiva [...] antes do meio-dia”. Sabemos, claro, que a resposta foi afirmativa: Lévi-Strauss diz começar a se tornar aquilo que faz com que, hoje, discutamos seus trabalhos e seu legado intelectual, aí, nesse momento, nesse telefonema, que vem a reboque de uma revelação anterior, de que seu interesse estava não na filosofia, nem no direito, mas sim na etnografia.

Minha ideia era contrastar essa narrativa do Lévi-Strauss com alguns paralelos que encontrava em minha própria história. Assim, exploraria como, partindo de um curso na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, fui gradualmente migrando para questões afins à área de Letras – primeiro para a filosofia

da linguagem, depois para o desenvolvimento histórico da linguística e de suas relações com a antropologia e, por fim, para a crítica literária. Além disso, contaria também como comecei a publicar em um jornal do Rio de Janeiro – um evento importante para mim, que marca o abandono de certa condição amadorística (escrevia “de graça”, quando e como queria) e sua substituição por um exercício profissional (escrevendo sob remuneração, contrato, e obedecendo a prazos e limites de espaço estabelecidos pela editoria). Em meu caso, não ocorreu a partir de um telefonema, mas de um e-mail, produzido por um editor que, atuando como “olheiro” em um site no qual eu costumava publicar minhas resenhas, perguntou se eu não desejava escrever para o jornal.

Veja que há de fato certos paralelos que podemos explorar. Mas minha motivação estava, justamente, em exhibir as limitações desses paralelos, criticando coisas que me incomodam na maneira como Lévi-Strauss descreve seus inícios. Claro: os inícios são dele, e ele os descreve como quiser. Mas, indo um pouco além disso, no interesse de dialogar com a obra de alguém que veio antes e produziu uma obra de relevância inegável, poderíamos pensar naquilo que, em meu próprio caso, é muito mais saliente que os incidentes que relatei antes, que são os processos de preparação e desenvolvimento por trás de cada um deles.

Assim, e apesar de uma certa atividade contemporânea de divulgação que busca favorecer mesclas e livre-trânsito entre os campos do saber, construir uma carreira interdisciplinar, movida antes pela curiosidade e pelo magnetismo irresistível que certos temas, debates e formas de produzir saber exerciam sobre mim, foi e continua sendo um processo que está longe de correr tranquilamente. Ao mesmo tempo que tal trajetória me propiciou muito – do ponto de vista de alargamento de perspectivas, da ampliação do repertório de referências e do entendimento do funcionamento das instituições contemporâneas ligadas ao conhecimento, sua produção, preservação e divulgação –, está longe de ter sido um processo fácil, que correu sem problemas, ou teve lugar num espaço puramente intelectual. Nada disso: desde dificuldades de manutenção pessoal e entraves para assumir postos profissionais, passando pela questão das afiliações e dinastias institucionais, e pelas estruturas que levam muitos a desconfiar, mesmo sem qualquer evidência efetiva de incompetência, de gente que sai mudando de área, tudo isso foi tão parte do processo quanto seus aspectos mais especulativos e imateriais. E pela mesma via, o e-mail que funciona como marco de mudança, e que efetivamente muda uma condição, acontece a reboque de inúmeras investidas e preparações: dezenas de debates travados nas já antigas listas de discussão por e-mail, inúmeros textos produzidos e publicados em blogs, fanzines,

publicações alternativas, tudo isso constrói a condição que o editor-olheiro encontra ao ler a resenha que eu tinha produzido sem qualquer consciência de seu futuro valor dramático. A partir dela – a partir da maneira como expunha meu juízo a respeito de um objeto literário, inserindo-o em determinado circuito de provocações e trabalhando para persuadir o leitor de que o juízo ali estabelecido era justificável – outro sujeito, com outro posicionamento no campo literário, oferece uma possibilidade que continuo aproveitando. Mas seria provavelmente ficcionalizar em demasia dizer que é esse incidente, esse e-mail, o que decide uma carreira, o que faz de mim um crítico literário. Como diz o crítico argentino Reinaldo Laddaga, “há livros porque estes livros foram escritos por indivíduos cujos esforços constantes se dirigem a constituir as formas de organização do tempo e do espaço, os sustentáculos econômicos e emocionais necessários para que se possam executar, de maneira cotidiana, as operações, usualmente complexas, que resultam em seus textos”. Do mesmo jeito que isso funciona para os objetos privilegiados da crítica literária, os livros, funciona também para as produções da própria crítica literária: é preciso organizar o tempo e o espaço de uma dada maneira, é preciso encontrar sustentáculos materiais, econômicos, emocionais para fazer acontecer isso que chamamos de crítica. Caso houvesse escrito esse texto, comentando as semelhanças e diferenças entre a narrativa de Lévi-Strauss e

minha experiência, tentaria explicitar como descrever processos dessa ordem desse jeito pode ser interessante e relevante para que entendamos como a crítica funciona hoje.

III

Essas ideias, se colocadas em operação e transformadas no ensaio que me havia sido solicitado, me permitiriam, acredito, pelo menos duas coisas. Por um lado, me dariam a oportunidade de lidar com textos importantes na minha formação, o que me levaria, ao mesmo tempo, a valorizar a tradição crítica – uma vez que eu teria de me esforçar para dialogar com as obras produzidas por aqueles que vieram antes de mim, construindo uma exposição com argumentos na medida do possível persuasivos – e a valorizar meu próprio texto – uma vez que, no processo de discutir o trabalho de outros autores, tomo de empréstimo e faço uso de algo de sua autoridade e do sedimento histórico que se agrega aos seus nomes e, na medida em que me mostro capaz de dialogar com eles, provo algo do meu valor também.

Entretanto, as condições de circunstância pareciam trabalhar contra essas ideias. Não tinha tempo suficiente, acossado como de praxe por mil demandas do trabalho e do cotidiano. Também reconhecia ter pouca paciência para estruturar os argumentos com a devida meticulosidade e, ao mesmo tempo,

sabia que investir numa exposição mais meticulosa poderia conferir ao texto um caráter de argumentação mais cerrada e “técnica”, limitando talvez gratuitamente as possibilidades de comunicação com a audiência, e isso não me interessava – desejava exatamente o contrário, desejava ser lido e compreendido sem a necessidade de muitos pré-requisitos para isso. Assim, comecei a imaginar alternativas e terminei por encontrar aquela que se expõe no início do texto, numa tentativa de responder àquelas questões ali expostas inclusive para mim mesmo, de maneira que me parecesse ao mesmo tempo ajustada a um propósito ilustrativo e estimulante o suficiente para gerar outras conversações.

Nesse processo, recuperei um incidente ocorrido há muito tempo e do qual não lembrava há anos. Ele tem lugar em um espaço particularmente ligado ao exercício da crítica: a Biblioteca Pública, instituição que funciona como espaço de socialização e interação, mas que prioritariamente oferece os recursos para o labor silencioso e concentrado da leitura, do encontro privado com os textos. Lembro das inúmeras visitas à Biblioteca Central dos Barris, quase sempre indo só, com meu cartão de biblioteca: era um caminho fácil, bastava saltar na Estação da Lapa, subir uma escadinha, andar uns dois quarteirões e pronto. Lá podia usufruir de muito mais que os livros que tomava de empréstimo: havia sossego, a possibilidade de passar o tempo,

abundante na adolescência, em umas cadeiras que ficavam ao redor do jardim interno e, nelas, não apenas ficar absorto na leitura e esquecido de tudo como também, eventualmente, executar aquele movimento de interrupção da leitura para olhar ao redor e pensar no que havia lido. Era uma aventura de instrução caótica, pois não havia outro método a não ser passear pelas estantes, manuseando os volumes até encontrar algo de interesse e, depois, por esse interesse à prova na leitura, ver se o livro valia a pena, se a leitura me prendia. Era melhor, por inúmeras razões, do que ficar em casa. Era bom.

Nessa época, início da adolescência, digamos 1985 ou 86, eu lia quase exclusivamente aquilo que poderia chamar hoje de ficção “de gênero”: livros de ficção-científica, horror, policiais. Caí nessa literatura creio que por obra e graça da famosa Coleção Vaga-lume, usada como paradidático na escola, e daí prossegui por conta própria. Assim, num dia qualquer, do qual não lembro mais nada a não ser esse incidente, estava na biblioteca, entre as estantes, procurando mais um livro de Julio Verne para ler. Já tinha lido vários dos mais famosos e indubitavelmente aventurecos e movimentados – Volta ao mundo em oitenta dias, Vinte mil léguas submarinas, Viagem ao centro da Terra – e restavam aqueles cujos títulos me deixavam em dúvida – O naufrago do Cinthia, Dois anos de férias, Tribulações de um chinês na China. “Será que esses livros são bons?”, me

perguntava. “Será que vai valer a pena tentar ler um desses?” Estava assim, hesitando há um tempo já, quando um rapaz que estava perto de mim me abordou, perguntando algo como “Você gosta de ficção, né?” Entendi que ele se referia à ficção-científica: era assim também que meu pai se referia ao gênero, e eu mesmo, acho, caso alguém me perguntasse a respeito de minhas preferências, poderia ter dito “Gosto de ficção” querendo dizer “Gosto de ficção-científica”. Mais de vinte anos se passaram, e lembro muito pouco desse rapaz que estava ao meu lado na biblioteca – lembro que, como eu, usava óculos, e talvez estivesse com um uniforme, ou com uma camisa de uniforme escolar, não sei. Lembro que era negro, magro, mais alto que eu, certamente mais velho e que, quando disse que gostava, sim, de ficção, ele pegou um livro na prateleira e me disse “Pegue esse. É bom”.

É bem possível que eu não tenha gostado dessa intervenção voluntariosa em meu processo decisório mas, seja como for, decidi confiar, peguei o livro e dele, ao contrário do rapaz que o recomendou, lembro muito bem: era uma edição de bolso, provavelmente da Edições de Ouro, de alguns contos de H. G. Wells, poucos contos – um deles era “A porta verde no muro”, que dava título ao livro. Hoje, conferindo na edição que possuo dos contos de Wells⁴, vejo que o título original é “The

⁴ H. G. Wells, *Selected Short Stories* (London: Penguin Books, 1979).

door in the wall”, mas a porta da história era de fato verde, e o tradutor achou por bem incluir logo esse elemento no título – uma licença que pode ser censurada, mas que efetivamente, em minha imaginação juvenil, transformou o que seria uma descrição do mais puro prosaico em algo que tinha um certo poder evocativo. E a história é, toda, uma espécie de evocação de uma experiência fundamental que se repete algumas vezes para o personagem principal: na infância, ele tem acesso a uma passagem miraculosa que o transfere para um mundo mais rico. Essa visão o magnetiza enormemente, e a experiência se repete algumas vezes; os anos passam, até que sua possibilidade desaparece – e isso consome e derrota o protagonista.

Muito bem: essa leitura, ocorrida naquele momento por obra e graça da recomendação de um estranho, representou provavelmente meu primeiro encontro com uma alegoria em literatura. Eu não sabia o que era uma alegoria, mas sabia sim que aquilo que eu havia lido era diferente: era estranho, insólito, parecia querer dizer alguma coisa que eu não sabia muito bem o que era. Nos livros que estava habituado a ler sempre sabia o que tinha acontecido na narrativa e, também, comigo – mas, nesse caso, não. A recomendação daquele rapaz tinha me dirigido ao mundo da experiência estética como uma experiência de estranhamento, de deslocamento de categorias habituais, de renovação da percepção: a partir dali, e do enigma instalado por

essa leitura, a série literária explorada por mim mudou, passou a incluir coisas mais arriscadas, passei a frequentar outros corredores da biblioteca. Ele, com tranquilidade, localizou meu espaço de interesses e, aproveitando-se desse espaço de interesses, sugeriu um ligeiro deslocamento. Baseado em sua experiência prévia de leitura e no que ele, por sua observação e pela resposta que obtive à pergunta, inferiu ser a minha, ele empenhou seu juízo de valor para favorecer meu encontro com aquele livro – e esse encontro funcionou. Hoje um fantasma impreciso em minha memória, aquele rapaz anônimo ao meu lado nos corredores da Biblioteca Central dos Barris foi o primeiro crítico literário que conheci, em quem confiei e graças a quem, de alguma maneira, estou aqui.

Antonio Marcos Pereira nasceu em Salvador e estudou na UFBA (onde fez a graduação) e na UFMG (onde fez o mestrado e o doutorado). Desde 2007 trabalha como Professor Adjunto no Departamento de Letras Vernáculas do Instituto de Letras da UFBA, onde faz parte do Núcleo de Estudos da Crítica, coordenado por Rachel Esteves Lima. Desde 2008 escreve resenhas para o caderno Prosa e Verso do jornal O Globo, e desde 2009 está trabalhando em um livro sobre o autor brasileiro Bernardo Carvalho e um estudo biográfico sobre o autor argentino Juan José Saer.

QUEM PRECISA DE CRÍTICOS?

Carlos Bonfim

O disco do ano

O cantor e compositor maranhense Zeca Baleiro lançou no primeiro semestre de 2012 seu novo disco. Se você ainda não o ouviu, saiba: tem tudo para se transformar no novo megahit do Youtube, no hype dos ringtones. Caetano Veloso e Nelson Motta falaram muito bem do álbum e agora falta apenas que a revista Rolling Stone o destaque em sua capa e que a Folha de S. Paulo e os demais meios de comunicação dediquem generosos espaços a este que é, sem dúvida, o disco do ano.

Sim, o que você leu no parágrafo acima é uma glosa da letra da canção “Mamãe no Face”, canção que encerra O disco do ano, de Zeca Baleiro. Como se adverte, tanto o título do CD quanto a letra desta canção remetem, à sua maneira, às lúdicas ironias (ou ao sarcasmo?) presentes em outros trabalhos deste artista.

“Mamãe no Face” pode ser entendida como mais uma daquelas recorrentes investidas artísticas contra a espetacularização

exacerbada e a busca frenética pelo sucesso¹, mas também - e sobretudo - contra mediadores de todo tipo:

Mamãe / Eu fiz o disco do ano / E até mesmo Caetano
/ Parece que aprovou / Mamãe / Eu sigo na minha rota
/ Veja só o Nelson Motta / Disse que o disco é show /
Só falta que a Folha de São Paulo / Comece a incensá-lo
/ Dizer que eu sou o cara / Ou então / Que os rapazes
da Veja / Me chamem pruma cerveja / Veja só que coisa
rara (...) Só falta / Ser capa da Rolling Stone / O hype dos
ringtones / O megahit no youtube (...)

(“Mamãe no Face”, Zeca Baleiro)

Trilhado gesto blasé que desdenha da crítica? Ou dardo atirado na direção dos anseios de criadores pouco inspirados? Ou ambos? Pensando no livro em que este texto será publicado e nos objetivos que persegue, opto provisoriamente por explorar e discutir a primeira hipótese. Para que servem, afinal, os mediadores? Quem são estas vozes percebidas muitas vezes como investidas de um poder que – sejamos maniqueístas por um

¹ Alguém aí se lembrou da “melhor banda de todos os tempos da última semana”, dos Titãs, por exemplo?

breve momento - consagra ou condena obras? Simultaneamente temido e desejado, o crítico atua no tão necessário e pouco compreendido espaço do debate qualificado.

Deste modo, é mais ou menos consensual o entendimento de que o comentador de arte é – ou deveria ser – um profissional que busca com seu trabalho contribuir não apenas para desvelar os sentidos plurais de uma determinada obra, mas também responder às interpelações feitas por obras e por artistas. Subsidia, assim, como especialista, aproximações possíveis às obras de arte; e mais: contribui para as vitais reflexões sobre as indagações estéticas e éticas de seu tempo. Afinal, se recordamos o que diz Jacques Attali a respeito da música – e que podemos ampliar às demais linguagens artísticas –, a arte se oferece como memória, como espelho e como profecia. Memória porque nela está contida parte de nossa história cultural, espelho porque reflete uma realidade em movimento, reflete a “fabricação da sociedade”; e profecia porque anuncia os rumos possíveis de nossas sociedades, porque “explora, dentro de um código dado, todo o campo do possível mais rapidamente do que a realidade material é capaz de fazê-lo. Ela faz ouvir o mundo novo que, pouco a pouco, se tornará visível, se imporá, regulará a ordem das coisas”². Antes,

² Jacques Attali, Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música.

porém de explorar um pouco mais estas categorias propostas por Attali, me parece oportuno trazer mais alguns elementos a esta discussão. E começo evocando uma passagem de um artigo que publiquei há alguns anos a respeito da 26ª Bienal de Artes de São Paulo.

Algumas Bienais, para começar

“Isso aqui pra mim antes era lixo. Agora é sagrado. Agora é arte...”

A convite do programa Metrôpolis, transmitido pela TV Cultura de São Paulo, o artista Marcelo Garcia realizou no final de 2004, um vídeo sobre a 26ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo. No vídeo, que tem uma duração aproximada de 3 minutos, acompanhamos o trajeto de uma das funcionárias encarregadas da limpeza do edifício da Bienal. Às imagens da vassoura e dos pés passeando pelo piso do edifício, são intercaladas algumas frases da funcionária. A frase que encerra o vídeo é a que aparece transcrita acima, a modo de epígrafe. Trata-se de uma frase que parece de certa forma ecoar o convite estampado na fachada lateral do edifício da Bienal: “Nós

México, Siglo XXI Editores, 1995, p. 15-22.

queremos chocar você logo na entrada...” Embora o convite-slogan se aproxime bastante de um dos aspectos centrais do espírito neoliberal ainda em voga³, ambas frases – a da funcionária e a do convite – remetem ao que, supõe-se, é uma das tarefas da arte: interpelar.

O encontro com “aquele monte de jornal velho”, com latas e baldes enferrujados, grãos de milho, entulhos diversos, com o “lixo”, enfim, sendo contemplado como arte, provocou na funcionária da limpeza o comentário (irônico, reconheça-se) que resume boa parte da percepção que uma parcela considerável do público tem da arte contemporânea. Neste mesmo sentido, me parece oportuno voltar alguns anos e recordar ao menos um dos desdobramentos de uma outra edição da referida Bienal (a 23ª, realizada em 1996). Tendo como tema “A desmaterialização da arte no final do milênio”, aquela 23ª edição estabelecia um diálogo com a Bienal imediatamente anterior, cujo tema havia sido “Ruptura de Suportes”. Pois bem, entre os diversos e polêmicos desdobramentos derivados daquela 23ª edição⁴, inclui-se – e

³ “...este ano a Bienal é grátis”, completa-se a frase no convite da fachada.

⁴ Sob a presidência do famoso ex-banqueiro Edemar Cid Ferreira, a Fundação Bienal ficou conhecida como “Bienal-empresa” e foi muito criticada, por exemplo, pelos altos custos de produção, pela opção prioritária por nomes consagra-

aqui voltamos a Zeca Baleiro – a canção “Bienal”, gravada no CD *Vô imbolá* (1999).

A letra, que toma como mote o tema daquela edição e matérias a ela relacionadas, publicadas na imprensa, traz versos como estes:

Desmaterializando a obra de arte no fim do milênio

Faço um quadro com moléculas de hidrogênio

Fios de pentelho de um velho armênio

Cuspe de mosca, pão dormido, asa de barata torta

Meu conceito parece, à primeira vista,

Um barroco figurativo neo-expressionista

Com pitadas de art nouveau pós-surrealista

calcado na revalorização da natureza morta (...)

Trata-se, como se adverte, de uma canção cuja letra aponta ao mesmo tempo tanto para os modos de recepção da arte quanto

dos e pelas agressivas estratégias de marketing que terminaram por inserir no debate questões que, como se viu à época, transcendiam em muito o âmbito artístico.

para o recorrente debate sobre os excessos da arte auto-referente, feita por e para iniciados. E mais: aponta ainda para os esforços que fazem determinados artistas e comentadores ao tentar escamotear inconsistências com rocambolescas, incompreensíveis e desnecessárias “explicações”. E assim, tal como observa Monclar Valverde, “os que não são “bem informados”, que não fazem parte do métier, quando se deparam, num museu, com “instalações” e objetos retirados de seus contextos práticos, não sabem como reagir, sentindo-se perdidos, quando não simplesmente enganados”⁵.

Mas não apenas os que não são “bem informados”... Num artigo intitulado “Ensaio sobre a fraude”, o jornalista Mino Carta se insurge indignado contra o que ele define como “globalização da parvoíce.” Refere-se, em seu texto, por exemplo, à consagração midiática de chefs dedicados à cozinha molecular apresentada como obra de arte e ao modo como o fundamentalismo neoliberal contribuiu para promover embustes e “entorpecer o senso estético e outros sentidos, em nome da moda, da novidade, do up-to-date”⁶. Não me parece casual, neste sentido,

⁵ Monclar Valverde, *Estética da comunicação – sentido, forma e valor nas cenas da cultura*, Salvador: Quarteto, 2007, p. 274

⁶ Carta Capital, no. 552, 1 de julho de 2009, p. 76-79.

que – como num diálogo involuntário com estas percepções – o curador da recém inaugurada 30ª edição da Bienal de São Paulo, o venezuelano Luis Pérez-Oramas, anuncie sua aposta por “uma Bienal inteligente, não bombástica”...

Acessórios prescindíveis?

Nesta mesma direção, valeria a pena recordar algumas das intervenções feitas por um grupo de escritores convidados para um encontro literário promovido em 2003, em Sevilha, pela prestigiosa Editora Seix Barral. Apresentados ao público como “jovens escritores latino-americanos”, estes artistas dedicaram boa parte de suas intervenções a discutir cada um dos termos presentes no enunciado: o que significaria ser “jovem”, “escritor” e “latino-americano”? Para o que nos interessa neste texto, destaco tão somente o que disseram a respeito do segundo destes termos: nestes tempos tão espetaculares, importa muito mais ser divertido, fotogênico ou “polêmico” e “irreverente”; um escritor vale mais pelas anedotas que por sua obra, afirma o argentino Rodrigo Fresán. O escritor, prossegue Fresán, deve transcender seus livros. Estes, por sua vez, se convertem em “quase acessórios prescindíveis”⁷.

⁷ Rodrigo Fresán. Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano. In: Palabra de América. Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 47-74.

De modo análogo, o peruano Fernando Iwasaki observa que a obra de arte contemporânea já não vale por quem a criou, mas sim pelo grupo de comunicação que a promove ou representa. Que tipo de criador pode ser quem não é entrevistado no rádio e na televisão, quem não aparece nas capas de suplementos culturais e dominicais ou quem não tem nenhuma coluna num meio de comunicação?⁸

Assim, entre egotrips, melindres e vaidades, entre meditadas indagações estéticas e embustes, entre pesquisas sistemáticas, apelos midiáticos e pirotecnias, situa-se o debate sobre a experiência estética. Um desafio e tanto para quem se dedica profissionalmente ao comentário crítico sobre as artes...

Crítica de artes: demandas (est)éticas

Interessada em fomentar a produção de crítica de artes, a Fundação Cultural do Estado da Bahia promoveu em 2011 uma série de ações articuladas em torno do Programa de Incentivo à Crítica de Artes. Além do concurso que premiou as críticas publicadas neste volume, realizou-se também o I Seminário de Crítica de Artes, que contou com a participação de destacados

⁸ Fernando Iwasaki. No quiero que a mí me lean como a mis antepasados. In: Palabra de América. Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 47-74.

profissionais dedicados às mais diferentes linguagens artísticas.

Entre as diversas questões discutidas por cada um dos palestrantes convidados, foi possível advertir alguns pontos mais ou menos consensuais a respeito do exercício profissional da crítica. Embora aparentemente óbvias por sua recorrência nestes fóruns, trata-se de questões que, justamente por serem recorrentes, apontam para a atualidade e para a pertinência do debate. Assim, entre os elementos incontornáveis numa reflexão sobre a crítica incluem-se aspectos como a necessária articulação entre a análise formal e as relações que aquelas obras estabelecem com seu contexto (artístico, cultural e social), o necessário domínio de um repertório - o que equivale a dizer da necessidade de um conhecimento aprofundado sobre a linguagem artística que se avalia, assim como a trajetória num campo artístico específico. Do mesmo modo, é também consensual o entendimento do caráter sempre circunstancial, provisório, de nossos juízos: os sentidos de uma obra de arte, assim como as leituras que fazemos dela, estão longe de serem universais e perenes. E se falamos de nossos juízos, estamos falando também de outro aspecto que termina muitas vezes por receber atenção apenas tangencial: o gosto, a dimensão subjetiva de nossa aproximação às artes. Sabemos: nossas crenças, nossas preferências e nossos (des)conhecimentos

definem o modo como nos aproximamos, como entendemos os fatos de cultura sobre os quais nos pronunciamos. Afinal, como adverte de modo muito oportuno Antonio Marcos Pereira em seu artigo, incluído neste volume, “cada texto produzido ao mesmo tempo se inscreve e é atravessado por uma história que marca a pessoa que o produz de uma certa maneira.”

Desta forma, ao lado das depuradas reflexões sobre indagações estéticas, dos esforços por estabelecer critérios claros de julgamento e por discutir os impasses da linguagem, estão também a frequentemente esquecida “dimensão passional da experiência estética”⁹ e o contexto sócio-cultural em que circulam os objetos artísticos e seus leitores. Privilegiar o debate entre iniciados, entre especialistas e – sob o argumento de uma pretensa objetividade e de uma “especificidade” - debruçar-se tão somente sobre os elementos estéticos, implica arquivar a dimensão ética. Daí que num livro publicado recentemente, Jaime Ginzburg chame a atenção para o fato de que “o trabalho interpretativo exige uma consciência crítica elaborada, por parte do sujeito investigador, a respeito de seus interesses e seus critérios de valor. Sem essa consciência crítica, valores não são discutidos, apenas reproduzidos, e com

⁹ Monclar Valverde, id, ibid, p. 274

isso conservados”¹⁰. E aqui retomo, para finalizar, a referência feita acima a Jacques Attali a respeito da arte como espelho, como memória e como profecia.

A considerar os exemplos apresentados ao longo deste texto e os contextos sócio-culturais pelos quais nos movemos (contextos nos quais falar em cidadania cultural, por exemplo, soa ora a utopia ou anacronismo, ora a chacota...), não resta dúvida de que o trabalho de um mediador assume, como vimos, contornos que transcendem a dimensão estética. Ao emitir juízos sobre criações artísticas, ao definir o que pode ser considerado relevante artisticamente, o que estamos fazendo os atores envolvidos nestes processos é escrever nossa história cultural. E não nos faltam exemplos de como essa história cultural é feita de sistemáticas omissões, exclusões, silenciamentos... Daí que os espaços de reflexão, do debate

¹⁰ Jaime Ginzburg, *Crítica em tempos de violência*, S.Paulo: Edusp, 2012, p. 37.

qualificado, da formação continuada em crítica sejam mais do que bem vindos.

Carlos Bonfim coordena, produz e apresenta o programa de rádio *Latitudes Latinas*, dedicado à música e à cultura latino-americana (Rádio Educativa FM, Maceió, Alagoas, e Rádio Educadora FM, Salvador). Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP e mestrado em Estudos da Cultura - Universidad Andina Simón Bolívar - Equador. Atualmente é professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia.

RECONFIGURAÇÕES DA **CRÍTICA LITERÁRIA** NA CONTEMPORANEIDADE

Rachel Esteves Lima

Em artigo publicado em 2005, Alberto Dines anunciava, inconformado, o fim da era do rodapé na imprensa¹. Referia-se o jornalista ao afastamento dos críticos Affonso Romano de Sant’Anna e Wilson Martins das páginas do caderno semanal “Prosa & Verso”, do jornal O Globo, ocorrida a partir da edição de 06 de agosto de 2005. A quebra na tradição dos rodapés literários, herdada da imprensa oitocentista europeia, seria atribuída, no caso do jornal que acabava de completar 80 anos, à contenção dos gastos. A perda dos dois últimos baluartes da crítica de rodapé evidenciaria, segundo Dines, a desimportância conferida pela imprensa brasileira a um exercício capaz de oferecer “suporte erudito” ao renascimento da cultura carioca e, por extensão, do País. A insatisfação de Alberto Dines, embalada por um sentimento

¹ DINES, Alberto. Mais uma vitória d’O Globo. Acabou a era do rodapé cultural. Disponível na internet: www.observatoriodaimprensa.com.br, edição n.341, de 09 de agosto de 2005.

de cunho nacionalista, coincide com a de inúmeros críticos literários, que, nos últimos anos, vêm apontando a perda do espaço nos jornais como resultante de uma política editorial baseada na lógica da informação em detrimento do estímulo à reflexão. Longe do sucedos suplementos literários, cujo auge ocorrera nos anos 1960 e 1970, a crítica produzida hoje nos cadernos culturais teria se colocado a serviço das editoras, mostrando-se muito mais empenhada em divulgar e promover a “mercadoria” livro do que em analisar e julgar as obras segundo parâmetros rigidamente construídos com o auxílio da pesquisa acadêmica. A consagração das resenhas no âmbito dos cadernos culturais, recheadas de fotos e ilustrações, nada mais seria do que um reflexo dessa situação, agravada pela substituição dos especialistas em literatura por profissionais da área do jornalismo.

Paralelamente a esse quadro, na era da subsunção de todas as esferas da vida ao capital², multiplicam-se os lançamentos de revistas culturais, algumas delas direcionadas também a um público consumidor de literatura³. A predominância da imagem no lugar da palavra, insistentemente registrada para

² Cf. JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

³ Como exemplos podem ser citadas as revistas Cult, Bravo, Literatura e Entrelivros, a última, infelizmente, com vida curta.

confirmar a existência de uma sensibilidade “pós-moderna”, atingiria com essas publicações o espaço residual até então demarcado para os cultores da literatura. Ocorre, no caso da crítica literária e cultural, o que já vinha se passando com a poesia e a ficção, cujos canais de difusão foram, a partir dos anos 1990, bastante ampliados, com o investimento editorial em revistas como Inimigo Rumor, Azougue, Babel, Poesia sempre, etc., e em antologias diversas, com a publicação de autores consagrados e iniciantes⁴.

Longe de significar, simplesmente, um desprestígio da literatura, o que atualmente ocorre, por conseguinte, é a perda de um lugar para a intervenção do crítico especialista nos diários e periódicos em circulação. E o rodapé – quem

⁴ O investimento nas antologias, que foi bastante intenso na virada do século, segue seu curso na atualidade. São exemplos de maior sucesso: OLIVEIRA, Nelson de. Geração 90: manuscritos de computador. São Paulo: Boitempo, 2001; OLIVEIRA, Nelson de. Geração 90: os transgressores. São Paulo: Boitempo, 2003; OLIVEIRA, Nelson. Geração 00: fricções em rede. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Esses poetas: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998; MORICONI, Ítalo. Os 100 melhores poemas brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001; MORICONI, Ítalo. Os 100 melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000; RUFFATO, Luiz. 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2004; RUFFATO, Luiz. Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2005; SANTOS, Joaquim Ferreira. As 100 melhores crônicas do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

diria – acabou virando revista produzida por e dirigida aos universitários, numa paradoxal tentativa de manter e ao mesmo tempo negar a tradição⁵. É claro que não faltam aqueles que ainda procuram argumentos que forneçam sustentação ao exercício da crítica literária, uma área que, segundo Alberto Moreiras, teria perdido “sua função hegemônica na produção ideológica do valor social”⁶. É o caso, por exemplo, de Affonso Romano de Sant’Anna, cujas palavras militam em prol da recuperação do lugar efetivamente ocupado, até há pouco tempo, não apenas por ele, mas por vários de seus pares, nos jornais brasileiros:

É necessária a manutenção de críticos especializados não apenas porque isto retira a atividade do amadorismo, do compadrismo, do ocasionalismo, mas porque o crítico é mais

⁵ Rodapé era, sintomaticamente, o nome de uma revista que, no início da década de 2000, pretendia, ainda que por denegação, recuperar o espaço perdido pela crítica literária iniciada como parte do projeto fundacionista de Machado de Assis e levado adiante pelos modernistas. Na tentativa de romper com o “movimentadíssimo marasmo” da indústria cultural e ao mesmo tempo com o investimento no cânone já consolidado, seus editores pretendiam operar como mediadores entre a crítica acadêmica e o release jornalístico. A revista, entretanto, teve vida curta. Cf. Rodapé. *Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Nankim Editorial, v.1: 2001, v.2: 2002.

⁶ MOREIRAS. A exaustão da diferença. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p.23.

que uma pessoa, é uma instância, uma memória viva e atuante em sua área. Ele pode estabelecer melhor que os comentadores eventuais, nexos entre obras anteriores dos artistas, porque tem obrigação de informar-se sobre a trajetória e a formação de cada autor dentro de uma visão de conjunto da própria cultura nacional. Além do mais, o crítico constrói também uma obra que é um sistema de ideias. E a leitura da cultura tem tanto na obra dos artistas quanto na obra dos críticos dois pilares referenciadores para mútuo entendimento⁷.

Observamos, entretanto, que os álibis apresentados por Sant’Anna dificilmente se sustentariam em tempos de globalização dos mercados. Isto porque a expansão da esfera da cultura no chamado “capitalismo cognitivo” corre em sentido contrário à preservação de patrimônios culturais essencializados com base no conceito de nação, como quer o crítico. Tal projeto só se mostraria cabível na fase de construção de uma sociedade disciplinar, para usar o conceito de Michel Foucault, enquanto que, no capitalismo tardio, estaríamos,

⁷ SANT’ANNA. Paradigmas do jornalismo cultural no Brasil. Artigo publicado na Revista Veredas, do Banco do Brasil. Disponível na internet: <http://www.bb.com.br/portalbb/page251,138,2517,0,0,1,6.bb?codigoMenu=5253&codigoNoticia=6725&codigoRet=5257&bread=3>. Acesso em: 16 set. 2012.

segundo a leitura de Gilles Deleuze, entrando na sociedade do controle, baseada em uma organização pós-fordista da economia, na qual a principal força seria o trabalho imaterial, que não respeita fronteiras e demarcações de tarefas⁸.

Mas poderíamos ir ainda além, perguntando-nos se, realmente, a especialização da atividade crítica teria chegado a romper, no caso brasileiro, com o compadrio e a parcialidade, como quer Affonso Romano de Sant’Anna. A julgar pelas falas recolhidas em uma recensão das mais recentes querelas travadas no meio literário nacional, certamente responderíamos que não. A ausência de uma crítica isenta, baseada prioritariamente em critérios estéticos, tem sido apontada com insistência como um dos males da formação de nosso sistema intelectual. De Machado de Assis à nova geração de escritores, passando por críticos como Afrânio Coutinho e Luiz Costa Lima, dentre outros, reitera-se, com grande frequência, a predominância da lógica do favor e a preservação do espírito descorps. E mesmo as eventuais polêmicas, que seguiram a trajetória da crítica – dos rodapés produzidos a partir dos anos 1920 aos tratados, que dominaram a cena durante a fase áurea da autonomia do literário nos anos 1970, e à retomada da dicção ensaística,

⁸ Cf. NEGRI, Antonio. 5 lições sobre Império. Tradução Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

a partir dos anos 1980 –, têm sido às vezes consideradas muito mais como estratégias de autolegitimação no espaço intelectual do que propriamente como um esforço para a promoção de um diálogo travado em nome das ideias⁹. Num diagnóstico nada animador apresentado pelo Professor Paulo Franchetti¹⁰, lê-se que a crítica publicada no Brasil – tanto a da imprensa quanto a da universidade – não passa de colonismo social, baseado em critérios de amizade que seriam responsáveis pelo tom de glosa e propaganda nela predominantes. Qualquer tentativa de fugir a essa prática, segundo Franchetti, acaba por ser repudiada, seja através de abaixo-assinados de celebridades do meio intelectual, atitude considerada essencialmente antidemocrática, seja através de uma “estratégia de apagamento”, que atinge tanto o crítico quanto o criticado. Isso porque a solidariedade ao criticado apenas ocorre no espaço privado, sendo-lhe negada a oportunidade de uma defesa em arena pública, na qual o confronto de ideias seria exposto de forma transparente.

⁹ Cf. SÜSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004; SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios. In: Papéis colados. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, p.13-34; VENTURA, Roberto. Estilo tropical; história cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹⁰ FRANCHETTI, Paulo. A demissão da crítica. Disponível na página do escritor na internet: <http://www.germinalliteratura.com.br/enc_pfranchetti_abr5.htm>. Acesso realizado em 16 set. 2012.

Mas o mais interessante da argumentação de Franchetti diz respeito às razões da situação de descrédito da crítica na atualidade. Segundo ele, essa situação não seria decorrente da falta de talentos e da eliminação dos embates críticos pelo aparelhamento ideológico das universidades, em nome da luta pelos pequenos poderes. Esses fatores constituiriam, na verdade, “epifenômenos”, que deixariam na sombra um outro, considerado por ele crucial e que seria o fortalecimento e a internacionalização da indústria do livro e do entretenimento literário no Brasil, e a conseqüente valorização do campo da literatura, que, pela primeira vez, se constitui em mercado importante do ponto de vista dos resultados de vendas¹¹.

Toca-se, aqui, na hipótese que constitui o ponto central desta análise: a demissão do crítico especialista do espaço do jornal seria correlata ao nascimento de uma intelectualidade de massa, que hoje constitui um significativo mercado para os bens simbólicos, expandindo-se enormemente o público leitor; esse, por sua vez, é alimentado pelo discurso anódino de uma crítica cujos objetivos frequentemente se limitam ao marketing junto aos consumidores das obras. Um discurso que assume características pop e que forma, conforma e, às vezes,

¹¹ PÉCORA, Alcir. Momento crítico: meu meio século. Disponível na internet: <http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pecora_jan5.htm>. Acesso realizado em 16 set. 2012.

deforma o público, pelas estratégias publicitárias utilizadas não apenas nos periódicos e cadernos culturais, mas também nas feiras de livros, que têm na FLIP o exemplo de maior sucesso, e nos concursos realizados por empresas antenadas com a necessidade de associar a sua marca a uma esfera que, ao menos residualmente, ainda mantém uma certa aura. A espetacularização das Letras constitui, assim, uma faca de dois gumes.

Para Franchetti, cujos argumentos são dirigidos à defesa da “autonomia do pensamento e do prazer que provém do exercício livre da razão”, o que acaba por denunciar o viés ainda iluminista de seu posicionamento, não há lugar para otimismo em relação ao exercício da crítica. Para um dos porta-vozes da nova geração de escritores-críticos, Nelson de Oliveira, caminhando em sentido contrário, a crítica só recuperará o seu emprego se se abster dos raciocínios cartesianos que amparam a leitura imanente das obras. Em lugar da ênfase judicativa, o autor propõe a incorporação dos métodos ficcionais pela crítica literária, que passaria a assumir-se como um gesto capaz de abarcar o que está fora do texto, os dilemas existenciais tanto do sujeito que escreve quanto do que critica. Dessa forma, a crítica se transforma em arma, a ser utilizada de forma despudorada “na arena

dos interesses partidários”¹². O mesmo caráter performático é defendido por Silviano Santiago, para quem a crítica literária jornalística não deveria se limitar à mera divulgação das obras, cabendo-lhe o “exercício da vigilância intelectual, em tempos que, paradoxalmente, se querem mais e mais democráticos”. Utilizando-se da mesma metáfora de Oliveira, Santiago propõe uma crítica literária que “teria o sentido de intervenção, a razão de ser e a utilidade dos partidos de oposição”¹³.

A visada agora seria, portanto, não mais voltada para o “consenso”, esse, sim, quase sempre considerado participante do jogo de um mercado antidemocrático, no qual se preservam os interesses daqueles que detêm a hegemonia no universo intelectual. A metáfora utilizada tanto por Nelson de Oliveira quanto por Silviano Santiago traduzem, em sentido inverso, uma compreensão da cultura como um recurso, uma conveniência passível de ser produzida e recebida, como quer George Yúdice¹⁴, de uma forma dispersa mas potente para intervir no campo dos conflitos políticos. Ou, antes, a cultura se

12 OLIVEIRA, Nelson. Uma cajadada no cocoruto da crítica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jun. 2005. Idéias. Não paginado.

13 SANTIAGO, Silviano. Ficção moderna e política: leitor e cidadania. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p.168-193.

14 YÚDICE. YÚDICE, George. A conveniência da cultura. Tradução Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

transforma em cultura política. A partir dessa perspectiva, cada palavra do crítico constituiria um lance em uma guerra cultural travada como um “jogo de linguagem” (Wittgenstein), um jogo no qual ela (a linguagem) deixa de ser apenas linguagem para se transformar em prática discursiva.

Mas onde estariam se travando hoje essas batalhas? Ocorrida a demissão do crítico do mercado editorial, restaria apenas à universidade, agora responsável pela formação desse “General Intellect”, acolhê-lo, preservá-lo? Ou seria possível pensar em outros espaços para o confronto de ideias, espaços que, no lugar da uni-versidade, se proporiam como critério de valor a di-versidade e, concomitantemente, a di-versão, o prazer da luta com as palavras?

Paradoxalmente, tal espaço parece estar surgindo justamente a partir do mercado. O que nos leva a pensar que, conforme teoriza García Canclini, “o consumo serve para pensar”. Como se sabe, em sua obra mais polêmica¹⁵, o sociólogo analisa como se podem constituir circuitos de comunicação a partir do consumo de bens simbólicos, que serviriam não apenas para separar os indivíduos em classes sociais, mas também para reuni-los em comunidades responsáveis pela formação

15 CANCLINI, Néstor García. Consumidores e cidadãos. 4 ed. Tradução Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

de valores. Longe da defesa de uma noção hierarquizada de cultura, que separa o popular, o erudito e o massivo, com base em pressupostos de pureza e autenticidade, trata-se de pensar tais esferas, portanto, como espaços de contaminação recíproca, de conflitos e negociações incessantes. Ao que parece, é justamente na formação dessas comunidades de sentido que parecem estar surgindo novas possibilidades para o exercício das “políticas da escrita”¹⁶. Colocando-se sempre em trânsito no mundo bem mais democrático das infovias, novos atores sociais vêm revitalizando os debates sobre a literatura e a crítica literária, transformando o espaço virtual em uma ágora pós-moderna, na qual as afinidades eletivas deixam de ser escamoteadas em nome da pretensa objetividade e imparcialidade da crítica acadêmica, instaurando-se uma indissociação entre as esferas pública e privada. Através das revistas eletrônicas, dos blogs e fóruns de discussão, novas subjetividades vêm sendo formadas, novas possibilidades interpretativas se tornam visíveis e os conflitos ideológicos encontram um lugar para serem encenados.

A metáfora teatral cumpre aqui a função de resgatar o sentido espetacular e simulado de tais intervenções críticas, uma vez

¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. Tradução Raquel Ramalhe et al. São Paulo: Ed. 34, 1995.

que não se trata mais de operar a partir de uma posição de exterioridade em relação ao sistema, mas, sim, nos espaços liminares que fazem esboroar as dicotômicas categorias de real e ficcional, nacional e estrangeiro, subjetivo e objetivo, público e privado. Como afirma Eneida Maria de Souza, “para a maioria letrada essa situação é insuportável, por abalar orientações estéticas unificadoras e universalistas, além de retirar dos objetos contemporâneos traços de profundidade e perenidade”¹⁷. [e aqui ela se refere ao fechamento de alguns ainda hegemônicos defensores da alta cultura no meio acadêmico] Tal posicionamento explicaria a incapacidade de grande parte dessa classe letrada em perceber a novidade da produção literária da nova geração de escritores, que integra setores da sociedade antes mantidos à margem do sistema intelectual. A insistência de grande parte da crítica em associar a literatura produzida pelas minorias à estética naturalista desenvolvida nos anos 1960 e 1970 evidencia uma incompreensão quanto às motivações e às consequências da crise da representação ora em curso. Fixar nas obras que na contemporaneidade abordam a violência da desigualdade social do país mais um rótulo capaz de promover, em torno de um estilo de época (o neonaturalismo) é empobrecer o debate.

¹⁷ SOUZA, Eneida Maria de. Janelas indiscretas. Margens/márgenes, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador, n.5,p.101, jul.-dez.2004.

Afinal, o que tal produção, codificada como testemunhal ou documental, parece desconstruir é a própria possibilidade de apreensão do real, de qualquer perspectiva disciplinar, seja ela literária, antropológica ou histórica. Daí a impossibilidade de se dissociar vida e obra, de se separar a ficção da autobiografia, tão presente nos livros recentemente publicados¹⁸. A escrita se mostra como gesto, como estratégia do subalterno para alterar a dinâmica das relações de poder. Para que esse gesto seja acolhido com respeito à diversidade, é fundamental que os críticos abandonem não apenas o discurso que valoriza o universalismo no estabelecimento do cânone, mas também o que celebra o multiculturalismo liberal. Para tanto, há que se reconhecer que menos que uma hermenêutica de base paternalista, tais textos demandam, como propõe John Beverley, uma “hermenêutica da solidariedade”, uma aliança tática entre os “estratos da classe média profissional e os pobres locais/globais”¹⁹ para lutar contra o projeto excludente do neoliberalismo. Como lembra o crítico, só pode haver solidariedade numa relação “de igualdade e de reciprocidade

¹⁸ Citem-se como exemplos as obras de Paulo Lins (Cidade de Deus)– , Ferréz (Capão pecado, Manual prático do ódio) e Marcelino Freire (Angu de sangue, Contos negreiros), etc.

¹⁹ BEVERLEY, John. Subalternidade y representación. Madri: Iberoamericana, 2004, p.125

entre as pessoas implicadas”²⁰. Assim, trata-se de um posicionamento que visa pensar a atividade crítica menos em sua função judicativa, pautada nos critérios de hierarquização de valores (que muitas vezes escamoteiam a lógica do favor), do que no potencial desse tipo de discurso para criar um novo ethos, fundado sobre uma noção de amizade que não inclui os pactos da lisonja, mas que, como deseja Michel Foucault, envolve um processo de “incitação mútua e luta, tratando-se não tanto de uma oposição frente a frente quanto de uma provocação contínua”²¹. Estaríamos, nós, os críticos, preparados para isso? Certamente, ainda é cedo para se responder a essa pergunta. Mas, talvez se possa enxergar uma luz no fim do túnel se o investimento no desenvolvimento de reflexões sobre a importância da atividade crítica persistir. Nesse sentido, vale destacar o papel cumprido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, que, com editais abertos a todos os que desejem se lançar nessa aventura da crítica, como ocorre com o Programa de Incentivo à Crítica de Artes, não apenas incentiva o surgimento de jovens críticos, como também abre caminho para que eles possam difundir suas interpretações em espaços mais amplos que aqueles nos quais eles já vêm atuando. Pelo que se vê, o futuro já está aí.

²⁰ Idem, p. 113.

²¹ Apud ORTEGA. Amizade e estética da existência em Foucault. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p.168.

Rachel Esteves Lima fez Pós-doutorado na Universidade Paris XIII, Doutorado em Estudos Literários/Literatura Comparada (1997) na Universidade Federal de Minas Gerais e Mestrado em Estudos Literários/Literatura Brasileira (1987), também na UFMG. É Professora Associada da Universidade Federal da Bahia, atuando no curso de Graduação em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade. Seus trabalhos focalizam, principalmente, o estudo das teorias críticas da Literatura Comparada, a crítica literária e cultural brasileira e latino-americana, as representações do trabalho intelectual, os discursos memorialísticos e autobiográficos e a análise das narrativas da modernidade e da pós-modernidade. Atualmente, é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA.

ARTES VISUAIS

A “POÉTICA-POLÍTICA” DOS **OUTDOORS**

Vladimir Oliveira

O conjunto de fotografias apresentadas pelo fotógrafo e artista visual Péricles Mendes, notabiliza dois interesses em sua investigação no campo da fotografia: o fascínio pelo urbano e, mais recentemente, pelos dispositivos de comunicação publicitária chamados outdoors. Sua mostra apresenta fotografias coloridas no formato de 50x70 cm, pequena dimensão em relação aos 9x3 metros, padrão dos outdoors, e propõe um diálogo estético com os outdoors abandonados e em processo de decomposição, espalhados pelo espaço urbano da cidade de Salvador e autoestradas das regiões circunvizinhas.

Considerando o dismantelamento daquele meio publicitário que irrompe na paisagem urbana, o artista define, pelo ato fotográfico, uma poética de subversão do discurso midiático feito de “palavra-imagem” veiculado pelos outdoors, retratando a incapacidade persuasiva do massivo signo de comunicação. Configura um jogo “poético-político” no qual produz

imagens (fotografias) de imagens (outdoors), sendo que a fotografia, pelo seu discurso histórico de representação do real, é fortemente cobiçada pela publicidade, assume uma lógica inversa, na medida que serve como dispositivo de captura do seu contrário, exatamente o apagamento das “imagens-fotografias” visibilizadas pelos outdoors.

Movido por entusiasmo na investigação da cidade como espaço visual, outras séries fotográficas do artista, como Autômatos e Voo Geométrico¹, demarcam seu interesse pelas plasticidades das estruturas do meio urbano. No entanto, na composição da série Subtraídos o artista articula poética e política, ampliando o enfoque das séries anteriores, mais concentradas em valores plásticos presentes na cidade, quando, além da composição de uma estética visual, opta por confrontar a imposição imagética dos outdoors e sua proliferação na paisagem urbana. Suas fotografias não permitem esquecer, e de certa forma até denunciam, que seu objeto de interesse visual, o outdoor, ainda que transfigurado para condição de objeto artístico, é um instrumento publicitário que carrega consigo um histórico voltado para a lógica do capital e de suas ferramentas de coerção.

¹ <<http://www.periclesmendes.blogspot.com/>>

Examinando o título da série fotográfica, é inevitável recordar a obra *Estética do Desaparecimento* (1989) do filósofo e urbanista francês Paul Virilio. Segundo ele, a estética do desaparecimento acenaria com a constituição de ‘imagens e de formas instáveis’, presentes por sua própria fuga e refletir-se-ia na revelação de um mundo orientado pelos ‘vetores do movimento’, dos ‘meios de locomoção’, dos veículos dinâmicos e dos veículos estáticos, também compreendidos como audiovisuais.

Para capturar suas imagens, o artista envereda por Autoestradas e BRs rodovias com seu automóvel, mas ao contrário do ‘olhar de passagem’, da ‘paisagem em movimento’, aspectos sustentados pela noção da “sociedade do automovel” em que os vidros dos veículos são similares a uma tela de TV, onde tudo passa em fração de segundos e pela supremacia dos ‘vetores do movimento’, das “tecnologias de locomoção” mencionados por Virilio, o artista precisa parar e caminhar, contemplar, enquadrar e capturar seus outdoors em desaparecimento. Na busca de eternizar pela fotografia o que está por desaparecer, Péricles Mendes, ao captar imagens de outdoors desprovidos de propaganda, reivindica um retorno à contemplação cognitiva da paisagem, prática escassa na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que denuncia a usurpação de um espaço público.

Em termos artístico-políticos sua série aproxima-se, também, de tendências como a Billboard Art e a Culture Jamming, que utilizam o outdoor de modo a promover um discurso sócio-político, de paródia, alteração e interferência nas mensagens de mídias comerciais, obstruindo sua comunicação. Dessa maneira, a série Subtraídos revela em zoom, momentos de quase silêncio, anulação, desmanche e sumiço do profuso apelo midiático dos outdoors, desvelando um elemento urbano que integra, como destaca o historiador francês Michel de Certeau (1995), o “imaginário da cidade”², ou melhor, a linguagem, o discurso do imaginário que se multiplica, circula por todas as nossas cidades e que colocados no “jardim fechado do cartaz”, não cessam de falar de felicidade. Trata-se de um vocabulário de imagens no labirinto de imagens que constitui a cidade contemporânea, uma paisagem de cartazes que organiza nossa realidade.

Situando em suas fotografias o outdoor em relação “à” e “com” a paisagem, Péricles Mendes, com sua ação fotográfica poético-política, “furta”, lembrando que o termo “subtrair” também exprime a idéia de furtar, com seu “olhar-câmera”, restos, lascas, recortes, palimpsestos de um texto não verbal que se espalha em escala macro pela cidade, fonte informacio-

² CERTEAU, Michel de. A cultura no Plural. São Paulo: Papyrus, 1995.

nal rica em estímulos criados por uma forma industrial de vida e de percepção.

Vladimir Oliveira é artista visual e arte-educador com Mestrado em Artes Visuais e Graduação em Desenho e Plástica pela EBA - UFBA. Pesquisa e desenvolve processos criativos com foco estético-poético nas relações entre Arte - Cidade. É Professor Substituto na EBA - UFBA e comissário de Artes Visuais do FAZCULTURA.

O CORPO IMPÁVIDO

Fábio Gatti

“O artista busca entrar em contato com sua noção intuitiva dos deuses, mas, para criar seu trabalho, não pode permanecer nesse domínio sedutor e incorpóreo. Ele deve voltar ao mundo material para fazer sua obra. A responsabilidade do artista é equilibrar a comunhão mística com o trabalho criativo.”

Patti Smith

Fernanda Magalhães (1962), ao elaborar a série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* (1995), não apenas volta ao mundo material, mas também o ressignifica com sua produção. É o enfrentamento com a materialidade cotidiana, o orifício de entrada de suas conceituações e elaborações artísticas. Com seu corpo, sendo gorda, a artista constrói um diálogo tenaz e politizado entre si, o outro como ela e a sociedade ao alimentar-se de imagens pré-existentes em revistas de pornografia cujo conteúdo é, exclusivamente, de fotogra-

fias de mulheres gordas. Apropriando-se de outras mulheres gordas, as adiciona a si mesma, em seus autorretratos, para instaurar sua identidade. “O artista consome o mundo em lugar e em nome do espectador” (BOURRIAUD, 2009. p.25).

Para tal produção, Fernanda se serve da tesoura, do papel, da cola, dos textos prontos e autorais, dos lápis de cor, da história da arte, da mulher e, principalmente, da gordura desta mulher para estruturar o espaço e dar forma às suas obras. Estes procedimentos, usados desde o século XIX – como nos mostrou a exposição *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, realizada em 2010 no *The Art Institute of Chicago* – e, historicamente, nomeados como *assemblage*, *papier collé*, *fotomontagem*, não apresentam inovação alguma. Do mesmo modo, o corpo, também, já serviu inúmeras centenas de vezes como suporte, meio e mesmo obra para os artistas desde as vanguardas históricas. Assim, igualmente, o autorretrato fotográfico, já usado desde Hippolyte Bayard e Julia Margareth Cameron, não estabelece vinculação com o novo. Então, onde está a novidade daquele trabalho? A resposta é simples e bastante objetiva: na forma e no discurso.

A forma diz respeito à obra em sua inteireza, incluindo o tema; e o discurso é a intelectualização, cada vez mais requerida pela produção contemporânea – fruto da arte moderna – da lingua-

gem para conformar a obra à sua forma. Interdependentes, forma e discurso se articulam na constituição da novidade e, juntos, fundam o léxico artístico da contemporaneidade. Talvez, Rilke (2011, p.27) esteja, ainda hoje, atualizado: “uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade. É no modo como ela se origina que se encontra seu valor”. Este modo originário é próprio do discurso. A partir da fala, do lugar de ser e estar como sujeito, Fernanda Magalhães elabora uma narrativa bastante politizada sobre as relações do corpo gordo com a sociedade; os ditames desta sociedade para com os sujeitos vivos; as normas e padrões responsáveis pela medicalização do Homem; a culinária; as diferenças entre gordura e magreza; a sexualidade e erotização da mulher gorda; a vergonha e proibição do corpo gordo. Isto é o que torna singular *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*.

“A fotografia é o paradigma de uma relação intrinsecamente equívoca entre o eu e o mundo – sua versão da ideologia do realismo às vezes prescreve um apagamento do eu em favor do mundo, outras vezes autoriza uma atitude agressiva diante do mundo, a qual celebra o eu. Um lado ou outro da relação é sempre redescoberto e defendido” (SONTAG, 2004. p.140). Vemos essa vicissitude em inúmeros trabalhos de artistas contemporâneos como Joel-Peter Witkin, Diane Arbus, Jan Saudek, Terry Richardson e que estão presentes na série de

fotografias de Fernanda Magalhães. Contudo, estes não se prenderam à ideologia do realismo e, por conseguinte, estão salvos do equívoco originário. Eles não se apagam nem se celebram individualmente, o fazem no jogo da combinação, só existem como eu, através do mundo, e só são mundo por meio de si. É uma celebração do misto onde inexistem pólos distintos. “Fotografar, em suma, constitui uma forma de reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e de revelá-lo” (Fontcuberta, 2011. p.45), assim como fez Duane Michals em *Ludmilla Tshernina*, em 1964.

Em todas as suas formas e com todos os seus discursos, *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* desnuda mais do que, simplesmente, o corpo da artista: desnuda uma sociedade viciada em padrões e normas ditadas em nome de uma suposta normalidade. Frente à panacéia imposta, Magalhães contesta, armada política e artisticamente, com um corpo nu, gordo, opulente e impávido.

Bibliografia

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Süsskind. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas. Fotografia e verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção. Como a arte reforma o mundo contemporâneo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SMITH, Patti. **Só Garotos**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

Fábio Gatti é artista visual, desenvolve pesquisas com foco em arte contemporânea; executa trabalhos em desenho, pintura, instalação e fotografia. Doutorando em Artes no Instituto de Artes da Unicamp, Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFBA, Especialista em História e Teorias da Arte e em Fotografia, ambas pela Universidade Estadual de Londrina e Bacharel em Design pela Unopar.

A PINTURA DE MIKE SAM CHAGAS

Ed Carlos Alves de Santana

A pintura de Mike Sam Chagas, que elege os adolescentes colegiais de Salvador à condição de protagonistas, é de qualidade e sentido pop, porém numa linha mais intimista que lhe serve ao nobre pretexto poético da revisitação nostálgica de sua juventude de jogos, fliperamas, diversão e despreocupação juvenil. Colégios como Odorico Tavares, Marista, Dois de Julho, Salete, Central, são representados por suas fardas que contrastam com a paleta calcada em azuis, laranjas e lilases.

Aquela paleta se faz rica em tonalidades violáceas; em seus trabalhos os elementos de composição visual saltam-nos aos olhos na maneira de justapor cores quentes e frias em tons quebrados e intermediários. Mike se faz quase um artista *Art-Nouveau*, dado o senso decorativo legado às bordas de suas telas, isto de modo a evocar a definição de isolamento do mundo pela moldura que simboliza a janela, como o quadro- janela de Alberti. Uma ação congelada pelo instantâneo do pintor.

Seu figurativismo, amparado por um domínio técnico primoroso do óleo sobre tela aponta grande conhecimento plástico da realidade visual com informações colhidas pelo desenho ágil, indo do realismo à estilização total. Linhas, formas, luzes, círculos, retângulos, quadrados, polígonos regulares e irregulares, usa o plano exagero em seus *supercloses* para enfatizar cenas, corpos, lugares. Elementos estes estritamente narrativos, confienciando sombras, profundidade, relevos, contrastes, planos chapados de cor, sobreposições, ações tonais, enfim.

Mike se propôs à difícil tarefa de combinar elementos canônicos da tradição da pintura com motivos *pop* da iconografia dos jogos eletrônicos de fliperama. Logo, os elementos composicionais abarcam logotipos, ora com os designs extraídos do jogo original, ora criados pelo próprio artista, máquinas, heróis de fliperamas como os de *Street Fighter*, *Ninja Gaiden*, *Fatal Fury*, *Tekken*, *King of Fighters*. Para o pintor estes heróis emergem dessa doce e luminosa caixa tornando a vida um motivo de videogame.

Dialogando com grandes mestres do passado, a tradição da pintura é evocada quando o artista lança mão do artifício da *releitura-citação*, dando aparências novas a estas obras que o agradam grandemente. Quer seja Edward Hopper ou Oscar Pereira da Silva, Manet ou João Fahrion. Da literatura, Chagas se vale de frases de Henry Miller, Oscar Wilde, J. Kerouac, S. Fitzgerald, inserindo-as

em suas telas como epígrafes ou notas de rodapé, ressaltando através das citações literárias o traço lírico de sua temática. É como se a palavra ratificasse as imagens de seus quadros, dando uma direção contextual dos personagens ao espectador.

O palco escolhido para que seus personagens encenem suas paixões juvenis são as praças, passeios, largos e mirantes da cidade de Salvador com os quais manteve íntimo contato durante seu período de estudante da Escola de Belas Artes/ UFBA. O pintor ambienta suas cenas em logradouros públicos a exemplo do Campo Grande, Passeio Público, Praça da Sé, Mirante dos Aflitos, Largo Dois de Julho. Espaços que coincidem com a linha temática adotada pelo artista. A adolescência, período idílico situado entre a infância e a vida adulta, o jogo e os salões de jogos, território da ficção por excelência, encontram nestes ambientes bucólicos das praças apartadas da vida acelerada da cidade, sua plataforma e complemento.

Mike, ao eleger as praças de Salvador como seu suporte, nos aproxima também de sua cidade natal, Poços de Caldas/MG, estância hidrotermal famosa por seus cassinos luxuosos, hotéis sempre repletos de *bons vivants* e jogadores. A atmosfera européia recheada de alamedas elegantes da *Belle-Époque* fez de Poços de Caldas ponto de encontro de *mademoiselles* e dândis tropicais na primeira metade do século XX. A cidade, e aí se

revela mais uma influência na figura do artista, foi também a pioneira no Brasil no aparecimento dos fliperamas durante os anos 40. Portanto, ao flertar com as paisagens elegantes da *Belle-Époque*, o glamour decorativo das praças e passeios de Salvador, Chagas evoca não só o passado de sua cidade, mas também um período do Brasil em que a arte de flunar, de fazer o *footing*, de saborear a cidade como extensão do sujeito, mesmo que de maneira europeizada e estereotipada, possuía um inegável requinte elegante e frívolo.

É a partir deste triângulo *Adolescência-Jogo-Cidade* que o pintor constrói suas narrativas. Ora enfatizando mais os salões de jogos e seus *habitués*, ora concentrando-se num olhar perdido de uma garota à espera do namorado ou ainda destacando um solitário banco de praça, o artista afirma e recria trechos de sonho e fantasia, prazer e sensualidade, o amor à arte através da aparência, inaugurando uma nova Shangri-lá, um Éden adolescente.

Ed Carlos Alves de Santana, natural de Alagoinhas-Ba, é artista plástico (2008) e Mestre pela Eba - Ufba (2012), atualmente é professor de Artes do Colégio Linda Marquesa, e professor de Desenho artístico e pintura da Faculdade da Terceira Idade Olga Mettig, exerce a pintura e mantém o blog Espaço do Ed.

AUDIOVISUAL

DA ARTE E SUAS TRUCAGENS

Rafael Carvalho

Se o cinema iraniano possui uma vertente muito ligada ao neorealismo italiano, fazendo com que muitos filmes venham se repetindo numa tentativa de olhar para as questões sociais do país através de uma narrativa direta e crua, Abbas Kiarostami parece ser um dos cineastas do país que mais buscam hoje uma renovação para esse modelo. Suas experimentações cinematográficas revelam um diretor inquieto com sua arte e suas possibilidades de reorganização estética.

Foi assim com *Close-Up*, por exemplo, misto de ficção e documentário, que usa as próprias pessoas envolvidas numa história real de falsidade ideológica para se interpretarem no filme, ou no radical *Shirin* que se constrói totalmente com as expressões faciais de mulheres de uma plateia de cinema enquanto assistem a um filme. Portanto, não é de se estranhar que seu mais novo projeto, *Cópia Fiel*, seu primeiro filme fora do Irã, filmado na Itália e falado em inglês, francês e italiano, faça uma instigante e inusitada discussão sobre originalidade e falseamento, aqui longe das preocupações de cunho social.

Cópia Fiel traz à tona essas questões através do encontro entre o escritor James Miller (William Shimell) e a dona de uma galeria de arte (Juliette Binoche). Ele a conhece na Toscana onde foi convidado a palestrar sobre seu mais novo livro, justamente intitulado *Cópia Fiel*. Os dois se conhecem e passeiam pelas belas paisagens da cidade italiana, enquanto falam sobre as noções de cópia e autenticidade dentro do campo das artes, nos levando a pensar sobre se o real valor da arte não está justamente na cópia (representação do mundo real que, por sua vez, se constitui como objeto de observação do próprio fazer artístico).

Mas, daí, surpreendentemente, a narrativa começa a seguir um percurso inusitado em que os personagens vestem outras máscaras, revelando as fragilidades e angústias das relações amorosas, numa das viradas de roteiro mais interessantes dos últimos tempos. O texto de Kiarostami tem o cuidado de mudar o viés da história com uma naturalidade impecável, mas sem nunca esquecer seu tema principal, agora aplicado ao caso dos próprios personagens que se tratam como um casal em crise discutindo a relação. A vida também revela suas trucagens.

Kiarostami acompanha seus personagens com uma câmera que está a serviço de suas caminhadas. Para onde vão, lá está ela como que espreitando cada movimento, principalmente as nuances e mudanças de comportamento de seus objetos de estudo.

O melhor do filme é a forma inusitada com que as situações vão se desenhando, gerando curiosidade para o próximo passo que será dado. Imprevisível, *Cópia Fiel* põe em cheque as expectativas do público na mesma medida em que aprofunda suas observações sobre o lugar do real na própria narrativa.

E, nesse percurso de observação e mudança de perspectiva, há de se destacar o trabalho dos atores que defendem personagens e discussões tão complexas. Binoche, que já havia trabalhado com o cineasta em *Shirin* (longa originado de um curta para o projeto coletivo *Cada um com Seu Cinema*), domina o filme do início ao fim e não parece fazer esforço algum pra isso. Natural e verdadeira como as melhores atrizes sabem ser, faz jus ao prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cannes em 2010, destaque que há muito já merecia. Mas vale pontuar também a interpretação segura de Shimell que se sustenta em pé de igualdade com sua parceira de cena.

Kiarostami revela mais uma vez sua veia de inquietude, à medida que questiona o próprio fazer artístico, sem contudo se abster da observação do cotidiano que tanto está presente em seus filmes. Talvez não faça tanta diferença que a arte seja vista como uma cópia da realidade (com todas as implicações que isso possa ter), mas que seja capaz de expor as mazelas e particularidades do mundo ao redor. Algo que o cineasta sempre buscou fazer com extrema qualidade através de seu ofício.

Assim, *Cópia Fiel* apresenta, sem nunca tentar explicar, o truque (ou o sortilégio, como queiram) da dicotomia cópia/original, que ganha forma e concretude na mudança que se opera na relação entre os dois personagens. Dessa forma, acaba por evidenciar o próprio cinema enquanto artifício artístico que nada mais é do que um retrato (ou vários deles em movimento) da vida real, e do qual o espectador decide se aceita ou não confiar.

Daí que é importante pensar, por exemplo, que o reflexo dos prédios que surge no vidro do carro enquanto os protagonistas adentram o interior do país, são meros reflexos (que por sua vez, embaça o rosto dos próprios atores); não passam de impressão borrada do seu objeto real. Mas, seriam os verdadeiros prédios mais importantes, interessantes ou preponderantes do que suas imagens refletidas naquele vidro, naquele instante? Talvez importe menos saber se o homem e a mulher não passam de desconhecidos ou se são mesmo casados, e muito mais conhecer e compartilhar suas angústias e dilemas, sejam eles sobre as artes ou suas próprias vidas.

Rafael Carvalho é Mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas na UFBA, pesquisa a crítica cinematográfica de Walter da Silveira. Também escreve críticas para o weblog pessoal *Moviola Digital* e colabora para o site *Coisa de Cinema*. Fez parte do Júri Jovem do VII Panorama Internacional Coisa de Cinema e integrou a equipe de curadoria da oitava edição do evento.

JOGO DE CENA – NOS LIMITES DO DOCUMENTÁRIO

Alex Hercog

Um dos princípios básicos de uma relação é a confiança. O indivíduo confiável mantém o relacionamento estável e passa a gozar do poder de agir com mais liberdade, sempre legitimado e respaldado. O que leva, então, alguém a abdicar de seus poderes e estimular a desconfiança sobre si mesmo?

Essa pergunta não é fácil de ser respondida. Normalmente, um documentarista estabelece uma relação vertical com o espectador, que observa um fragmento da realidade e a julga como – ora! – real. É importante, portanto, que o cineasta tenha a confiança do público, para que este não duvide que o chão batido de uma cidade sertaneja seja uma reprodução em estúdio, que o pôr do sol do alto de um morro seja efeito de computação gráfica e que a fala de um morador de um prédio tenha sido decorada e interpretada. Sem essa confiança não é fácil fazer documentário.

De forma arrebatadora, mas nem tanto surpreendente, Coutinho “chuta o balde” dessa relação e abdica de boa parte de seu poder. Se em seus filmes anteriores ele era mais sutil, em *Jogo de Cena* ele prova, de forma explícita para seu espectador, algo que ele sempre insinuou em suas obras: se deve duvidar do que se vê. Ou seja, não se pode confiar cegamente no documentário, pois atores interpretam, pessoas comuns interpretam. Diretores interpretam.

Com seu modo particular de filmar, Coutinho sempre exercitou o seu ‘jogo de cena’, trazendo elementos do cinema-verdade e criando métodos autorais que expunham o processo de filmagem, e adotando uma montagem que recheava o filme de sequências de ‘bastidores’. Tais características, mais evidentes em *Babilônia 2000* e *Edifício Master*, provocava o espectador a se conformar de que ele não estava vendo a realidade, mas a representação dela. Em *Jogo de Cena*, porém, tais técnicas são reduzidas, mas o discurso pretendido fica mais evidente.

No filme, Coutinho novamente valoriza a oralidade e o depoimento pessoal de indivíduos comuns – dessa vez, somente mulheres. No entanto, o conteúdo das falas, apesar de densas, reflexivas e emotivas em muitos momentos, compete com a ansiedade do espectador de descobrir a quem pertence cada depoimento. Quem é atriz e quem não é? As histórias têm um

precedente verdadeiro ou é tudo invenção? Com tantas questões, Coutinho confunde o seu público, desestabilizando sua relação com ele.

A relativização da verdade é levada ao limite, o que pode gerar desconforto ao espectador. É muito mais palatável e menos conflituoso confiar em seu diretor e acreditar que seu documentário é isento de interpretações e “jogos de cena”, do que admitir que as coisas “não são bem assim”. Afinal, tudo não passa de um ponto de vista do documentarista sobre uma realidade que se transforma constantemente e contada por pessoas que representam o tempo todo, acentuado diante de uma câmera. Se para Erving Goffman há sempre a condição de *palco* e *atores* nas relações sociais, para Ismail Xavier “tudo diante da câmera se torna teatro”.

Essa máxima parece ter sido adotada por Coutinho ao pé da letra. A escolha do cenário ser um palco, onde o entrevistado/ator se coloca de frente para o cineasta e de costas para uma platéia vazia metaforiza a atuação diante das câmeras. No final das contas, Coutinho, atrizes e entrevistadas estão interpretando, independente do grau de ‘verdade’. O cenário sem decoração valoriza a secura dos monólogos e as câmeras é que são a real platéia.

A explicitação do jogo proposto por Coutinho também ocorre em alguns momentos, como na sequência em que a atriz Fernanda Torres desabafa sobre a dificuldade em interpretar seu texto. Não se sabe se isso também foi ensaiado ou se a angústia da atriz realmente existiu. No entanto, Coutinho põe outra questão à tona: a propriedade da fala. Pode alguém se apropriar do depoimento de outra pessoa e conseguir transmitir a mesma ‘veracidade’ na fala? Ou pouco importa quem é o “dono da voz”?

No final das contas, o espectador leva para casa muito mais questionamentos do que respostas, algo inverso do que normalmente ocorre na maioria dos documentários. Ao assistir um filme sobre o morro de Santa Marta, é comum o espectador sair do cinema achando que sabe tudo sobre esse lugar e que é familiar de seus moradores. No entanto, ao ver um documentário de Coutinho, em especial *Jogo de Cena*, sua platéia sai com a certeza de que pouco sabe. Pois assim é a vida, que depende de experiências constantes para construir o conhecimento e suas representações, por mais que muitos documentaristas insistam em querer resolver a situação ofertando “realidades” como se fossem únicas e verdadeiras. É por isso que *Jogo de Cena* é indigesto e deve ter proporcionado a Coutinho um certo contentamento, semelhante ao de uma criança que revela à sua irmã mais velha um segredo que ela preferia não saber,

causando-lhe uma decepção. Coutinho, provavelmente seguido de um sorriso de canto de boca, finalmente grita: em toda representação da realidade existe sempre um jogo de cena!

Alex Hercog é baiano, formado em Relações Públicas e amante do cinema. Participou de cursos na área do audiovisual e pesquisas acadêmicas sobre atividades cinematográficas no estado. Possui roteiros amadores e é o realizador do blog [366filmesdeaz](#) onde posta suas opiniões sobre filmes.

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DA ARTE EM UMA VIDEOINSTALAÇÃO

Albenísio Fonseca

“A contradição pesado/leve é a mais misteriosa e a mais ambígua de todas as contradições” (Milan Kundera)

Prêmio do *Edital Matilde Matos - de apoio à curadoria e montagem de exposições/2010*, da *Fundação Cultural do Estado da Bahia* - a videoinstalação *A insustentável leveza*, da artista plástica Giovana Dantas, consiste em cinco obras surpreendentes na Galeria da Mansarda, no Palacete das Artes, em Salvador. Um universo onírico com sons de água, vento e maquinaria, perpassa o ambiente, como se a escorrer da luminosidade dos écrans e a movimentar pás de catavento, configurando metáforas a dialogar com os conceitos de “peso e leveza”, extraídos do romance *A insustentável leveza do ser*, do tcheco Milan Kundera.

A artista sustenta que a videoinstalação “não tem o compromisso de ilustrar o romance”. A propósito, ambientado em

1968 durante a invasão da Tchecoslováquia pela União Soviética. “Peso e leveza não são objetos, compõem o paradoxo em que um acarreta o outro, convivem num mesmo objeto”. Se, para Giovana Dantas, tudo começou ao contemplar torres eólicas na região de Aracati (CE), onde o que mais a fascinaria seria um velho catavento de madeira, marco tradicional do lugar, sua “insustentável leveza” – aberta à visita até 29.01.2012 – já resultou, também, em palestra da dramaturga Cleise Mendes sobre o romance de Kundera e postulados filosóficos, de Parmênides a Nietzsche.

Para imersão na obra, adotamos a concepção de que videoinstalações compreendem um momento de expansão da arte – da tela ou da escultura para o vídeo; do plano da imagem para o do ambiente – em que até se poderia suprimir o olho como único canal de apreensão da imagem em movimento. Nesse sentido, *A insustentável leveza* consolida a idéia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto, numa reorganização do espaço sensório.

Ao configurar a instalação em linguagem videográfica, sem circunscrevê-la no ambiente midiático, mas no código eletrônico, a artista suscita uma nova gama de efeitos no pensamento sensível da contemporaneidade. Ela utiliza projetores e aparelhos de TV de plasma de 32 polegadas, mas extrapola o limite

tênue do equilíbrio peso/leveza, da mostra, e nos remete a dimensões e técnicas diversas da videoarte. Em um tributo a Van Gogh (1853-1890), dialoga com as artes visuais inserindo o vento, como animação, em uma das telas da série impressionista *Le Moulin de la Galette*, criada pelo pintor holandês quatro anos antes da sua morte. A apropriação da pintura no vídeo legitima, ainda, o uso de elementos simbólicos – moinho, catavento, movimento, água, ar - com os quais todo o trabalho é concebido.

Insustentável Leveza I, envolve o enigma de um corpo feminino vestido de noiva, como a sugerir uma tela, filmado do alto, em movimentos fluídos. O personagem é vivido pela escritora Jamie Diamont, de Los Angeles – integrante do grupo de artistas residentes no Instituto Sacatar, em Itaparica, onde o projeto foi premiado e desenvolvido. O peso do visível tensiona a leveza da ausência na superfície (ou seria na profundidade?) de uma cuba de 2m x 1,5m, no centro da galeria, onde a imagem é projetada. O espectador não pode ver-lhe a face, o que corresponderia ao desvendamento do véu, ao decifrar do enigma.

Na *Insustentável Leveza II*, a câmera (quase estática) capta operários trabalhando enquanto o vento efetua interferências, movimentando a tela de proteção da obra no prédio em cons-

trução. A imagem ressalta e interconecta elementos concretos e opostos da vida cotidiana na ação de trabalhadores, veículos e pessoas que transitam na cena. Mesmo sem problematizar a imagem eletrônica e suas especificidades, a obra converte-se em um dispositivo capaz de expor movimentos entre o que é real e o que é construção. Ao gerar ambiguidade, nos faz entrar, como infiltraria a doutora em semiótica Christine Mello, em “um jogo narrativo muito mais complexo e desconcertante sobre os confrontos com a vida real e dilemas da sociedade”.

Giovana captura o instante (mas não a cena) em *slow motion*. A contemplação oferecida imobiliza o olhar do visitante, sem, contudo, cegá-lo ou aprisioná-lo em estratégias ilusionistas de produção de sentido, mas “em ordem inversa à de critérios engessados nos procedimentos de assepsia operados pela publicidade”, como frisa a artista. As imagens exercem no espectador a provocação de que se deixe imergir na adesão (inescapável) a novas percepções no contagiante processo de observação da arte.

“Desigual-em-si: algo sobre o tempo”, mais instigante obra da vídeoinstalação, insere o público em uma ambiência sonora de água e vento, ativando o moinho e o estrepitar do seu ruidoso dispositivo. Três projetores nos remetem à simultaneidade do giro das pás da engenhoca, em silhuetas a atravessar

nossas retinas. Sem o limite das 32 polegadas dos monitores, as imagens projetam-se, aleatoriamente, no espaço instalativo, numa multiplicidade de formas e ambientes imagéticos, em transmutação por toda a Mansarda.

Albenísio Fonseca é jornalista, poeta e compositor. Já atuou como repórter e editor em todos os principais jornais de Salvador. Premiado nacionalmente com o Troféu Colunistas 1992 pela criação e edição da Revista do Carnaval, tem inúmeras críticas, entrevistas e reportagens publicadas sobre exposições, artistas e movimentos, notadamente em Artes Visuais na Bahia.

A ARTE DE DOCUMENTAR A FICÇÃO

Amanda Aouad

Desde que John Greison assistiu a *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*) de Robert J. Flaherty, criando o termo documentário, a teoria cinematográfica constrói e reconstrói essa definição. Há até aqueles menos esclarecidos que não consideram o documentário um filme. Tolos eles não sabem que o cinema nasceu documental, seja nas experiências de estúdio de Thomas Edison ou nos registros diários dos irmãos Lumière. Onde termina o real, onde começa a ficção? Questões que nunca saberemos ao certo como serão respondidas.

Provavelmente com esses questionamentos em mente, Eduardo Coutinho colocou um anúncio no jornal procurando mulheres com histórias interessantes. Diversas apareceram e ele as entrevistou em um teatro vazio. Depois, convidou atrizes, dentre elas, três famosas: Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra; e fez uma brincadeira de montagem, misturando ficção e realidade para expor sentimentos e contradições da alma feminina. Assim nasceu *Jogo de Cena*, seu sexto longa-metragem.

Eduardo Coutinho é o maior nome do cinema documentário do país. Não apenas pelo seu talento para contar histórias reais, mas pelo grande número de bons filmes que já fez. Começando por *Cabra Marcado para Morrer*, que, a princípio, seria uma ficção, passando por *Boca de Lixo*, *Edifício Master* e *Peões*. Sua capacidade de construir e descobrir situações interessantes fez com que fosse capaz de propor ir para o Nordeste filmar, à procura de um tema interessante, e ter total apoio para isso. Assim, surgiu *O Fim e o Princípio*, um belo documentário sobre uma família em um vilarejo nordestino.

Com *Jogo de Cena*, ele começou uma série de experimentos que já passou por *Moscou*, filme sobre os ensaios de uma peça de teatro, e sua obra mais recente, *As Canções*, em que dezoito pessoas contam quais canções marcaram as suas vidas, construindo uma espécie de musicoterapia em tela. Assim também é *Jogo de Cena*, em que atrizes e pessoas reais abrem suas vidas para as câmeras em um jogo fascinante.

Apesar de alguns detalhes de entrevistadas subindo as escadas e chegando ao palco, a maior parte do filme tem apenas um enquadramento. Em plano médio, uma mulher, sentada em uma cadeira, com a plateia do teatro vazia ao fundo. Por vezes, fecha o plano em um close ou abre um pouco mais. Porém, sem muita alteração. A questão em *Jogo de Cena* é saber o

que é verdade e o que é encenação. Mas, o que é realmente verdade quando estamos na frente de uma câmera? Este, talvez, seja o maior questionamento. Principalmente, quando as atrizes expõem um pouco da própria experiência, mesmo que seja na preparação da cena, na preocupação do colírio de Marília Pêra, na dificuldade de Fernanda Torres que pede para repetir várias vezes (e tudo permanece no filme) ou a revolta de Andréa Beltrão por ter chorado.

A proposta do filme parece ser mesmo essa e apenas pelos rostos famosos fica um pouco mais fácil identificar mulheres verdadeiras, apesar de outras atrizes estarem ali e, muitas vezes, o público não perceber o engano. É, então, que volta a questão principal. Não é a toa que ele escolheu um palco de um teatro. O limiar do real sempre foi uma questão em seus filmes. Pois ao estar diante de uma câmera, qualquer pessoa, comum ou atriz, assume um papel. Estamos sempre encenando a nossa própria vida para os outros. Mesmo sendo verdadeiros, assumimos uma postura. E isso é que torna *Jogo de Cena* genial. Ouvir aquelas histórias nos faz viajar em nossas próprias, independente de ser real ou encenação.

Com *Jogo de Cena*, Eduardo Coutinho experimenta os limites dos gêneros, questionando e teorizando sem uma só fala a esse respeito. Ele constrói sua teoria apenas com imagens

e montagem, deixando para o espectador o questionamento sobre o que está assistindo. Ou não. Porque, por vezes, não precisa exatamente ter uma definição acadêmica, mas ser um simples exercício do fazer. Não chega a ser um filme de ficção, nem pode ser considerado um documentário. Coutinho consegue expor algo que pode não ter uma definição exata, tal qual fez Wim Wenders em *O Quarto 666*, mas não deixa de marcar, mais uma vez, a história do cinema brasileiro.

Amanda Aouad é Mestre em Comunicação (UFBA), especialista em Cinema (UCSal) e roteirista de filmes como *Ponto de Interrogação*, *Cidade das Águas* e *Vira-latas*. Editora e Crítica do site CinePipocaCult desde 2008, atuou ainda como editora de cinema do site SaladaCultural (2011/2012) e coordena a parte de especiais do site FalaCinéfilo.

CIRCO

AS FULANAS, O CIRCO, O IMAGINÁRIO DO CIRCO E O **GRAN CIRCUS**

Robson Mol

“O Mundo é redondo e o Circo arredondado” é, sem dúvida, a frase do Profeta Gentileza mais conhecida no mundo do Circo. Eu, pessoalmente a adoro. Trata-se de um testemunho do Circo enquanto representação do mundo. Para que se entenda melhor, o certo seria dizê-la por inteiro: “A derrota de um Circo queimado é um mundo representado, pois o mundo é redondo e o circo arredondado”.

O que vejo de mais representativo em *Gran Circus* – espetáculo da *Fulanas Cia de Circo* – é justamente seu potencial de representar o que acontece no mundo. Mundo circense, explico.

Com a criação das escolas e a consequente explosão de grupos de circo sedentários – aqueles situados, quase sempre, nas grandes cidades, cujas características de organização muito mais se assemelham com a de um grupo de dança ou teatro – surgiram esses “novos circenses”, de certa forma, diferentes dos “circenses tradicionais”.

Embora existam ‘tensões’ entre eles, o que há de mais forte e predominante é uma busca, por parte do primeiro grupo, de viver – ou pelo menos experimentar – aquilo que vivem/viveram os do segundo grupo, ao seu próprio modo, pelo menos. ‘Todo circense sedentário sonha em ser itinerante’, poderiam dizer. Talvez, até digam mais: ‘sonha em fazer parte daquele grupo que habita o imaginário coletivo’.

Ao meu ver, *Gran Circus* representa isso muito claramente. Há crime nisso? Claro que não. Isso é belo. Afinal, já não disseram que a arte é uma forma de se expressar? De expressar seus medos, sonhos e desejos?

Assisti ao *Gran Circus* diversas vezes, mas as que realmente importam aqui são as apresentações no Circo Dallas, na cidade de Camaçari. Por se tratar de um espetáculo que propõe-se fazer uma leitura do “Circo Tradicional”, vê-lo num Circo Itinerante é outra coisa, mais franca, mais aberta e com muito mais verdade. Um adendo: verdade que pode ser lida na infraestrutura (ou falta dela) que o Circo Itinerante vive, dos banheiros improvisados à falta de material de iluminação cênica.

Gran Circus apresenta alguns dos personagens mais característicos do imaginário circense: o anão, o atirador de facas, o mágico, as bailarinas. Tudo com uma leitura muito franca e

singela. Aqui, foco na análise de dois personagens: a “mulher-forte” e o “locutor” ou “mestre de cena”.

O personagem clássico do Circo é o Homem-forte. Homem, masculino. É um personagem muito representativo da virilidade, da testosterona. Porém, o grupo só tem mulheres – daí o nome *Fulanas*. Então elas (re)leem o personagem e o adaptam para que uma mulher o faça, e ainda lhe dão ares de sensualidade, amenizando o que haveria de negativo numa ‘mulher-homem-forte’. Em nossa sociedade, a força é uma característica mais comumente desejável no homem do que na mulher. Como, então, tornar uma mulher-forte interessante sem ser repulsiva? As *Fulanas* conseguiram.

Outro exemplo da sinceridade do espetáculo se dá com o locutor. São apenas seis atrizes para fazer todo o espetáculo com diversos personagens e caracterizações. Porém, um espetáculo que relê o Circo Tradicional precisa ter um Mestre de Cena. Elas, as *Fulanas*, resolveram isso colocando um dos músicos para cumprir a função. Uma escolha ruim. Embora o músico seja carismático e se esforce para cumprir bem a missão, o mestre de cena não pode ser reduzido a um pequeno canto do picadeiro, atrás de pratos, *mixers* e toda a parafernália que o esconde, ou melhor, não o deixa apresentar-se para o público em toda sua pompa. Este parece ser um ponto em que o cuida-

do ofertado às outras cenas e personagens faltou e a franqueza se transfigurou em fraqueza.

No que diz respeito à técnica circense, elas apresentam números de palhaço, tecido, equilíbrio em arame, corda indiana, etc. Alguns números como o tecido e o arame não apresentam nenhuma novidade. O que de fato chama a atenção é quando elas se comprometem, saindo do que seria mais confortável e se arriscando em técnicas, até então, pouco estudadas.

Isso é mais forte com Carol Guedes. Exímia palhaça que atua não como um palhaço clássico, mas em cenas cômicas, incorporando comicamente o “atirador de facas” e o “mágico”. Aliás, é essa facilidade para a comicidade que a salva na hora da magia e de atirar – de verdade – as facas. Embora seja possível perceber sua insegurança na hora de fazer os truques, ela dá a seus personagens um ar ‘canastrão’ que lhe permite falhas, deixando o espectador à vontade para rir dos seus erros e vibrar com seus acertos, como seria com um palhaço qualquer. Neste ponto acho que, embora as *Fulanas* tenham feito uma escolha perigosa, elas se saem bem.

Em suma, *Gran Circus* é um espetáculo bonito, que cumpre sua proposta de fazer uma leitura do “Circo Tradicional” de forma franca e verdadeira, mas que pode e deve ser visto além disso:

pode e deve ser visto como representativo de uma admiração, de um sonho e de um desejo. De um filho que olha para seu pai e deseja seguir seus passos.

Robson Mol “Desde que entrei para o Mundo das Artes Circenses no ano de 2005, tenho buscado formas de “estar” no Circo. Reinventando-me, quando preciso ou desejado, hoje me considero um artista, um produtor, um pesquisador, um militante, um eterno curioso, alguém que tá sempre dando palpites e emitindo opiniões, um... um... um... pra resumir – roubado da querida Alice Viveiros - um acrobata físico e mental.”

O PICADEIRO DO DIA A DIA

Fabio Dal Gallo

Hábitos, encontros e dificuldades da vida cotidianas são apresentados em *Cenascotidianas@circ.pic*, um espetáculo de circo produzido pela Escola Picolino, instituição que há mais de vinte e cinco anos se dedica ao ensino de técnicas circenses, ações sociais e montagem de espetáculos.

O enredo da apresentação se baseia no trajeto que um fiscal de renda experiencia ao entrar em contato com os jovens da Escola Picolino. Atritos burocráticos iniciais deixam espaço à compreensão das dificuldades de ser artista na sociedade contemporânea. O espetáculo é dirigido por Anselmo Serrat e encenado pela Cia. Picolino de Artes do Circo, a qual conta com vinte e dois artistas circenses e dois músicos.

O espetáculo predominantemente acrobático surpreende o público com técnicas aéreas, tais como corda, tecido, trapézio e quadrante, destacando também números de contorção, malabarismo, acrobacia de solo, equilíbrio e entradas cômicas.

Os artistas que interpretam, de maneira performática, jovens inseridos num contexto urbano, mostram ao público momentos felizes e complicados da vida do dia a dia: desde as tarefas diárias ao momento de se despertar, as dificuldades encontradas no uso do transporte coletivo, momentos de socialização, lazer, assim como situações de reflexão e embate.

Os números circenses são inseridos numa estrutura narrativa, mas não estritamente sequencial, dando espaço a cenas de introdução que se destacam pela teatralidade. Objetos são ressignificados em cena: uma corda de acrobacia aérea se torna, simbolicamente, um estopim e bancos para sentar são utilizados como instrumentos para realizar números de malabarismo em grupo.

Os elementos cenográficos desempenham muitos papéis até se tornarem, em casos pontuais, instrumentos musicais tocados com pertinência e propriedade, dando um suporte cênico à música ao vivo que interage com a sonoplastia e música eletrônica.

A quase totalidade das cenas, ao propor um grande número de artistas no picadeiro, frisa a intencionalidade de destacar o indivíduo no social e propor o momento do espetáculo como uma experiência coletiva vivenciada pelos artistas.

Não se pode evitar de apontar números que colaboram de maneira marcante para produzir a tensão do espectador, como o de monociclo, no qual a artista ocupa a cena tocando a música *Brasileirinho*, equilibrando-se num monociclo girafa de, aproximadamente, dois metros de altura, ou o número de báscula, no qual os acrobatas realizam saltos de alto risco.

O conjunto da obra encontra o seu caminho ao se aproximar e distanciar do tema central que é o embate entre o fiscal de renda e os integrantes da própria Escola Picolino, os quais, ao responderam às provocações do fiscal que pretende multar a instituição e interditar o espetáculo, indicam as justificativas de suas ações que, além de terem finalidades artísticas, visam propor ações sociais para mudanças na realidade objetiva.

Os números circenses, de maneira crescente, alcançam o momento máximo da performance para finalizar num desfecho criado com muita propriedade e dialogam, continuamente, com os elementos técnicos do espetáculo, dando ênfase, de maneira não unívoca, ao diálogo com a luz, aos figurinos, à música ao vivo e aos elementos cenográficos.

O espaço cênico é um picadeiro de forma quadrada, ao redor do qual o público se dispõe em semi-arena em arquibancada.

das fixas, que, pela amplitude proporcionada também pela lona circense de dois mastros que constitui o circo, permite ao público apreciar, de maneira confortável, o espetáculo, que, apesar de ser estruturado segundo uma concepção predominantemente frontal, agrada o público indistintamente do ângulo de observação.

O caráter anti-ilusionista proposto ao deixar os aparelhos à vista e incluir na própria ação cênica a intervenção de barreiras e contrarregras, interessa o público, que pode perceber com clareza o risco presente nas diversas técnicas propostas, e aproxima a narrativa encenada à vida real do artista. Por outro lado, o risco em cena não é subestimado pelos próprios artistas que utilizam equipamentos de segurança adequados, em conformidade com as peculiaridades de cada técnica.

É interessante observar a inclusão, não apenas de diálogos entre personagens, mas, também, a presença de poesias, podendo se destacar textos de Maiakowsky e Santana. Numerosas cenas evidenciam, também, o intenso trabalho coreográfico desenvolvido no processo de criação, o qual colabora de maneira determinante para influenciar o ritmo do espetáculo, permitindo despertar o interesse do público ao longo de toda a apresentação.

Cenascotidianas@circ.pic é um espetáculo para pessoas de todas as idades, no qual os mais jovens ficam surpreendidos pelas evoluções e virtuosismos realizados pelos artistas, ao mesmo tempo em que os adultos são atraídos, não apenas pelos números circenses, mas pelo tema discutido em cena e pelos aspectos dramáticos que levam a refletir sobre nossa sociedade.

Fabio Dal Gallo é professor Doutor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, pesquisador na área de circo, atua no âmbito artístico principalmente como malabarista, equilibrista e palhaço.

DECOLAGEM COM DESTINO AO **MUNDO DO CIRCO**

Cristina Macedo

O mundo das comissárias de vôo foi o tema abordado nas apresentações que aconteceram entre os dias 8 e 31 de junho, no picadeiro da Escola Picolino de Artes do Circo. O espetáculo intitulado *Moças Aéreas* foi a estréia de um grupo, composto por onze artistas, que formou a tripulação da companhia que levou o público a embarcar em uma viagem rumo ao universo circense. Luana Serrat, que além de diretora e criadora do espetáculo também empresta o nome à Cia., é uma baiana de exímia destreza na arte circense e uma referência para muitos artistas que buscam, ou desejam buscar, se aproximar das técnicas aéreas do circo. Filha de um dos pioneiros no trabalho com o circo e com o circo social no Brasil, a instrutora/educadora é integrante da Companhia Picolino de Artes do Circo e da Fulanas Cia. de Circo.

Nesse espetáculo, o cenário e a música, o figurino e a maquiagem das artistas, fizeram transparecer o cuidado da direção

em produzir uma imagem que se aproximasse, em detalhes, do espaço de um aeroporto, do fardamento e da convencional maquiagem das aeromoças, acrescentando-se, é claro, os detalhes que são particulares ao contexto espetacular.

Ao entrar no circo, o público deparou-se com um espaço que mais parecia o portão de embarque de um aeroporto; neste, os passageiros foram convidados pela tripulação de artistas a adentrarem na aeronave circense que os conduziria a um mundo mágico. Ao embarcar, seguindo a lógica da similaridade, o público foi acompanhado aos seus assentos que, como em um avião, eram divididos em classe econômica (arquibancada) e classe executiva (reservado), após terem passado pelo *check-in* de direcionamento.

A preocupação com os detalhes se estendeu, também, à mensagem introdutória da apresentação: “senhores passageiros do vôo..., favor se dirigir ao portão de embarque...” ou ainda: “última chamada para o vôo...”.

Naquele contexto, os sons tiveram o seu papel de destaque e se fizeram ouvir, não apenas nas sinalizações de chamadas de embarque, mas inclusive nos *slogans* expressos através dos *jingles* de várias companhias aéreas e músicas tocadas por Beto Portugal. Seguramente, o público agradeceu-se com os sons aprazí-

veis soados por esse insigne músico, que realizou distintamente o *approach* entre a música e os números circenses.

O figurino das *Moças Aéreas* era bem característico. Contudo, viu-se ressaltar as cores vibrantes da roupa de cor azul, com direito a lençinho cor-de-rosa envolto no pescoço e, para dar um toque especial, um cinto de tonalidade dourada.

O ritmo do espetáculo foi dinâmico e começou com uma coreografia de dança, na qual as artistas realizaram o primeiro contato com a platéia. Logo depois, números que destacaram as técnicas circenses como corda vertical, lira, quadrante, tecido, malabarismo, palhaço, embebidos em uma boa dosagem de técnica teatral que fizeram transparecer, não apenas o trabalho, mas também a experiência de anos de picadeiro da diretora.

No número da lira, três artistas ousaram na utilização do aparelho, explorando desde figuras estáticas no ar a movimentos de subidas e descidas, estabelecendo constantes contatos com o solo do picadeiro, demonstrando harmonia e, muitas vezes, sincronia na atuação. Nessa parte da apresentação, o público assistiu o momento da partida da nave circense e, nela, todo o ar de saudade, consequência da separação, do distanciamento.

O espetáculo continuou e, em meio àquela efervescente atmosfera aérea, não poderia faltar um número clássico de dublagem,

repleto da comicidade clownesca, para fazer o público rir. Um jovem senhor foi convidado a participar ‘voluntariosamente’. A colagem de várias músicas, tais como *Fatalidade* de Diana; *Olha e Como vai você* de Roberto Carlos; *Eu sei que vou te amar* de Tom Jobim; *Depois do prazer* de Alexandre Pires; *Vingativa* de As frenéticas; e *Não se vá* de Jane e Herondy, construíram a narrativa e deram vista a uma história divertida, quebrando a tensão e preparando o público para o próximo número.

A finalização do espetáculo aconteceu com uma belíssima apresentação de tecido acrobático a qual, dando vulto à sensualidade feminina, revelou a leveza e a intrepidez das artistas na execução de movimentos que, por terem sido realizados de maneira tão suave e sublime, encobriram o risco envolvido no desenvolvimento da técnica. Nesse número, viu-se representada a chegada da nave circense em seu tão esperado destino, a qual foi saudada por uma platéia entusiasmada, que aplaudiu energicamente.

Vale acrescentar que, em alguns números apresentados, era patente a simplicidade, talvez por opção, no desenvolvimento de movimentos, os quais deixaram de surpreender o público com uma ação mais ousada e inesperada.

Deve-se salientar, porém, que mesmo sem muitos truques complexos, o espetáculo possui uma harmonia e organicidade

que faz a apresentação se mostrar muito leve e agradável ao espectador. Enfim, *Moças Aéreas* é um espetáculo bom, bem ensaiado, que vale a pena assistir.

Cristina Macedo é Licenciada em Pedagogia pela UCSal, atualmente é Mestranda no PPGEL/UNEB e atua como artista/malabarista. Pesquisadora ativa no âmbito do circo é autora dos livros *Educação no Circo* e co-autora do livro *Il Circo Sociale*.

DANÇA

HIPERTEXTO PARA RÓTULO DE ESPETÁCULO DE DANÇA

Maíra Spanghero

As luzes acendem e a música *Blue Moon* começa. Há todo um clima no ar quando o rapaz entra, fazendo charme, uma mão em cada bolso da bermuda. O cenário é artificial como um filme de Hollywood e feito com caixas de arquivo coloridas. Vestido de Clark Kent o rapaz não é Neto Machado. É, na verdade, um super herói disfarçado. No plano conjunto ele está em composição com o todo, quase uma fotografia. Enquadrado em plano aberto, da cabeça aos pés, parece um personagem de história em quadrinhos, quase imóvel. Em um *close*, vemos seus lábios cantarem junto com Diane Draw. Com o passar do tempo, um recorte em plano americano revela que parte de seu corpo vai ganhando movimento passo a passo, até se tornar um desenho animado antes de ser animado. O início de *KODAK*, o mais recente trabalho concebido pelo artista curitibano, integrante da Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial, revela um interesse translúcido pela sétima arte!

Lento e pausado, com música instrumental ao fundo, Clark Kent/Neto Machado decupa – corta em pedaços - uma

ação ordinária e fluida, como a de desabotoar uma camisa. O movimento é engasgado, mecânico, linear e fragmentado. Como nas centenas de fotografias de Eadweard Muybridge (1830-1904), pioneiro dos estudos visuais da locomoção humana e animal. Ambos estudam o movimento com um procedimento comum: o *stop motion*, técnica que consiste em congelar uma ação quadro a quadro para que, quando colocados um após o outro num dado intervalo de tempo, nos causem a ilusão de movimento. A diferença entre eles é que Muybridge divide o movimento dinâmico usando dispositivos mecânicos para capturá-lo. Para Neto, o cinema seria, então, “a ilusão do movimento enquanto KODAK é a ilusão do não-movimento, que sempre existe, por menor que seja, em um corpo vivo”. Como é sabido, essa ilusão só é possível devido ao fenômeno conhecido por “persistência da retina”, característica que nossos olhos têm em continuar percebendo cores e imagens mesmo que a referência exterior já tenha desaparecido. Goethe é um dos primeiros a se interessar por isso em seu *Tratado das Cores*, de 1810.

A animação *stop motion* tem uma história antiga com o cinema e foi frequentemente usada para mostrar objetos se movendo como se fosse mágica. A primeira experiência é creditada a Albert E. Smith e ao ilusionista e diretor britânico J. Stuart Blackton por *The Humpty Dumpty Circus* (1897), no

qual acrobatas e animais de brinquedo são trazidos à vida. A mesma técnica foi usada no clipe da banda *The White Stripes*, o famoso *Fell in Love with a Girl*, uma das referências explícitas do espetáculo KODAK.

O procedimento, que surgiu no solo anterior de Neto, o (MOODE - 2010), trouxe consigo todo um campo temático relacionado com séries televisivas e cultura pop japonesa (Jaspion, ChangeMan, Tokusatsu) dos anos 80 em diante, com questões de identidade e gênero que passam a ocupar a pauta de inúmeros debates e setores da sociedade, com brincadeiras infantis “e por aí vai”. Faz todo o sentido. Afinal, o que esperar de um menino nascido em 1985, como ele mesmo diz, “um piá de *playground*, que jogou bola na garagem do prédio e aprendeu a dançar com Michael Jackson, gravando e vendo os seus clipes em videocassetes?”

CORTA!

Ação! O carro entra e foge em disparada. Ouvem-se gritos. Bombas explodem. Prédios inteiros são destruídos. O cenário é devastador. O monstro está à solta. Por fim, o herói chega para salvar o mocinho em perigo (“eu sou o super herói mas eu o desejo”). Será um homem? Será uma máquina? Ele se confunde com o King Kong. O herói ensaiou lutas e golpes sob

technicolor, “atirou” imagens com seu super projetor portátil de raios lasers, foi atingido, morreu, mas voltou vivo depois do comercial. Pois que seja, visto que o mundo de KODAK não é feito para durar como as fotos. Tudo se constrói e se destrói com a mesma facilidade. É um mundo de plástico, que pode ser reconstruído e transformado, como as peças de um Lego.

A marca *KODAK* foi criada por George Eastman em 1854. A partir de 1888, ele passa a vender câmeras portáteis com rolos de filme de cem poses e cria o famoso slogan: “você aperta o botão e nós fazemos o resto”. É um nome que nada significa, mas que pode ser falado em qualquer língua. Por que dar ao espetáculo o nome de uma patente conhecida? O espetáculo é um produto para brincar? Ele produz imagens que nos causarão satisfação e momentos tão bons como os que gostamos de fotografar? Ele nos faz lembrar nós mesmos e nosso passado? É uma peça de colecionador? Ou será pura publicidade? Você decide o(s) foco(s), mas eu garanto: é, no mínimo, muito divertido.

KODAK é um espetáculo de dança para crianças, adolescentes e adultos. A classificação é livre, mas a indicação é obrigatória.

Lista de *hyperlinks*:

Blue Moon [http://www.youtube.com/watch?v=qPYpu1uM3zU&feature=fvsvr]
Clark Kent [http://www.youtube.com/watch?v=1BZc-zBgM3E]
Neto Machado [http://www.couve-flor.org/cfARTISTAS1.aspx?ID_ACTOR=34].
KODAK [http://www.dimenti.com.br/interacao/?p=54]
Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial [http://www.couve-flor.org/],
Eadweard Muybridge [http://pt.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge]
Stop motion [http://www.eba.ufmg.br/midiaarte/quadroaquadro/stop/princip1.htm],
Goethe [http://www.starnews2001.com.br/literatura.html]
J. Stuart Blackton [http://www.brainpickings.org/index.php/2010/03/23/the-enchanted-drawing/]
The White Stripes [http://www.whitestripes.com/]
Fell in Love with a Girl [http://www.youtube.com/watch?v=q27BfBkRHbs&feature=player_embedded]
Jaspion http://www.youtube.com/watch?v=RMksTRfFWRU
ChangeMan [http://www.youtube.com/watch?v=O2fz7xdJ5jM]
Tokusatsu [http://tokubrasil.com/v2011/]
Technicolor [http://pt.wikipedia.org/wiki/Technicolor]
Lego [http://www.lego.com/en-us/Default.aspx].
KODAK [http://www.kodak.com/ek/US/en/About_Kodak_Top/Our_Company/History_of_Kodak.htm]

Maíra Spanghero trabalha com ensino, criação, pesquisa e curadoria na área de Dança, Corpo e Mídia. É doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e Pós-doutora em Dança pela Brunel University, na Inglaterra. É autora do livro *A Dança dos Encéfalos Acesos* (Itaú Cultural, 2003). Atualmente é professora da graduação e pós-graduação da Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia.

DA PELE ALVA AO NEGRO CARVÃO: ANTROPOFAGIAS DE UM CORPO MESTIÇO

Laura Pacheco

Um foco ilumina o extenso papel branco que atravessa o palco como um tapete de letras negras escritas com carvão. Um corpo feminino, de pele alva, debruça-se numa escrita incansável que parece não ter fim. Seria a metáfora de sua própria história? Imagens-rascunho, escritas em processo, esboços de um corpo-tela pictórico, “carvão tatuado num papel-branco-pele”. Um disparo de idéias em movimento onde corpo, imagem e palavra configuram uma consistente proposta dramática.

Num diálogo direto com a obra literária *Macunaíma*, de Mário de Andrade, uma das principais representantes da literatura brasileira, o espetáculo de dança contemporânea *Para o herói: experimentos sem nenhum caráter*, de Paula Carneiro, impressiona pela potencialidade crítica, sensível e poética que atinge. Sem a pretensão de fazer uma tradução da obra de Mário, de 1928, revisita a escrita moderna de um dos maiores expoentes da *Semana da Arte Moderna de 22*, propondo um diálogo, um lapso contemporâneo, um mergulho reflexivo sobre corpo e identidade, história e cultura, memória e representação.

Contemplado em 2010 pelo *Edital Quarta que Dança* da Fundação Cultural do Estado da Bahia, o espetáculo alcançou visibilidade internacional em 2011 em um dos principais festivais internacionais de dança contemporânea da Europa: o *Move Berlim*. Ganhou o *Prêmio Klauss Vianna 2011* e fará turnê nacional por diversas capitais brasileiras. Sem dúvida, é uma das pérolas da produção contemporânea de dança na Bahia.

A artista aponta para uma perspectiva crítica da obra de Mário de Andrade, metaforizando em seu corpo a figura de Macunaíma: um corpo mestiço, borrado, autofágico, híbrido por excelência. Na obra literária, é ele quem encarna o processo antropofágico moderno ao condensar as múltiplas identidades brasileiras, cheio de contradições e sobreposições. Nasce preto, é criado numa tribo de índios na Amazônia, vai para São Paulo, vira branco, bicho, coisa, máquina; uma figura mutante da literatura brasileira, que, por sua versatilidade é considerado “o herói sem nenhum caráter”.

O caráter híbrido desse herói aparece também na opção estética do espetáculo de Paula Carneiro, bem como no próprio título de sua obra, *Experimentos sem nenhum caráter*, denotando o desprendimento a categorizações rígidas num trabalho artístico que se situa entre dança, *performance*, literatura e artes visuais.

Da escrita no papel à imagem borrada que tatua o corpo nu, a artista faz de seu corpo a própria tela pictórica a imprimir imagens de uma literatura rascunhada. Com uma movimentação peculiar que nos remete ao *butoh*, à dança contemporânea e a certas manifestações regionais da Bahia como nego fugido e o candomblé, a artista despe-se, transfigura-se, multiplica-se em oníricas imagens: menina, mulher, mãe, bicho, jovem, velha, índia, orixá, negra, tupinambá. Em seu corpo, atravessam e coabitam tantas identidades, papéis, representações. É nele que se dá o reconhecimento e o estranhamento da própria língua, da própria fala, do próprio corpo, da própria cultura.

Longe de seguir uma lógica tradicional de composição coreográfica baseada em passos de dança, a artista parece estar mais interessada em investigar estados corporais e ações produtoras de imagens que se metamorfoseiam na relação com o ambiente com o qual dialoga. Assim, configura seu próprio percurso antropofágico no espaço cênico, onde uma ação contém a outra, acumulando resíduos e transformando-se simultaneamente em novos signos e códigos artísticos.

A trilha sonora reforça os deslocamentos culturais advindos de vozes européias que, ao falarem português em diferentes sotaques - francês, basco, italiano - debruçam-se na leitura de *Macunaíma*, bem como nas palavras regionais e populares que

povoam a obra literária. Nesta proposta, Paula inverte a relação entre colonizador e colonizado: agora é o olhar estrangeiro europeu que se põe a compreender uma versão brasileira da história, ainda que poética e artística, em terras tupiniquins.

Um espetáculo de contrastes, fluxos e sobreposições sógnicas, onde o escrito e o falado, o borrado e o tatuado, deslocam-se na pele, no tempo e no espaço. Num permanente exercício de ação e reflexão, a artista coloca inúmeras questões: como (re) escrevemos nossa história? Como acessamos nossas memórias? Que papéis assumimos entre tantas possíveis identidades brasileiras? Haveria fronteiras entre corpo e ambiente, natureza e cultura, identidade e nação?

Ao fim da saga, vence o nosso herói-anti-herói: num grito sem som, Paula lança-se numa gargalhada muda, um tremor de gozo contorcido, uma carta de alforria. Tantos papéis em um só corpo. Tantos corpos em um só papel. Um diálogo rico em que dança e literatura se retroalimentam em obras nunca acabadas, obras sem nenhum caráter. Uma homenagem endereçada a Macunaíma, ou ainda, aos tantos heróis de nossa gente.

Laura Pacheco é artista-pesquisadora, jornalista, performer, dançarina, crítica de dança e produtora cultural. Natural de Belo Horizonte, é especialista e mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia e mestre em Artes Cênicas e Cultura Visual da Universidade de Alcalá (Espanha).

TRAVESSIA SINGULAR

Rita Aquino

A obra *Single*, de Leo França, apresenta um resultado do trajeto do artista, que discute questões relacionadas à violência urbana, na perspectiva de uma ambiguidade violador/violado. Atravessa, assim, a performance *Brucutu – uma brecha no tráfico do medo* (2007), o espetáculo *Brecha* (2009), e as interenções *O fantástico muro dos pés de galinha* (2009) e *Muro* (2010).

Travessia realizada também por nós, espectadores de *Single*, ao percorrermos as três estações propostas nesta instalação/dança. Em cada ambiente, encontramos “elementos-rastros” dos trabalhos anteriores do artista, como os tijolos dispostos pelo espaço (*Muro*) e os ferros tipo pés de galinha (*O fantástico muro...*) dentro de um aquário. Restos das barreiras sobre as quais o artista vem trabalhando. Rearranjos que nos conduzem.

O texto disposto na primeira estação sugere imagens de transformação: da solidez do muro em direção ao seu esburacamento, do impedimento a uma forma de encontro. Sua leitura, ao longo da grande faixa de papel que se estende pelo

corredor de acesso ao teatro, nos impõe movimento. Deslocamentos lentos, de costas, desajeitados. A atenção se divide entre os próprios passos e a dança de *www* inscritos sobre o papel. Passamos das palavras-fendas abertas no muro, ao contato com o(s) outro(s). Contato ao acaso, pequenos esbarões, frutos da ocupação-movente do espaço. Um vai e vem, onde o muro vai se descolando das frases impressas para nossa própria performance, mar de espectadores.

O “*performer*-artista”, por sua vez, encontra-se na segunda estação, deitado sobre um praticável. Apresenta uma espécie de coluna vertebral feita de pés de galinha enfileirados, provocando leituras iniciais desta figura produzida na junção de ferro e carne: corpo-muro. Leituras a serem “brocadas” logo em seguida, como o muro a que se referia na estação anterior. Do salto súbito à corporalidade animalizada. O *performer* se dirige em nossa direção, em quatro apoios e de costas, lembrando os deslocamentos que realizamos há pouco. Se suspendemos a respiração, este é o único sentido de pausa, o corpo-animal passa então para um terceiro estado: o de recolhimento. No *looping* da ação, a experiência é a de presenciar as transformações que operam na carne, transições de sentidos. O tônus da cena, assim como do nosso olhar, parece estar na percepção da passagem, que é também a passagem da percepção.

Deslocamos para a área externa: última estação instalada. Neste ambiente, a tensão já não está na materialidade dos objetos: são apenas resíduos das experiências inscritos em nosso corpo de espectador. Após a vivência dos ambientes anteriores, a possibilidade de construção de outro olhar sobre a cidade, com seus vendedores de churrasquinho e seus carros de porta-malas abertos, de onde, ao invés de som, saem imagens de um vídeo. Se “outros muros se erguem”, como anunciou o artista no texto-chão anteriormente citado, sem dúvida os muros não são os mesmos. Na travessia que realizamos com Leo França, a “singularidade-*single*” é a passagem à diferença.

Rita Aquino é artista, pesquisadora e educadora em dança. Doutoranda em Artes Cênicas (UFBA); Mestre em Dança (UFBA, 2008); Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA, 2006); e Licenciada em Dança (Faculdade Angel Vianna, RJ, 2005). Integrante do Coletivo Construções Compartilhadas (BA). Temas de interesse: criação, formação e gestão em dança na contemporaneidade.

LITERATURA

SINCRETISMO EM QUADRINHOS

Tiago Canário

Há algo de podre no bairro da Mata Escura. Na verdade, algo que vai além dos pontos turísticos, da capoeira, da baiana de acarajé e dos cartões postais soteropolitanos. Sem maquiagem ou o colorido das Fitas do Senhor do Bonfim, a Mata Escura de Marcello Fontana é crua, seca, direta, sem tempo para divagações. Seu ritmo é implacável, ignora os desejos e os finais felizes. Viver (ou sobreviver) é imperativo.

Parte da atual fase de produção de romances gráficos brasileiros – em forte aquecimento nos últimos anos – *São Jorge da Mata Escura* (2011) se revela um álbum singular. Roteirizado por Marcello Fontana, o álbum é uma das poucas iniciativas do estilo na Bahia. Expressivo, mescla a aventura e o gênero policial no triângulo amoroso formado por Jorge, por Bárbara e por Jarcisley. Em ordem, o herói determinado e de caráter, a jovem ambiciosa e desmedida e o antagonista amoral, ávido por poder. Jorge é honesto e tenta levar sua vida com dignidade, sem grandes ambições, ao contrário de Bárbara, que, apesar de seu afeto pelo rapaz, tenta construir uma vida longe das dificuldades do bairro humilde. Nessa escalada, Jarcisley conquista a empatia da jovem, oferecendo seu poder e sua influência.

Se, por um lado, os personagens desempenham funções já ordinárias, preenchendo espaços corriqueiros na narrativa romanesca, a obra ganha força ao atualizá-los, discutindo o poder do tráfico de drogas nas periferias, o problema do transporte urbano, a prostituição e a violência policial, mas longe de uma pieguice caricata. Fontana reúne avatares de uma metrópole real, que dialogam com Salvador (representada até mesmo em suas expressões verbais) e suas dificuldades – as mesmas de tantos municípios. E, ainda que não escape ao já trivial curso do herói injustiçado, guardião da moral e do senso de justiça, *São Jorge da Mata Escura*, atrai o leitor em outros aspectos. Sobrepujando tal estrutura, a obra insere elementos suficientes para ultrapassar a previsibilidade comum a parte das aventuras heroicas.

De início, não se trata apenas do entrelaçamento de três personagens, mas de três narrativas. Por um lado, aquela habitada por Jorge, por Bárbara e por Jarcisley; por outro, o mito de São Jorge, além do de Oxóssi. As figuras, associadas pelo sincretismo baiano, se vinculam a Jorge, funcionando como seu alterego (ou o inverso). Em certa medida, ou na percepção do leitor, como parece ser o intento, os três se unem, compartilhando a força, a coragem e a retidão. Em *São Jorge da Mata Escura*, aliás, o sincretismo é traduzido graficamente.

Se o roteiro se concentra nas mãos de Fontana, a arte é outra tricotomia, composta por Antônio Cedraz, por André Leal e por

Naara Nascimento. O primeiro, um dos quadrinistas baianos de maior projeção nacional com sua *Turma do Xaxado*, participa nas páginas iniciais do álbum, recobrando a infância dos personagens, emprestando seu reconhecido traço icônico à juventude. Em parte, Cedraz, um dos padrinhos dos quadrinhos baianos, parece ser um abre-alas para a narrativa e sua propulsão na produção local (e mesmo nacional).

A seguir, André Leal e Naara Santos dão continuidade ao trabalho. O primeiro, de linha clara e traço realista, retrata o presente narrativo dos personagens com sequências bastante dinâmicas, seja na constante mudança de enquadramento ou em um uso mais consciente dos diálogos, evitando excessos. Já o traço quase onírico de Naara explora uma direção contrária, mais preocupada com o uso de manchas e de um traço menos definido. A quadrinista explora os momentos em que a obra se detém nas histórias de São Jorge e de Oxóssi.

Ao contrário do que possa parecer, os três traços, de características (e propostas) distintas, dialogam de modo eficiente na tessitura da narrativa, como planos superpostos na leitura do álbum, surpreendendo por meio da oscilação de estilos. Desse modo, ajudam a compor a dramaticidade da sequência por meio de aspectos plásticos, indo da leveza quase ingênua da infância dos personagens ao impacto quase lírico na representação das divindades. Nos diferentes estratos que compõem o

álbum, os discursos são articulados em uma progressão gráfica do uso da página que vai da homogeneidade quase fixa da infância a um presente narrativo com páginas mais dinâmicas, entre o recorte de aspectos do ambiente diegético e a articulação copiosa dos planos de ação, que imprimem intensidade às sequências.

Se *São Jorge da Mata Escura* parece não inovar nas funções narrativas desempenhadas por cada personagem, se torna interessante pelos movimentos na história e por sua retratação, distribuída em níveis distintos. Ainda que sejam as motivações para a trama, parece não importar tanto quem ficará com a jovem ou se os planos serão eficazes. Bem ou mal, felizes ou não, os personagens parecem seguir em uma marcha na qual a resolução de seus problemas parece supérflua. Nessa realidade crua, Jorge, Bárbara e Jarcisley progridem sem olhar para trás – como não poderia deixar de ser.

Tiago Canário é jornalista e pesquisador sobre narrativas em quadrinhos e cinematográficas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na Universidade Federal da Bahia.

O INÍCIO DE UMA FESTA PROMISSORA

Tom Correia

A primeira edição da Festa Literária Internacional de Cachoeira (Flica), realizada entre 11 e 16 de outubro foi, sem dúvida o evento de maior destaque da Literatura Baiana em 2011. Não apenas pelo seu caráter inédito e pelos escritores convidados, mas também por todas as particularidades de uma cidade multissecular de extrema relevância cultural no Brasil. Durante seis dias, o Conjunto do Carmo abrigou uma série de debates em torno de atividades literárias diversificadas em que os autores foram as grandes estrelas, tendo como coadjuvante uma plateia de sonho: atenta, provocativa e calorosa.

Idealizada por um grupo de intelectuais com ramificações familiares com a mais emblemática cidade do Recôncavo Baiano e patrocinada por uma operadora de telefonia, a Flica é a reprodução de um modelo que se solidificou no Brasil a partir de 2003 com a criação da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip). Apesar de não ter ainda o aporte financeiro e a fama dos grandes eventos literários como as feiras gaúchas

de Porto Alegre e Passo Fundo ou ainda a Fliporto de Pernambuco, a Festa baiana se apresentou com personalidade e jeito próprios, acenando com inequívoco potencial de crescimento e autoafirmação para as próximas edições.

Intelectuais do porte do português Pedro Mexia, biógrafos renomados como Fernando Moraes e espaço especial para autores baianos de várias vertentes, ofereceram ao público momentos de reflexão ao expor suas opiniões e o modo como produzem seus trabalhos. Além disso, discordaram da condução dos mediadores e até mesmo discutiram acirradamente com um assistente de produção do próprio evento, como aconteceu no último dia. Toda essa saudável efervescência não conferiu apenas evidência aos autores, mas também proporcionou benefícios múltiplos: à arte literária na medida em que diminuiu barreiras na relação público-escritor, à divulgação dos atrativos de Cachoeira no Brasil e no mundo, à economia local envolvendo pousadas e restaurantes – ainda que despreparados para atender clientes em maior número – e à sensibilização dos cachoeiranos em relação à (re)descoberta da leitura.

Entretanto, apesar de todos os acertos, a organização da Flica cometeu um considerável deslize ao abrir mão de expoentes da Literatura Baiana baseando-se, do que se pode deduzir, em critérios de cunho pessoal: ausências como as de Myriam Fraga,

Ruy Espinheira Filho e Claudius Portugal, nomes relevantes de suas gerações, não passaram despercebidas. A representação literária do Recôncavo também não poderia prescindir de um nome como o de José Carlos Limeira. Já na programação musical diversificada, mas pouco comentada, um artista com uma trajetória tão singular como a de Mateus Aleluia, único remanescente do lendário *Os Tincoãs*, também não poderia ter ficado de fora. Assim, a segunda edição da Flica já nasce carregando o ônus de estabelecer o resgate dessas lacunas.

Dentre tantas atrações que subiram ao palco, os mediadores foram um capítulo à parte: alguns, discretíssimos e elegantes, conduziram as intervenções do público com maestria; outros, perderam a mão, tentando roubar uma cena que jamais foi deles. Em diversos momentos, ouviram-se os murmúrios inquietos de uma plateia já impaciente com o acintoso e repetitivo furto das falas dos palestrantes. Há algo muito errado quando mediadores sucumbem ao egocentrismo e aparecem (ou tentam aparecer) mais do que os próprios artistas do espetáculo. Mas essa postura diz respeito, também, a um amplo processo de amadurecimento que apenas começou. É preciso, por exemplo, que nas próximas Flica a infraestrutura hoteleira consiga oferecer serviços mais qualificados, à altura da desconcertante hospitalidade dos cachoeiranos. Além disso, as atividades em torno da Festa Literária necessitam de

maior amplitude e diversificação para seduzir e atrair diversos segmentos da comunidade. Guardando sempre as diferenças socioeconômicas, se em Paraty existe a Flipinha, voltada para o público infantil, que em Cachoeira também sejam criados eventos paralelos capazes de realmente seduzir e agregar as pessoas em torno dos autores e suas obras.

No fim da festa, quem andava pelas ruas da cidade ornadas por casarões coloniais já sob uma atmosfera de nostalgia, entreouviu comentários de toda sorte. Alguém afirmou, com propriedade, que “a primeira Flica foi melhor do que a primeira Flip”. Se for verdade, escritores, produtores culturais, patrocinadores e o braço do Estado que fomenta a cultura têm uma perspectiva animadora. Já uma pessoa mais empolgada da plateia disse que “o evento veio pra *flicar*”. Um trocadilho tão sem inspiração e tão previsível só é perdoável porque traz em si um desejo comum a todos: o de que essa festa não acabe tão cedo.

Tom Correia nasceu em Salvador, é escritor e jornalista. Autor de *Memorial dos medíocres*, Prêmio Braskem de Literatura 2002. Publicou *Sob um céu de gris profundo* (2011) e participou da coletânea *As baianas* (2012). Foi convidado pela editora Lettrétage para fazer parte de antologia brasileira a ser lançada na Feira de Frankfurt em 2013.

LUNARIS: A EXTENSÃO DO VIVIDO, DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO

Jurandir da Cruz Rita

Verifica-se em *Lunaris*, romance do escritor baiano Carlos Ribeiro, um expansivo processo criativo que se articula no eixo da intertextualidade. Saindo, dessa forma, da órbita, meio opaca para nossos dias, inspirativa. É evidente que essa proposição ao diálogo intertextual corresponde à sintonia do autor com os desdobramentos, acerca da poética do romance, advindos da *linguistic turn*. Por outro lado, o autor não se distancia da bitola circunscrita por György Lukács de que o romance “é a narrativa de uma busca degradante de valores autênticos, empreendido por um herói problemático, num mundo também degradado.” Desta maneira, o escritor baiano consegue oferecer ao leitor um livro maduro, permeado pela autocrítica da fluência da narrativa e, também, pela tendência de pressupor a literatura como um exercício estético e ético.

Alberto, personagem central do livro, é um professor universitário que em seu universo particular de reflexão e diante de seu mundo privado capitaneia a absurdez das modificações urbanas por que passa Salvador. Complementado a essa constata-

ção entende-se que o personagem atravessa uma tumultuada catástrofe existencial: seja pela estranheza em existir em um momento em que as coisas se movem para o óbvio; seja pela sensação de estupidez em meio ao descompasso coletivo que vivemos. O fato de vivermos em uma sociedade bombardeada pela informação e pela persistência de um repertório de convenções leva o personagem à perplexidade. Ademais, percebe-se que a lucidez que o leva a compreender a sua vida dessa maneira, o faz viver em uma aguda e profunda angústia.

Jeremiah de Saint-Amour, instigante personagem do romance *O Amor nos Tempos do Cólera* de Gabriel Garcia Marquez tomou cianureto como antídoto. Para que assim ele pudesse se salvar dos tormentos da memória e das decepções enfrentadas na vida. Alberto fez o caminho inverso. Para ele, a memória é o antídoto básico para diluir temporariamente, já que não acredita em nenhuma espécie de redenção para a espécie humana, os tormentos perpetrados pela realidade – que mais parece, por sua vez, pequena dosagem de cianureto.

A realidade vivenciada por Alberto é agônica, extremamente perturbadora e fascinante.

É agônica, pois se trata de uma dosagem, sob medida, de um veneno que não fulmina, mas massacra a fundo uma consciência luminosa, que se vê absorvida pela inabilidade e pelo

profundo sentimento de impotência. É perturbadora, pois o percurso angustiante por que passa o personagem em toda a trama do romance se não nos desloca, deixa-nos sobressaltados. Seja pela verossimilhança dos dramas que vive, seja pela forma que nos arrasta ao seu abismo interior. Nos faz pensar sobre o mundo contemporâneo que está abalado em sua estrutura moral, ética e política.

É também fascinante, pois em meio a esse sufocamento existencial se cadencia uma maneira inteligente de se projetar, mesmo que individualmente, ante aos percalços da sociedade atual. A saída proposta por Alberto perpassa pelo cinismo e pela providencial postura cética. Além disso, outro antídoto vai se sobrepor além da memória: a imaginação. Ela conduzirá o personagem para *Lunaris*, espaço singular de refúgio onde ele poderá reconstruir acontecimentos e momentos agradáveis de sua infância. Ademais, será essa singularidade que motivará o leitor, durante todo o romance, a recapitular reflexões de Jorge Luis Borges sobre a questão da memória, da imaginação e da realidade.

O romance exerce uma função estética, além de mediar o intercurso da reflexão entre o vivido e o que se idealiza. O vivido aqui é percebido pela carga existencial ligada a vacilante condição humana em que Alberto se encontra inerme. Podendo ser constatado, também, diante dos percalços e tropeços em parte da trama.

E o idealizado, nesse caso, é o que ele projeta para uma cidade que já não existe mais: a Salvador de sua infância no bairro de Itapuã. Neste ponto Carlos Ribeiro se assemelha a Henry James que intensifica suas memórias da infância no livro, *A small boy and others*. A obstinada preocupação do autor norte-americano com a Nova York de sua infância permeia a renúncia, do autor baiano, à Salvador atual.

Lunaris também pode ser o não-dito por Stanislaw Lem, o lado oposto da moeda. Pode ser que foi das ruínas de *Solaris* que aparecera *Lunaris*. Há, quem sabe, um entreposto no que propõe Carlos Ribeiro. Há nisso, uma ambição, mesmo que articulada com a modéstia, em buscar uma inovação depurada e sustentada na lógica de que a criação perpassa pelo processo do recriar. Pensando-a não mais como um ato inaugural, mas um acúmulo de releituras que se avolumam, ganhando corpo e se desfazendo no percurso, para depois se refazer.

Jurandir da Cruz Rita nasceu na cidade de Maragogipe. Participou do Caruru dos Sete Poetas (2008) como poeta convidado, colaborou em publicações alternativas (Caos, Poesia com cachaça, etc.) e no Reverso (2007), jornal laboratório do curso de Jornalismo da UFRB.

MÚSICA

VOILÀ: MADEMOISELLE RHAISSA

Nívea Lázaro

Misture um punhado de choro, uma pitada de frevo, acrescente uma camada de interculturalidade e... *Voilà!* Assim desponta quem promete ser uma grande intérprete da nova geração da música brasileira. De voz bem afinada, Rhaissa destila, em todas as faixas, as cores que seu timbre vocal lhe proporciona: leveza, doçura, deboche e aquela ironia fina de quem não se desespera com o cotidiano. Deboche, aliás, que ressoa como lembranças das interpretações de Elza Soares, mas que a faz seguir caminho próprio, construindo sua própria casa.

As faixas desse primeiro disco parecem ter sido compostas especialmente para a cantora, pois transitam em uma tessitura de voz que soa bastante apropriada à sua extensão vocal. A maioria das composições do CD é assinada pelo violonista e produtor da cantora, Daniel Galli, também responsável pelos arranjos, que revelam um sofisticado mapa de viagem, indo do tango ao frevo.

Certamente, *Voilà* revela essa marcante característica das propostas musicais da atualidade: ser de todos os lugares e, ao mesmo tempo, não ser de lugar nenhum. São arranjos

bem localizados, elaborados de forma que constroem, para o ouvinte, o cenário musical de cada música: acordeão para um “tango francês”, como na faixa *Pa ri*, violões com cordas de náilon para o samba e o choro, como em *Pif-Paf*, *Chilique Chique* e *Boneca de Palha* e metais dando o clima circense à canção de abertura, que intitula o CD. Destaque para os choros já mencionados, que se encaixam perfeitamente não só no timbre da cantora, mas também na interpretação, bem como para a faixa *Caos*, na qual o baixo acústico tem forte presença, potencializando a sonoridade do instrumento.

A alternância de baixos (acústico e elétrico), aliás, mereceria um capítulo à parte. Soam como se harmonizassem uma proposta mais ou menos acústica para cada música como um todo. Neste caso, talvez coubesse o baixo elétrico na faixa *Dig Dom*, o que a aproximaria mais das suas referências sonoras *a la* Benjor, daria maior peso ao samba-rock, tornando o baixo mais percussivo. Por outro lado, nas canções em sequência *Chilique Chique* e *Boneca de Palha*, além dos metais, que localizam o cenário musical no choro desta última, a diferenciação dos baixos (elétrico na primeira e acústico na segunda) é fundamental para tornar as referências de cada uma mais ricas e, também, para distingui-las: a primeira, mais acelerada, mais próxima do samba e a segunda, de andamento mais lento e mais próxima do choro.

Sobre as sequências das canções, nem só de sons vive a música e, nesse sentido, a pausa é elemento importante na escuta musical. Ela proporciona um tempo de reflexão sonora necessário ao ouvinte, faz ecoar as imagens sonoras da última faixa e prepara a escuta da próxima, dando abertura para um novo cenário – efeito que se tornaria ainda mais evidente em um CD com tantos estilos diferentes. A pausa entre as canções seria, mais ou menos, como aquele punhado de café entre um perfume e outro, o que ajudaria a tornar o cheiro de cada música mais nítido. Em *Voilà*, a pausa só acontece, de fato, e com certa timidez, lá pela 8ª faixa. Ainda que esse sequenciamento tenha sido intencional, uma dosagem mais equilibrada de respiração entre as canções do disco seria bem-vinda.

Mais um ponto que deixa saudade nos ouvidos: outras interpretações, como em *Entre outras coisas*, que revela graves mais soturnos e encorpados da cantora, até então bem pouco explorados. Nesse mesmo clima, seria interessante ouvir como ficaria, nessa mesma intenção, *Folk Chinês*, uma das poucas canções com andamento mais lento no álbum. Aliás, essa diversificação de matizes, intensidades sonoras e, principalmente, do humor das interpretações (predominantemente, a ironia e o deboche), em determinada altura do álbum, soa obscurecida. Maiores variação e alternância no andamento das canções poderiam equilibrar melhor a proposta, que pare-

ce ser o ponto chave no álbum de estreia da cantora: ser de todos os estilos e ser tão somente Rhaissa.

Arremates à parte, no conjunto, *Voilà* mostra a que veio: um belo cartão de visita de Rhaissa Bittar, que retoma um aspecto muito importante no cenário musical brasileiro: a cronicidade na música. Trata-se de um CD cênico (com certeza, temperado com as experiências da cantora no teatro) que, mesmo não tendo intenções muito ambiciosas, pode animar outros expoentes a percorrerem caminhos igualmente sofisticados, entre música, literatura e teatro. No mais, é relaxar e degustar; valendo o aviso: sem moderação.

Nivea Lazaro é formada em Letras (Português – Inglês) e é mestre em Ciência da Arte pela UFF, com pesquisa nas áreas de Etnomusicologia, Música e Antropologia. Também participou de congressos e encontros na área de produção cultural e Etnomusicologia.

TEATRO

A OUTRA VIAGEM DE PRÓSPERO

Celso Jr.

Outra tempestade é a 17ª montagem do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves, projeto batizado recentemente de TCA. Núcleo. Este Núcleo foi criado com intuito de promover uma ação formativa, através de oficinas com atores, diretores e artistas visuais do espetáculo, além de apresentar um espetáculo fruto dessas oficinas para o público em geral. Desde a sua criação, em 1995, o Núcleo se tornou um parâmetro estético para as produções teatrais de Salvador e tem, em seu histórico, montagem bem sucedidas de clássicos como *Otelo*, de Shakespeare, sob a direção de Carmen Paternostro e *Medeia*, de Eurípides, sob a direção do alemão Hans Ulrich-Becker; bem como textos contemporâneos, sob a direção de encenadores baianos ou convidados de outros locais. Os diretores eram convidados para executarem seus projetos. Nos últimos anos, porém, o Teatro Castro Alves, aparentemente visando um acesso mais democrático, optou por apresentar montagens resultantes de um concurso e, sendo assim, fica à mercê da inscrição de projetos de encenadores e produtores locais e de outros Estados. O fato é que o espetáculo *Outra tempestade* foi selecionado através daquele certame.

O texto foi escrito por Raquel Carrió e Flora Lauten, duas escritoras cubanas que fazem parte do renomado grupo cubano Teatro Buendía e a direção esteve sob responsabilidade do também cubano, Luis Alberto Alonso.

O argumento e ponto de partida do texto são interessantes: alguns personagens de Shakespeare decidem embarcar numa aventura, se despedindo do Velho Mundo em direção ao Novo Mundo, e são conduzidos por Próspero. No meio da viagem, ocorre uma grande tempestade e o barco onde navegam acaba sendo conduzido até uma ilha situada no continente americano. Ao chegarem na ilha, se deparam com os seres mágicos que já habitavam o local, antes mesmo de sua chegada. Próspero faz contato com estes seres e começa a dominá-los. Há personagens de diversas peças do universo shakespeariano que interagem pelo controle político da ilha, cada um usando suas características para tomar o poder. O judeu Shylok, originalmente da peça *O mercador de Veneza*, usa o poder do dinheiro para exigir de Próspero maior controle sobre aquela que ele teria acreditado ser a Terra Prometida; o príncipe Hamlet usa a encenação de sua loucura para disputar o poder com Macbeth, que se utiliza da ardileza e da violência. O controle de Próspero começa a degringolar quando sua filha, Miranda, que ele gostaria que se casasse com Macbeth, acaba se envolvendo com Caliban, um dos seres míticos/selvagens que habitavam a ilha antes mesmo da chegada dos outros.

O texto usa as personagens e o “universo” de Shakespeare de modo contemporâneo e meio fragmentado e tenta construir uma nova trama. Nada disso é realmente novo. Só para citar um exemplo, o dramaturgo britânico Tom Stoppard escreveu sua peça *Rosenkrantz e Guildenstern morreram*, na década de 1960 e obteve sucesso instantâneo ao mudar o foco central da trama de *Hamlet* para dois personagens secundários.

Mas, o problema é que a direção parece optar pelo desprezo ao contorno dramatúrgico das personagens de Shakespeare e acaba por criar supermarionetes de contorno superficial cuja única função aparente é desenhar belas imagens no palco. Então, o palco é dominado por atores que parecem estar pouco à vontade com o *background* shakespeariano de suas personagens.

Algumas das imagens criadas pela encenação são realmente bonitas. Mas, parece que a direção despreza - ou pior, opta propositalmente por desprezar - a condução emocional do espetáculo. Desta maneira, temos personagens cuja identificação parece ocorrer apenas através dos seus nomes e objetos que manipulam, mas que pouco guardam das características evidentes nos textos de origem, Hamlet aparece num momento com um crânio na mão; Macbeth traz punhais, mas, apesar destas tentativas de identificação, não se pode perceber os matizes psicológicos e emocionais que definem a caracterização das personagens.

Do elenco, selecionado através de audição, apenas o jovem Danilo Cairo e o veterano Urias Lima, que representam respectivamente Shylok e Próspero, parecem estar cientes das funções de suas personagens em cena.

Visualmente, o espetáculo funciona bem. Cenários simples, figurinos aparentemente inspirados no trabalho da figurinista japonesa Eiko Ishioka (que faleceu em janeiro deste ano) e iluminação cheia de efeitos, completam o quadro em cores de cinza, preto e branco com detalhes em vermelho. As intervenções musicais são interessantes e produzem bons momentos. Porém, nada emociona.

O espetáculo *Outra tempestade* cria muito barulho, para (quase) nada.

Celso Jr. é professor do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Professor, ator e diretor teatral, é formado em Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA. Mestre em Letras (Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura), na UFBA. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA (Dramaturgia, História e Recepção).

ALUGO MINHA LÍNGUA E A LIQUIDEZ DO QUE SE CRITICA

Mônica Santana

A liquidez das relações humanas, mais notadamente, das relações amorosas e sexuais é o mote que desencadeou a criação do espetáculo *Alugo Minha Língua*, do Núcleo Supernova de Teatro, com direção de Fernando Guerreiro e dramaturgia de Gil Vicente Tavares. O espetáculo fez temporada nos meses de setembro, outubro e novembro no Teatro Vila Velha, contando com os atores Ciro Sales, Luisa Proserpio, Marinho Gonçalves, Vanessa Mello e Will Brandão. Para se debruçar na sexualidade contemporânea, *Alugo Minha Língua* utiliza uma linguagem musical, intercalada com exposição de situações e fatos, compondo aquilo que autointitula um Musical Erotragicômico, sob assinatura da direção musical de Jarbas Bittencourt e letras de Tavares.

Num diálogo com a obra do filósofo contemporâneo Zygmund Baumann, o autor traz à tona uma reflexão sobre o vazio que permeia as relações atuais, absolutamente calcadas num jogo de imagens e no espaço do corpo como consumo. O próprio desejo é barganhado como objeto capital, que não mais precisa ser conquistado, cultivado, protelado, mas que é alcança-

do de forma voraz e como impulso. E nesse novo contexto, as relações sexuais partem de uma espécie de barganha sexual, vendida em imagens atrativas e identidades construídas para tornar-se objeto de desejo.

A dramaturgia opta por uma grande exposição de pontos e discussões em torno da idéia de amor líquido, exacerbação da imagem e banalização da sexualidade. Destituído de uma ação/conflito, o texto explana sobre o assunto, aponta argumentos e pontos de vista, mantendo certa neutralidade e um tom de crítica ao modelo reinante de experimentação sexual. Há pouco diálogo, tampouco interação entre as personas, explorando o tom de palestra. Nesse sentido, a encenação nem sempre aproveita os potenciais da teatralidade para trazer mais peso/força e provocar o público – exceto na passagem em que os atores expõem sua genitália e iniciam um diálogo com o público, testando o desconforto habitual da platéia com a nudez no palco. Esse talvez seja o momento mais pulsante da montagem, furando o tom didático e causando estranhamento, aliado ao incômodo no espectador.

O cenário teve a concepção da *MiniUsina de Criação* e dispõe uma grande caixa com divisórias paralelas, nas quais em cada uma delas, um ator executa suas ações e esboça uma relação com os demais. A inter-relação entre os atores é mediada pelas

paredes e estrutura desse cenário, no qual o público vê portas e janelas de individualidade, pouco afeitas ao toque, encontro e o aprofundamento das relações que ficam numa epiderme, nem buscam essencialidades. Toda movimentação física se dá nessa estrutura, adaptada para possibilitar a movimentação na verticalidade, explorando partes altas desse próprio cenário. Em poucos momentos, a cena vai para fora da caixa, nos quais há contato físico entre os intérpretes, sempre de forma furtiva e ágil.

As músicas problematizam a fugacidade e banalidade dessas relações, cantadas geralmente pelos atores em conjunto, contando com o apoio de uma banda, que se isola no canto direito do palco. A composição melódica é estranha, com dissonância e não traz um conforto aos ouvidos de quem espera a alegria de um musical. Contudo, se a música é arrojada, o mesmo não se transpõe para seu uso na cena, empregando o recurso de intercalar um quadro e uma canção, numa constância que não surpreende o espectador, nem apresenta movimentações ou interpretações diferenciadas. Nesse sentido, o caráter musical a que a montagem se propõe traz uma potência, porém é explorado de forma pouco arriscada na cena.

Guerreiro explora a questão do corpo como objeto de consumo, a partir do recorte desses corpos, como imagem isolada, desfigurada. A luz, concebida por Irma Vidal, estabelece

edições dentro da cena, valorizando e “vendendo” partes dos corpos de cada intérprete. O próprio elenco é bonito, jovem, trajando figurinos que enaltecem o padrão de beleza publicitário do qual fazem parte. A proposta de indumentária de Valeria Kaveski, estilista famosa por criar peças para as estrelas do *Axé Music*, traz um ar arrojado e contemporâneo às personas do espetáculo – visto que não há personagens.

Esse figurino evidencia o próprio simulacro de *Alugo Minha Língua*: em que medida a peça se mistura com o que ela critica? Se por um lado a conformidade que esses corpos têm com os modelos estéticos vigentes, por outro falta o grotesco e a própria inadequação que essas imagens sexuais apelam e constroem? Em que medida a peça em si não se transforma em mais um fetiche, do que uma crítica? Não se torna ela um desfile de corpos sarados e sem gordura aparente? São algumas perguntas inevitáveis para a obra, que se constitui extremamente limpa, correta e pouco ousada para falar de um assunto tão inquietante, amoral, ora em que já se ouviu tudo, ora banalizado, ora sublimizado.

Mônica Santana é jornalista, atriz e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Como jornalista, atua no cenário cultural de Salvador como assessora de comunicação. Como atriz, integrou o Grupo Vilavox e foi aluna do curso de Interpretação Teatral da UFBA. Na área de Crítica Teatral, participou de diversos cursos e produz comentários críticos para internet e jornais impressos desde 2005.

HOMOSSEXUALIDADE EM PAUTA

Mateus Schimith

“Não creio em Deus, abjuro e renego qualquer,
Pensamento, e nem posso ouvir sequer falar,
Dessa velha ironia a que chamam Amor.”
(Poema Melancolia, Verlaine)

Às vésperas de completar um ano de montagem, o premiado espetáculo *Pólvora e Poesia* esteve em cartaz no espaço da *Barroquinha*, nos dias 27 e 28 de outubro, durante o Festival de Teatro da Bahia, FIAC 2011.

O próprio título já anuncia da proposta de encenação desde a chegada do público que se organiza em uma arena completa com o centro em forma de corredor: da poesia que fica a cargo da dramaturgia, também premiada, de Alcides Nogueira e da encenação recheada de pólvora, que se propõe explodir a todo instante.

A peça conta a história da conturbada relação amorosa e doentia entre os poetas franceses Arthur Rimbaud e Paul Verlaine entre

seus escritos, suas reflexões como artistas e seres humanos passíveis de desejos em um período marcado pelo conservadorismo patriarcal e uma religiosidade impiedosa.

Paul é julgado por tentar assassinar o jovem Arthur a tiros, após sentir a ameaça de arruinar sua família e sua reputação, diante a sociedade burguesa do séc. XIX. A encenação fragmenta-se entre poemas dos escritores e texto ficcional para trazer em cena a relação dos dois artistas literários.

Apesar de se tratar de personagens e fatos reais, inseridos em um contexto histórico muito claro, a encenação dirigida por Fernando Guerreiro reivindica o direito de ser atemporal para tratar do tema tão urgente, nos períodos da história, e latente na atualidade.

Isso porque, se os anos 60 e 70 nos orgulham pela coragem da classe artística de protestar a favor da liberdade de expressão em meio à ditadura que distribuiu violência pelo país, atualmente, pode-se dizer que a mesma classe com sua renovada geração, se organiza em suas obras artísticas, quase que inconscientemente, para protestar a liberdade sexual e afetiva, em meio à grande onda de violência contra homossexuais no país, que já chegou a 29 casos de homicídio na Bahia, dos 65 que foram registrados no Brasil, só nos primeiros três meses de 2011.

Digo isso pela recorrente passagem do tema na programação do FIAC e em montagens contemporâneas nacionais. Tal fato reflete a urgência em discutir políticas educativas a esse respeito, bem como a criminalização da homofobia – ainda em discussão no Congresso Nacional.

A palavra explosão resume muito as escolhas expressivas dos artistas. Principalmente na interpretação, o que levou, por vezes, os atores Talis Castro e Caio Rodrigo a confundirem a palavra com berros, chutes e pressa, deixando os espectadores carentes de momentos de suavidade, silêncio e intensidade internalizada, necessárias para levá-los à angústia aspirada.

Os mais próximos do centro do palco passam por uma hora e quinze minutos de apreensão, ora pela iminência de um objeto tomar o rumo inesperado dos seus rostos, ora pela intervenção ensurdecadora do guitarrista Juracy do Amor (que manuseia seu instrumento ao vivo), responsável pela trilha sonora em momentos de impactos, ou seja, durante toda a peça.

O figurino e a iluminação assinados por Hamilton Lima e Irma Vidal, evidenciam a abordagem romantizada dos personagens, em suas roupas dos tipos clássicos senhor sério e jovem revolucionário, que transitam sobre uma mesa despedaçada e livros de poesias lançados por todo o espaço cênico.

As possibilidades apresentadas pela concepção cenográfica, de Rodrigo Frota, são um dos grandes destaques. Uma grande mesa de madeira, quebrada ao meio, que forma duas estruturas triangulares, oferecendo recursos de inclinação do palco e variação de planos de imagem.

A montagem chama a atenção pela voracidade com que aborda a relação do casal homossexual em imagens marcantes. Mas chama, também, por parecer que a dramaturgia e complexidade existencial dos personagens são colocadas de lado, para se evidenciar a transgressão explosiva do casal, levando-nos a questionar se a dramaturgia seria mesmo necessária ou se foi negligenciada.

O resultado disso é que, quando há a revelação do crime cometido por um dos personagens, se espera que o espectador fique dividido e confuso com o que pensar. Porém, isso não acontece de fato, porque a personagem não desperta a também esperada empatia ou reconhecimento do espectador, levando-nos a uma visão unilateral do acontecimento.

FONTES:

www.ggb.com.br

www.polvoraepoesiaba.blogspot.com

Mateus Schimith é ator e pesquisador. Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (MG), é aluno efetivo do Mestrado em Artes Cênicas da Bahia com pesquisa teórico-prática relacionada aos estados de corpo do ator em referência à prática da capoeira.



SECRETARIA DE
CULTURA

