

Amarello 38

Ano XI

O Rosto

Cultura em

Brasileiro

GUCCI





OSKLENBALANCE





“Não há nada de banal no rosto desta Medusa. Ela recria com uma impassibilidade que é difícil de explicar”

TATIANA FAIA - pág 13

“Reparei numa pinta, pela primeira vez que me lembre, ontem à noite, ao espelho, enquanto escovava os dentes.”

LUCA ARGEL - pág 16

“É o que nos distingue na multidão. Mais do que o nome, o odor, o timbre da voz. Não há um igual a outro. É a performance irrepitível, e uma que só pode ser feita em vida. Numa vida só..”

MATILDE CAMPILHO - pág 20

“Meu olhar se caiu dentro do rosto pintado e criado por esta tinta que está por trás deles.”

GABRIELA MACHADO - pág 30

“A alma encarna de cima para baixo em Michelangelo; em Rembrandt, a alma encarna de baixo para cima.”

RONALDO BRITO - pág 46



“O teatro do real, da vida real, nada mais é do que a encenação socialmente endossada de circunstâncias dadas por um ator desconhecido.”

GUSTAVO MOURO - pág 52

“Atualmente, vivemos uma banalização de nossa imagem: o celular que destrava com face ID, o reconhecimento facial no banco, minha foto que avisa minha passagem pelos lugares.”

HELENA CUNHA DI CIERO - pág 58

“A assustadora velocidade com que certos artistas figurativos estão sendo arremessados ao sucesso e sua acelerada institucionalização parece falar menos sobre um realismo pictórico, crítica à real condição das instituições públicas, e mais sobre um ‘Realismo Capitalista’”

ALVARO SEIXAS - pág 70

“Dar ouvidos é dar-se ao mundo, colher o espaço. Se-sentir-sentir na borda, na abertura, na troca. Ter os contornos como margens de contato, num devir-poroso.”

POLI PIERATTI - pág 82

“A tentativa de imbuir a ficção de realismo está no cerne do modo de representação do cinema dominante.”

KEVIN RODRIGUES - pág 94



“Do volume dos mortos que não tiveram nem rosto para a morte – nenhum cuidado ou ritual possível, sem o velar dos olhos fechados, sem a moeda para barqueiro algum.”

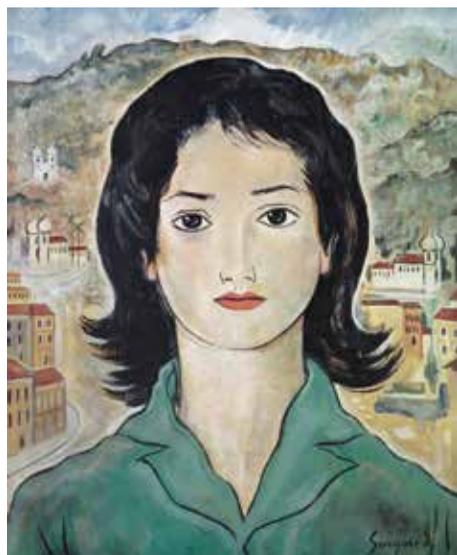
ROBERTA FERRAZ - pág 108

“Antes de Eva, o rosto da bruxa já se desenhava, por exemplo, em Medeia, posta na fogueira pagã por ameaçar o imaginário solar heroico e viril.”

ROBERTA FERRAZ - pág 124

“Virou uma coisa insustentável. Reconhecer o que é bom e verdadeiro, esses são os novos desafios dessa época.”

FILIPE CATTO - pág 130



“Talvez esse seja o ensinamento mais profundo ao lidar com a estranheza e a duplicidade: não se levar tão a sério.”

ANA RUSCHE - pág 146

“É preciso passar por diferentes camadas de sensações para compor este ser interior-exterior.”

MARC KRAUS - pág 152



“Sempre me fortaleceu muito o estado de invenção das artes plásticas, Lygia Clark, Hélio, Roberto Magalhães, Rubens Gerschman.”

JARDS MACALÉ - pág 158

“Quanto mais vemos, mais fixamos e identificamos imagens e expressões faciais, mais ampliamos nosso universo interior e mais armas temos para enfrentar nossos temores, desejos e aventuras na vida!”

ISABEL DE CASTRO ALENCAR - pág 170



Editor Chefe
TOMÁS BIAGI CARVA;HO

Editora Convidada
MATILDE CAMPILHO

Editora de Artes Visuais Convidada
GABRIELA MACHADO

Editor Executivo
WILLIAN SILVEIRA

Projeto Gráfico
AMARELLO CRIAÇÃO

Planejamento
PEDRO PERDIGÃO
RICARDO MOHR

Revisão
ANA BEATRIZ B. FIORI
ANDRÉ TASSINARI

Produção Gráfica
JAIRO DA ROCHA

Comercial
MARINA FERRIANI

Agradecemos a todos os anunciantes que acreditam neste projeto e à generosidade de todos os editores e colaboradores. Sem eles, esta revista não existiria. Amarello é uma publicação editada pelo Amarello Criação, trimestralmente, e não se responsabiliza pelas imagens e textos aqui publicados. Estes são de total responsabilidade de seus criadores e não representam a opinião da revista.

Amarello Cultura em Brasileiro





A Calma Absurda

De Tatiana Faia

13

Era um desses cafés que ficam de frente para o porto. O que havia de peculiar nele não era tanto a sua permanente ocupação pela horda que saía dos iates e dos barcos de pesca, nem sequer o bando de marinheiros dinamarqueses, todos com um aspecto ainda desbotado e melancólico, tão deslocados no calor infernal de agosto neste minúsculo porto, para aqui enviados talvez por castigo, com uma mão cheia de fragatas para patrulharem esta remota fronteira da Europa. Também não eram os turistas, italianos e franceses e de quase mais nacionalidade nenhuma, tantos que quase todos os restaurantes servem comida italiana e o porto lembra mais a Puglia do que outro lugar qualquer. Ou Portofino, como um dos meus companheiros de viagem continua a dizer. A princípio, pareceu-me que ela não tinha nada a ver com o café, achei mesmo que era só mais uma cliente assídua, até que um dia entrei e a vi ao balcão. De manhã cedo, ela está sempre cá fora. Tem uma destas caras (não sei se isto se pode bem explicar) cuja expressão parou algures no ponto intermédio entre a mais intensa loucura e uma calma absurda. Quando os olhos dela param nos nossos, e param sempre nos nossos, nos dos turistas, nos dos marinheiros, parece que ela olha para dentro e a fundo, como uma ave marinha que mergulha na profundidade. É um olhar hostil como uma verdade escondida. Dura apenas um segundo ou dois e o seu olhar volta rapidamente a assomar à superfície, a regressar ao cordato superficial. Ela está sentada à mesa, com um cigarro aceso entre os dedos, os olhos fixos no porto diante da esplanada e, de repente, o rosto dela vira-se, fixa-se por um instante, há qualquer coisa na sua expressão que deixa perceber que ela entendeu o que precisava de entender e pode tornar a desviar o rosto.

Roberto Calasso recorda-se de uma versão muito obscura

do mito de Ariadne em *As núpcias de Cadmo e Harmonia*, em que Dioniso arrasta com ele Ariadne, como um soldado, para o combate com Perseu, e que é Perseu quem vira o rosto de Medusa para Ariadne, agitando a sua cabeça diante do olhar da princesa de Creta, até ela se transformar em pedra. Parece-me que quando os olhos desta mulher param nos olhos dos transeuntes, nos teus, ou nos meus, ou noutros quaisquer, que é o olhar de Medusa que por um momento pousa sobre o nosso rosto. As perguntas que ficam por resolver quando nos perguntamos o que fica à superfície do nosso rosto quando os olhos de Medusa descansam sobre os nossos oferecem, como seria de prever, mais perguntas do que respostas. A principal pergunta é: o que é que este mito, que não é sobre Levinas e sobre a responsabilidade perante o rosto do outro, nos diz sobre o que em nós pode ficar petrificado à superfície, no momento do olhar. É também, claro, sobre equilíbrios de poder. Um só olhar de Medusa, com a sua força impiedosa, pode petrificar para sempre à superfície a mais preciosa das expressões de um rosto, que pode ficar para sempre conhecido como a cara que mereces.

Não há nada de banal no rosto desta Medusa. Ela recria com uma impassibilidade que é difícil de explicar, com uma facilidade aparente e arisca, a solidão de olhos que às vezes se encontram por breves instantes numa multidão. O efeito da urbanidade de Baudelaire neste porto esquecido, às margens da Europa, é bastante perturbador. Ela tem uma cicatriz no queixo, nem grande nem pequena, e outra um pouco mais acima, do lado do olho esquerdo. Grandes olhos castanhos, e o cabelo pintado também de um castanho que há muito deixou de ser plausível. Não é um rosto. É uma cidade. É uma destas caras a que se chega para efeitos de recordar a capacidade para a atenção que existe dormente em nós, por

indolência, fadiga, falta de tempo, fechamento aos outros, e que pode ser convocada por um destes encontros.

Assim este jogo. Aqui faz um calor a que, há muitos anos, por virtude da vida que tenho levado, me desacostumei. É o calor dos verões da infância, traduzido num ponto muito distante da idade adulta. Aprendi, por causa do trabalho que faço e da personalidade das pessoas que me rodeiam, a raramente invadir os seus rostos com um olhar atento e fixo, do tipo a que se poderia chamar, “invadir o espaço dos outros”. Ela faz isto por brincadeira e é quase, assim o entendi dia após dia, uma profissão. Parte do seu trabalho é ver-te, reconhecer-te. É isso que acontece. Há muita gente que te reconhece sem nunca ter a coragem de te olhar adiante no rosto. Pensa nisso. O olhar dela corta a direito, é como um destes punhais dos pastores, agora vendidos por pura paródia, na loja dos turistas ao lado do café. O olhar corta a direito pelo que nele é insistente e te força a reconhecer o seu rosto, e encontra algures em ti, para lá do que flutua à superfície dos teus olhos e é a suja indiferença com que te amortilhas diariamente, este tempo da tua vida sem bússolas, uma paixão tão pura que merece ser passada a pedra. O olhar dela é, então, a crueldade da vida, a lembrança, mitológica e urgente, de que há um preço a pagar por escolher chegar demasiado tarde ao reconhecimento de alguns rostos. É o seu rosto que encoraja esta revelação. Não é da ordem da lógica. Ou é da ordem da lógica apenas ao género do que explica Italo Calvino, num pequeno texto autobiográfico sobre Turim. É a lógica que encoraja a loucura. Os rostos são paisagens, com as suas constelações e incêndios. Desde que aqui cheguei, a terra não tem parado de arder. O ar estava cheio de cinzas, durante dias não se pôde ver o horizonte. Quando voltares a levantar os olhos, lembra-te lá, agora, de Ariadne entre os soldados do cortejo de Dioniso.

TATIANA FAIA é uma das editoras do projecto independente Enfermaria 6. É autora de cinco livros, entre os quais Um Quarto em Atenas (Prémio PEN Clube de Poesia (2019)) e Leopardo e Abstração (2020). Escreveu uma tese de doutoramento sobre poesia grega arcaica. Traduziu para português Homero e Anne Carson. Vive e trabalha em Oxford.

Quando convidar seus amigos, você pode até falar que é uma vernissage.

MELO ALVES 645

Seu refúgio no meio dos Jardins



Galeria de arte no hall com obras dos artistas Ana Mazzei, Felipe Cohen e Renato Rios

Apartamentos de 196 m² e 134 m², com 3 ou 2 suítes

Entre as ruas Oscar Freire e Estados Unidos

Incorporação + Projeto de Arquitetura

MOS

mosincorporadora.com
instagram.com/mosincorporadora
facebook.com/mosincorporadora
linkedin.com/mosincorporadora

Projeto Arquitetônico

III =
IIIII

Matheus Farah
Manoel Maia



VISITE APARTAMENTO DECORADO (11) 3181-6077
Showroom de Vendas: Rua Dr. Melo Alves, 645, Jardins, São Paulo.

Intermediação

COELHO DA FONSECA
PRIVATE BROKERS®

Incorporadora: MME1 EMPREENDIMENTOS IMOBILIÁRIOS SPE LTDA. – R. Francisco Leitão, 652 – sala 42 – Pinheiros – São Paulo, SP – CEP: 05414-025.
Intermediação: Coelho da Fonseca Empreendimentos Imobiliários Ltda. – Creci: J-961 – Secovi: 1.191 – www.coelhodafonseca.com.br – Avenida Brasil, 1064 – Jardim América – São Paulo, SP – CEP: 01430-000. Incorporação registrada sob nº R. 3 da Matrícula 102.729, em 24/05/2021, no 13º Cartório de Registro de Imóveis de São Paulo. Todas as imagens e perspectivas contidas neste material são meramente ilustrativas, podendo sofrer alterações, inclusive quanto à forma, cor, textura e tamanho. A vegetação que aparece nas imagens está com o porte adulto, que será atingido alguns anos da entrega do empreendimento.

A Meio Caminho Entre o Olho e o Ouvido

De Luca Argel

17

Reparei numa pinta, pela primeira vez que me lembre, ontem à noite, ao espelho, enquanto escovava os dentes.

Não que ela estivesse escondida atrás do cabelo, e fosse enfim revelada pelas entradas que depois dos quarenta já avançam velozes testa adentro. Nem que ela estivesse num ponto cego, que eu não conseguisse enxergar ao espelho sem torcer o pescoço. Nada disso. Ela estava ali, a meio caminho entre o olho e o ouvido esquerdos, sem nada que pudesse servir de disfarce ou distração. Uma pinta escura sobre a pele branca. E não era das menores. Como é possível só agora tê-la visto? No dia seguinte pela manhã, ao lavar o rosto, já não consegui tirar os olhos dela. Tinha passado a noite a pensar sobre essas coisas que às vezes não vemos por estarem demasiado à vista. Mas, no caso da pinta, era mais estranho do que isso.

Você deve lembrar que eu tive problemas de acne durante a adolescência. Por isso eu pensava no meu rosto como um campo de batalha. Eu e meu arsenal de cremes e loções e pomadas, que só faziam manchar os travesseiros, contra as destemidas espinhas, que zombavam de todas as minhas tentativas de exterminá-las, aparecendo sempre vermelhas e robustas nos momentos mais inoportunos. Ainda hoje vê-se em minha pele as marcas dessa guerra, e por isso recusei-me a acreditar que eu nunca tivesse sequer reparado naquela pinta. Um nítido marco geodésico entre os acidentes da minha topografia facial.

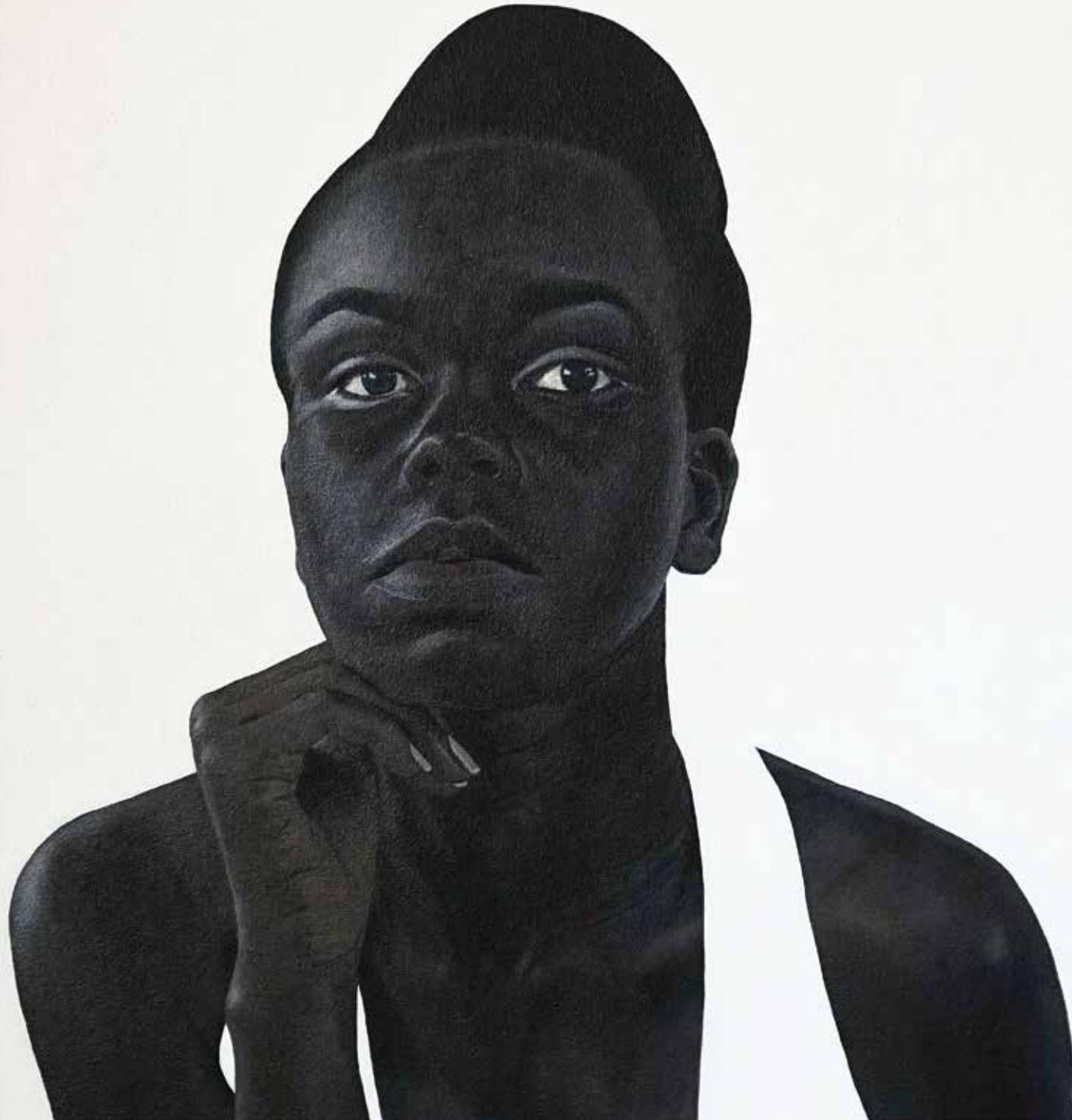
Você também deve estar se perguntando por que resolvi

te contar essas coisas agora, depois de quase vinte anos sem nos falarmos. Desculpe. Se tiver só mais um pouco de paciência, prometo que já vai entender.

Eu fiquei um pouco obcecado pela história da pinta, e fui vasculhar fotos em busca de provas da sua existência progressiva, e da minha inexplicável miopia para vê-la. Não foi tão fácil quanto eu imaginava encontrar fotos minhas que tivessem qualidade suficiente para que se notasse uma pinta no rosto, e menos ainda fotos em que eu estivesse com o rosto suficientemente virado num ângulo que a tornasse visível. Mas, depois de umas boas horas de insistência, revirando os álbuns do fundo do armário e backups antigos do computador, consegui encontrar algumas que cumpriam todos os critérios. E qual não foi o meu espanto ao perceber que em nenhuma delas a tal pinta aparecia.

Voltei ao espelho. Lá estava ela. Mas por que então não havia sequer uma foto minha em que ela estivesse ali, onde deveria estar? Tentei olhar mais de perto, procurando sinais de que ela talvez fosse uma aparição mais recente, uma cicatriz, uma lesão, uma sujeira mal lavada... Mas não consegui identificar nada que a distinguisse de uma pinta normal, marca de nascença.

Fui ao dermatologista, que me disse a mesma coisa. Fui a mais de um, na verdade. Liguei para velhos amigos, que provavelmente já me achavam maluco e, depois de ouvir a história, passaram a ter a certeza. Ninguém se lembrava da pinta ter ou não ter existido. De modo que só me restou uma



alternativa. Recorrer à única pessoa no mundo que poderia conhecer a minha cara melhor do que eu: minha mãe.

Não vou descrever como estava a casa de minha mãe, ou ela própria, quando apareci de surpresa, numa quarta-feira à tarde. Estava tudo exatamente igual a quando fomos lá, por insistência sua, há um par de décadas. Até a televisão de tubo, com o cacto em cima, continua no mesmo lugar — e funcionando, sabe lá Deus como.

18 Sobre a pinta, ela não conseguiu dar nenhuma informação importante. Imagino que sequer tenha conseguido enxergá-la no meu rosto, por causa da diabetes que já lhe deu cabo da visão. Mas ficou muito contente quando insinuei que gostaria de rever os álbuns de fotografias. Em um minuto, já tinha depositado em meu colo pelo menos dez grossos volumes de capa dura.

Mais uma vez, encontrar fotos que combinassem simultaneamente foco, proximidade e a inclinação correta da minha cabeça foi como procurar uma agulha no palheiro. Mas valeu a pena, porque consegui encontrar uma. Apenas uma.

Como você já deve ter adivinhado, a foto que encontrei é a que vai no envelope junto com esta carta. Eu e você, na praia. Não consigo lembrar qual era o ano, muito menos quem tirou a foto. Uma foto absolutamente perfeita: ângulo fechado e focado nos nossos rostos, a câmera posicionada ligeiramente de lado, de modo a pegar de chapa todo o lado esquerdo da minha cabeça, ligeiramente repousada sobre o seu ombro direito. Ao fundo, um pouco desfocado, mas reconhecível, vê-se o carrinho de um vendedor de picolé, e o desenho da marca estampado na lateral me certifica que a foto não está espelhada. Tudo na composição favorece a visão perfeita daquele meu pedaço de rosto, a meio caminho entre o olho e o ouvido. Finalmente, lá estava a pinta.

LUCA ARGEL (Rio de Janeiro, 1988), é formado em música pela UNIRIO e mestre em Literatura pela Universidade do Porto. Tem livros de poesia publicados no Brasil, em Espanha e em Portugal, um dos quais foi semifinalista do Prémio Oceanos 2017; e tem 4 álbuns lançados. Adora samba.



Editora

20

MATILDE

Foto Ana Paganini

MATILDE CAMPILHO nasceu em Lisboa, em 1982. Tem dois livros publicados: *Jóquei* (2014) é um livro de poemas, enquanto *Flecha* (2020) é um livro em prosa, de histórias curtas. Ainda vive em Lisboa, onde também é locutora e co-autora de um programa de rádio.

Convidada

21

CAMPILHO



*There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet*

T.S. Eliot, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”

22 Está na cabeça. Na parte frontal da cabeça. É paralelo à nuca e, no caso do seu dono ter menos de dois anos, fica um bocado distanciado da moleirinha, mas não muito. Vai até onde o pescoço começa. Depois dos dois anos de idade, tudo igual, mas com moleirinha fechada. Está na cabeça, logo depois do cabelo, quando acontece haver cabelo. Habitualmente é feito de olhos, dois, de nariz, de boca, de sobrancelhas, testa, queixo, bochechas, mandíbulas, orelhas. Acredito que as orelhas fazem parte. É feito de tudo isto, não sempre por esta ordem. É o que mais vemos de nós quando há um reflexo de nós. No espelho logo de manhã. Na vitrine, antes daquilo que está exposto na vitrine. Nas lentes dos óculos de quem nos olha. Na água. Em dias difíceis, às vezes parece mesmo, conseguimos vê-lo nas duas palmas abertas das nossas mãos. E embora nem sempre nos reconheçamos a nós mesmos no próprio rosto, é por ele que somos reconhecidos.

É o que faz um ser humano identificar o outro. *Lembro-me das pessoas pelas mãos, garante Lídia. O que eu realmente decoro em alguém é a forma de andar, diz Murilo. O cheiro, eu nunca me esqueço do*

“Primeiro está o rosto. Ele é que nos distingue na multidão.

cheiro, diz quase toda a gente. Acontece que estas coisas vêm depois. Primeiro está o rosto. Ele é que nos distingue na multidão. Mais do que o nome, o odor, o timbre da voz. O rosto. Não há um igual a outro, nem sequer no caso dos gémeos, muito menos dos sócias. É a performance ir-repetível, e uma que só pode ser feita em vida. Numa vida só. Se acontecer outra existência, imagina-se, ela trará um outro rosto. É que a cara é uma amálgama de ossos, músculos, sangue e dentes, mas é também o espaço do corpo que ocupa o trono das emoções. Nele não estão só os trejeitos: está lá cada alvoroço, cada perturbação, cada enlevo.

Em vida, é raro perder-se um rosto. Existem os acidentes. As mutilações. Um rosto deformado em permanência faz sempre tanto dano. A cara é o mapa único do país privado de cada um: ser retirado dela à força, deixar de poder recorrer a ela para replicar aquilo que acontece dentro, conta sempre como amputação.

Diz assim num poema de Yorgos Seferis: “Acordei com esta cabeça de mármore nas mãos/ que extenua os meus cotovelos e não sei onde/ pousá-la./ Ela tombava no sonho enquanto eu saía do sonho/ a nossa vida uniu-se e será muito difícil separar-se/ de novo”.

Uma das formas mais antigas e mais terríveis de matar é cortando a cabeça a alguém. Pela espada, pelo machado, pela guilhotina. Alguns antigos gregos consideravam a decapitação uma forma digna de morrer – mas só os que ficaram vivos, com a cabeça posta. Salomé pediu a do Batista numa bandeja. A revolução francesa excedeu-se no rolar das cabeças. Judite apresenta a de Holofernes como sinal de justiça. Henrique VIII corta cabeças a duas das seis esposas, substituindo assim um rosto pelo outro sob a coroa consorte. Ainda hoje, em certos países, mulheres e homens são decapitados violentamente em praça pública. Num ápice, e na maioria das vezes como espetáculo popular, o corpo perde a cara. O emblema rola pelo chão. Não há símbolo maior do desfazer de uma vida, nem um tão imediato. É a barbárie.

A partir do momento em que o espírito abandona um corpo, o rosto dura muito pouco. E isto não tem apenas a ver com o chamado *pallor mortis*, empalidecer quase imediato após a morte. Muito menos com o rigor que vem depois. É que, perdendo a manifestação, o sopro, um rosto perde-se de ser o rosto. A expressão parte. Para além disso, o acumular de experiências, que era contínuo e a cada dia deixava a sua marca, cessa. Então o rosto para. Restam os retratos. Quantas vezes se

Mais do que o nome, o odor, o timbre da voz.”

ajoelha um vivo na frente do retrato 3×4 de um morto, quantas horas a passar o dedo pelas linhas agora unidimensionais daquele rosto? É comum, nos cemitérios, verem-se túmulos em cuja lápide, para além do nome e das datas de nascimento e morte, está uma 23 fotografia. Costumam ser impressas em cerâmica, pequenas representações em formato oval, como amêndas de ouro. São rostos mortos e com os olhos fixos num ponto. O ponto acaba sempre por ser o rosto daquele vivo que caminha no cemitério. Destinados a oferecer algum consolo, estes epitáfios ilustrados, ao fim de um tempo, costumam produzir efeito contrário – poucas coisas são tão dolorosas quanto o retrato de um morto. Aquele rosto, em tempos dotado de trejeitos que lhe revelavam o humor, o rosto que espirrava, que soltava gargalhadas, que fechava os olhos apenas para dormir, meditar, ou, de vez em quando, na presença de uma forte dor de cabeça, aquele rosto que com a boca nos beijava a testa, que se virava no eixo do pescoço para ver passar um pássaro ou um outro rosto impressionante, agora está quieto. Procurando vida, algum fiapo dela que seja, fixamos o retrato do morto. Isso gera só um profundo cansaço. Nada mais existe ali para além de lembrança. As memórias são nossas, e nelas o morto existe apenas como interveniente. Ele não é. Não mais. Não assim. Ele

está morto. A sentirmo-lo outra vez – seja como uma aragem no cemitério, como uma aparição noturna durante um sonho, como uma oração, um bafo no colarinho – dificilmente será por via da sua fotografia.

24 Na pintura é diferente. São raríssimas, para não dizer impossíveis, as pinturas que retratam um rosto com exatidão. A cara é carne, não tela. E apesar disso os rostos pintados costumam estar bastante vivos. É que, enquanto forem os humanos a desenhar retratos, na sua representação existirá sempre alguma lacuna. Os humanos fazem sempre um pouco – talvez seja essa incapacidade de perfeição pictórica que faz validar a pintura de um retrato, tornando-o, de súbito, fiel. A inexatidão do traço recorda-nos a nossa própria imperfeição, e a nossa mortalidade. Um rosto, sendo a maior representação de vida única, o seu grande sinal, lida sempre com a morte: ou já está morto, ou irá morrer.

Os primeiros retratos que conhecemos – e por retrato entenda-se uma representação de alguém que realmente existe ou existiu, que não seja nem deus nem rei – são os de Fayum. Encontrados pela primeira vez no Egito, precisamente na zona de Fayum e no final do século XIX, terão sido pintados entre os séculos I e III. Na época habitavam naquela zona os chamados gregos-egípcios. E estas eram de facto pinturas ao mesmo tempo gregas e egípcias. Gregas no traço, no tema, no

vestuário, no rosto praticamente frontal. Egípcias na utilidade, já que, antes de colocarem os seus mortos nas necrópoles, os egípcios embalsamavam-lhes os corpos e deixavam-nos em casa durante algum tempo. Para que participassem um pouco mais da vida familiar, para que se sentissem acompanhados. Às múmias era colado um retrato a fazer de rosto. Era de um tamanho um pouco maior que o rosto que tinham carregado em vida, e para o qual quase sempre teriam posado antes. Nalguns casos, raros, poderiam ter sido pintados já mortos. Estes retratos serviam como última morada, e como cartão de identidade: para que lograssem ser reconhecidos durante a viagem na direção do reino de Osíris. Pintados sobre o linho ou sobre a madeira, são rostos surpreendentes. Contrariamente aos retratos funerários nas fotografias, estes estão carregados de vida. Olham-nos fixamente, e parecem mesmo contar histórias: um deles sobre o tempo em que foi florista, o outro padeiro, o outro atleta. Observam-nos, como escreve Jean-Christophe Bailly, a partir de um *presente eterno*. São os tais rostos únicos, irrepetíveis. Que numa pirueta da pintura feita a cera de abelha, conseguem existir ainda, cerca de vinte séculos mais tarde.

Mas será que os rostos precisam de facto de ser representados para que surjam? Numa escala crescente, qual será, por exemplo, o rosto mais presente na pintura *Las Meninas*, de Diego Velázquez? A

infanta Margarida está lá, bem ao centro, mas não é nela que reparamos logo. Muito menos é ali que nos fixamos. Quanto mais na penumbra, ou ao fundo, estão as figuras retratadas, mais as perseguimos. Como o homem à porta, que ninguém sabe se entra ou sai da sala, com o rosto a três quartos. O casal de reis refletido no espelho, faces luminosas emolduradas a negro: aparentemente distantes de toda a cena, mas tão perto de nós, do lado de cá da vida. E aquela outra figura à direita, quase anónima, que a todos assusta um pouco, mas ao mesmo tempo atrai. Por ser um homem sem rosto definido, mas ostentando, ainda assim, no escuro, as formas de um rosto. Não se revela, e deixa connosco a tarefa de adivinhar-lhe a história. Basta o detalhe de um rosto, por vezes apenas a sua suspeita, para que na pintura ele seja poderoso. Tal como na vida, é pelo detalhe que uma cara é marcada, e muitas vezes por ele achada.

As pessoas são procuradas pelo rosto. Existe, claro, a confirmação digital que os sistemas aduaneiros tanto estimam, mas nunca se viu uma impressão digital ser reproduzida cem vezes e colada numa árvore. Muito menos com a palavra *wanted* escrita por baixo. Podia dizer *procura-se*, mas é mesmo o *wanted* que quero marcar. *To want*, do verbo *querer*, está muito mais certo do que o português procurar. Quer-se. Deseja-se. Seja por razões jurídicas ou amorosas, um rosto é quase sempre pro-

curado por causa do desejo. Pode ser um desejo amoroso. Saudade e bem querer, essas coisas. Mas também pode ser um desejo de segurança, de poder, ou mesmo de dominação. Antes da difusão das impressões digitais, na América do Norte dos séculos XVII e XVIII, os escravos, se saíssem durante a noite e sem os seus senhores, eram obrigados a carregar com eles lanternas ou velas. Era necessário que os escravizados – a ameaça ao poder estabelecido – caminhassem com o rosto visível. No mundo globalizado do século XXI, onde a cada dia brotam manifestações de descontentamento e libertação, já não são necessárias lanternas para aceder a rostos na multidão. Bastam as câmaras de vigilância, e um algoritmo.

O reconhecimento facial funciona por geometrias detetáveis – a distância entre os dois olhos, ou entre o queixo e a testa – e por correspondências. Há alguns anos, foi lançado um projeto, o *CV Dazzle*, que ensina a confundir o algoritmo através do próprio rosto. Para isso, cria-se uma espécie de *antirrosto*. Tem tudo a ver com camuflagem, nada a ver com indumentária. São pinturas faciais, coloridas, um bocado cubistas até, e que perturbam a ligação entre a máquina que lê a cara e a própria cara. Pinceladas vermelhas, azuis, brancas, fazem da face do manifestante, nem que seja apenas durante a caminhada, uma face nova. Distinta. Impressionantemente tribal. Enquanto um rosto

26 pertence a um vivo, ou a um ser humano livre, encontra sempre forma de escapar a sistemas absolutos. O rosto é tudo menos absoluto. Ele modifica-se, transforma-se, mais de mil vezes num dia se for preciso, incontáveis vezes durante a vida. Sempre o mesmo, sempre um outro. Contradiz-se. Chora a rir. Ri, de tanto chorar.

As lágrimas escorrem sempre pelo rosto. Raras são as que se mantêm presas aos olhos, imóveis. Só as lágrimas dos traidores avistados por Dante no círculo nono do Inferno permanecem quietas, congeladas como o lago ao qual estão presos pela eternidade. São lágrimas que não param de começar, ficando assim suspensas nos olhos, dolorosamente formando neles “viseiras de cristal”. E até essas, nascendo e morrendo no manancial dos olhos, até essas acontecem no rosto. Mesmo que não escorram. Impressionante pensar naquele paninho que Arsênio, Padre do Deserto, mantinha sobre o peito para enxugar as lágrimas que sem cessar lhe caíam pelo rosto. Um peito é que segura um rosto, não exatamente o pescoço.

Cara, pescoço, cabeça: é o que mais ansiamos ver quando nasce um bebê. A cena de natalidade, mesmo que acompanhada pelo pai e por quem quer que esteja a dar apoio, é um gesto particular entre mãe e filho. Aquele

“Basta o detalhe de um rosto, por vezes apenas a sua suspeita,

encontro de um rosto e outro talvez seja o maior e mais impactante embate da história de mundo. E embora se repita diariamente, a cada minuto e por todo o planeta, cada uma destas reuniões – em que a cara de mãe descobre a cara do filho – é uma epifania. Estrondo, visão, elã, labareda: nenhuma palavra é suficiente para descrever esta apresentação dos rostos. *Olá, sou a tua mãe.* Eis a transcrição do exalar que a mulher dirige ao bebê, logo respondido pelo hálito puro que ainda não descobriu a palavra, mas o amor sim.

A partir daqui há sempre o mundo a interpor-se entre dois rostos. Logo após o encontro, entram os outros na sala. E desatamos a tirar parecenças, porque o ser humano tem esta mania de falar sem parar quando acontece um momento de plenitude. Queremos descobrir o que é do pai, o que é da mãe, o que será talvez do avô ou da bisavó naquele rosto novo, acabado de chegar. E claro que existem quase sempre pequenos estilhaços do espelho na frente do qual se olharam vezes sem conta os progenitores. Mas também há exceções, e já Lucrécio terá escrito sobre elas no seu “De rerum natura”. Diz-se que o filho do amor é, no fim das contas, igual apenas a si mesmo.

Habitando a própria cara agora intei-

ra, só sua, a criança faz silêncio. Após o primeiro grito, cala-se. Observa o mundo ao qual chegou, que é feito de enormes rostos que cirandam em sua volta. Se tudo correr bem, também o seu rosto ficará grande, marcado, envelhecido. Aquela cara de criança sofrerá transformações, e será de homem, ou de mulher. E sempre que regressar ao silêncio da face, regressará um pouco a casa. Escreve assim Giorgio Agamben: “Um belo rosto é talvez o único lugar onde há verdadeiramente silêncio”. E ainda: “O silêncio do rosto é a verdadeira morada do homem”.

Um rosto é das coisas mais difíceis de se descrever em literatura. É talvez mais simples refletir *sobre* ele do que narrá-lo com exatidão. A cara é feita para ser vista, não imaginada. Mesmo as feições daqueles que nos são mais íntimos, se retiradas do nosso campo de visão durante demasiado tempo, se tornam turvas. Um amigo que viajou há anos, cujo rosto tão bem julgamos conhecer, regressa para se sentar à nossa frente. A sua cara é outra cara. Convencemo-nos de que foi a passagem dos dias que a tornou distinta, que são as rugas, a mudança de cor que afeta quase todas as peles com a idade. Mas sabemos muito bem que não é isso. Na debandada, aquele rosto levou com ele a possibilidade da partilha do presente. Um rosto, como

já se disse, não dura assim tanto na memória. Ao regressar, refazer-se-á, já connosco. E nunca mais será aquele outro. O rosto é coisa do agora.

Está na cabeça. Às vezes parece ser de pedra mas quase nunca é. Deita 27 lágrimas pelos olhos, cuspo pela boca, ranho pelo nariz. Levanta as sobrancelhas. Em casos de mestria, apenas uma de cada vez. Enrubesce, e aí não há artimanha nenhuma que o possa controlar. É mesmo como Séneca explica a Lucílio: “o rubor nem se impede, nem se provoca deliberadamente”. Difícil de conter nele é também o riso. Pela cara é que se ri, nela é que tudo se abre quando alguém a quem queremos bem olha para nós. Vem daí a expressão *um rosto iluminado*. Está entre a testa e o queixo, chama para si o pescoço e o peito, não é nem por sombras a maior superfície de um corpo, mas, ainda assim, é. A face. O semblante. A cara. O rosto. Aquilo que vai sempre à nossa frente, que nos trai, que nos protege. Preparado, e nunca preparado, para encontrar os rostos que encontra.

*

Numa pequena nota pessoal, gostaria de agradecer a Tomás Biagi Carvalho pelo convite para ser a editora convidada desta edição da *Amarello*. E também a Gabriela Machado, que foi ela

para que na pintura ele seja poderoso.”

mesma desafiada a ser editora de artes visuais da edição. Pensar uma revista quase de raiz foi uma aventura, um empreendimento e, acima de tudo, um desafio. Não podia ter acontecido em melhor companhia. Desde pensar
28 tema sobre o qual nos debruçaríamos até aos detalhes finais de capa, tudo foi gratificante. Olhando para trás, já não sei dizer exatamente como foi que chegámos ao rosto, um tema que afinal é recorrente, constante, e que a toda a hora nos rodeia. Sei que a todos nos agradou, e foi agradando a cada dia mais.

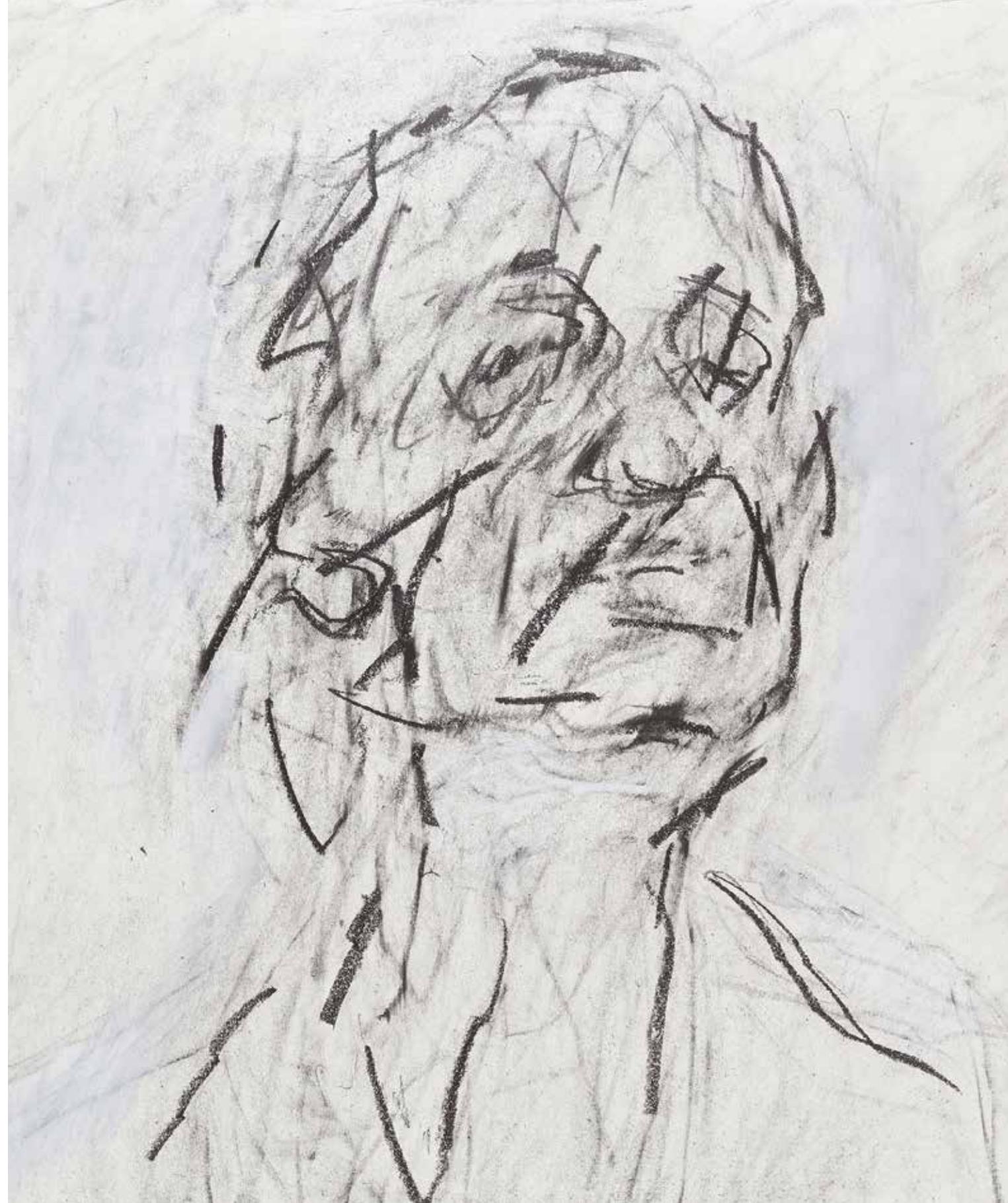
Dividimos o trabalho. Eu pude escolher alguns colaboradores e mais tarde rever as suas produções. Gabriela escolheu outros, Tomás outros. Willian Silveira, Roberta Ferraz e Bruno Cosentino – também eles parte da equipa editorial habitual da revista, e a quem também agradeço – escolheram e reviram outros. Cada um de nós foi pensando em pessoas cujo trabalho estava, ou poderia estar, assente na ideia de um rosto. Decidimos com quem poderíamos conversar. Escolhemos lugares aos quais um rosto podia estar ligado. Imaginámos o cinema de um rosto. Pensámos a música que poderia acompanhar tantas caras, e todas tão próximas.

Rapidamente percebemos o óbvio:

“Um rosto é das coisas mais difíceis de se descrever em literatura.”

o tema é infinito. Há rostos por todo o lado, não param de se multiplicar. Há rostos escondidos. Há rostos que levam outros rostos dentro. Daria para fazer sete edições sobre o assunto, no mínimo. Felizmente existem Tomás e Willian, mais acostumados a estas andanças, que sabem mais ou menos quando parar. Parámos, e agora a revista está pronta. Agora é que ela começa. O leitor vai poder encontrar-se com vários rostos, de vários lugares. Algumas vezes, vão parecer-se a rostos que já conhece; outras vezes, ao seu próprio rosto. Eventualmente não se parecerão com nenhum rosto antes visto. Um rosto novo é como um novo país ou, já se verá, como uma cidade.

Robert Benchley, num texto humorístico intitulado “My Face”, escreve que todas as manhãs, ao olhar-se no espelho, encontra parecenças entre o seu rosto e os rostos de outras pessoas ou figuras. Estranhas, para ele, são as manhãs em que o seu rosto não se parece ao de ninguém. Nesses dias, conta, volta imediatamente para a cama. Eu, assim como a restante equipa da *Amarello*, esperamos que o leitor não volte já para a cama. Mas, se por acaso voltar, que possa levar esta revista com tantos rostos dentro, para que lhe façam companhia.



Editora de Artes Visuais

30

GABRIELA

GABRIELA MACHADO nasceu em 1960, em Santa Catarina. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Buscando nas formas da natureza e nos arranjos dos objetos que a rodeiam um ponto de partida para suas pinturas, desenhos e esculturas, Gabriela Machado escolhe a cor como porta-voz de seus trabalhos. Por vezes em telas de grandes dimensões que exigem do corpo o movimento de projetar-se numa espécie de voo cego, ou até mesmo em telas pequeninas que nos remontam à relação intimista que possuímos com nossos cacarecos, o trabalho de Machado nos aproxima, por meio de pinceladas intensas e cores vivas, da experiência estética dos elementos de seu cotidiano.

Participou de inúmeras exposições individuais e coletivas, destacando-se as realizadas no MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e no Carpe Diem – Arte e Pesquisa, Palácio das Artes, Lisboa, Portugal.

Convidada

31



MACHADO

Alteando a proposta para tatear um rosto.

32 Deste processo, me ponho aqui a falar que em uma certa tarde nesta nossa época de tempos de casa, me vi confessando uma vontade de lembrar dos “rostos” da família, de amigos e pessoas que me falam sobre sonhos em estranhos idiomas.

Eram rostos a lampeja e estavam distantes, uma forma de fato a se constituir .

Nenhuma semelhança que não fosse construída através da massa pictórica da tinta a óleo, que dei por vezes um pouco menos que aquele minúsculo plano da pintura.

A saltar meu coração para dentro desta aventura com a emoção de um branco papel.

Fui diretamente ao fundo do mar, para lá buscar a sensação a construir.

Trazer sempre este rosto para o campo do conhecido, um fenômeno a se dar, um fato, buscas sempre muitas.

“Elas surgiram, quando me coloquei ao vento, muitas e poucas.”

Penso que não há construção de um rosto com as mãos sem que os braços esqueçam a verdadeira forma. Os brilhantes olhos aparecem com o tempo

Quem é?

Adivinha que ele se criou aqui.

Aqui para a *Amarello* minhas escolhas se passaram por todas as pinturas que este olhar pôde entrar para um imaginário.

Elas surgiram, somente as pinturas, quando me coloquei ao vento, muitas e poucas.

Ficaram principalmente aqui as que nasceram de um olhar vago, surpreso, remoto e também por muitas interessado na palavra.

O pintor está a olhar para nós, não ao rosto fotografado, não ao instante. Meu olhar se caiu dentro do rosto pintado e criado por esta tinta que está por trás deles. Os dias não foram tirados, mas, no todo as pinturas vieram.



STAN



**Amarello Visita
GALPÃO BELA MARÉ**

Por

Willian Silveira

Fotos acervo



Entre bairros, conjuntos habitacionais e favelas, o Complexo da Maré abriga o impressionante número de 16 comunidades locais. Somadas, os 140 mil habitantes que ali vivem formam uma cidade maior e mais diversa do que grande parte dos municípios brasileiros. Foi na Nova Holanda, uma de suas favelas, a poucas quadras da sede da organização não-governamental Observatório de Favelas, que nasceu o Galpão Bela Maré. O espaço que antes servia de fábrica de embalagens deu lugar a um centro cultural capitaneado por inúmeros rostos, que fazem da arte, da educação e da cultura ferramentas de transformação potentes para combater a desigualdade e produzir novas narrativas sobre a relação da cidade com a periferia.

Em 2021, o Galpão Bela Maré completa 10 anos de atividades artísticas e culturais. Como o projeto foi criado?

ISABELA SOUZA DA SILVA — O Bela é um dos projetos do eixo de arte e território do Observatório de Favelas do Rio de Janeiro. O Observatório é uma organização que completa 20 anos esse ano. Foi fundada por um conjunto de pessoas majoritariamente de origem popular, que queriam pensar as questões da cidade e intervir a partir das demandas das favelas e das periferias. Nossa missão é produzir projetos, ações e programas que possam reduzir as desigualdades e fortalecer a democracia partindo dessa perspectiva. Tudo que a gente cria, independentemente do campo temático, da linguagem, do momento histórico em que estamos, em geral, todos os projetos respondem a essa missão. E a gente começou isso com projetos principalmente na área de educação e direitos humanos. Num dado momento, a partir do segundo, terceiro ano, avançamos para pensar a comunicação e as artes como caminhos para concretizar a redução das desigualdades – e aí eu me refiro a todas as desigualdades. A partir de um projeto dedicado às artes, podemos abrir vários guarda-chuvas de ação. Um deles, que desenvolvemos no Bela, é a disputa por outro sentido de cidade. O que eu quero dizer é: tem uma disputa de narrativa quando se pensa a cidade e a posição das favelas em geral, apresentadas em uma narrativa hegemônica. Os nossos projetos de arte e território, e de certa forma os de comunicação, apontam para outras possibilidades de nomear a cidade. No Bela Maré, especificamente, eu acho que, quando a gente cria essa proposição de estruturar, junto com a Automatica Produtora, um galpão de artes visuais em uma das 16 favelas da Maré, com uma exposição como *Travessias*, o que estamos dizendo para a cidade é: a favela é lugar de arte. E da mesma arte que a sociedade está acostumada a ver nos museus e espaços culturais da cidade. Isso

significa impactar diretamente a geografia da desigualdade do Rio de Janeiro. Trazer o Marcos Chaves para o Galpão, na inauguração, foi muito simbólico por esse motivo. Se esse artista, que está presente em outros territórios da arte que ninguém pode questionar, também está presente na favela, então criamos uma fissura na ideia de associar favela e periferia a local de pobreza, precariedade, falta de segurança e educação. Uma ação como essa desmobiliza o imaginário de que a favela é o espaço em que as coisas faltam, e de que essa falta afasta a favela de pertencer à cidade como um todo. Se a favela tivesse saneamento básico, seria cidade; se tivesse segurança pública, seria cidade. Ao mesmo tempo que essa é a nossa provocação, também temos uma leitura crítica dos projetos de formação que negam o direito à estética à população periférica. Eu não tenho nada contra as profissões que vou citar, mas é muito comum chegar, seja pela sociedade civil ou pelo Estado, o incentivo à formação de pedreiros, padeiros, manicures. Todas são profissões legítimas, mas a questão central da nossa crítica é que, quando as únicas formações que nos competem são essas, isso significa negar a essa população o direito de construir a própria história. A história da Bela Maré está muito atrelada ao nosso desejo de marcar favelas e periferias como territórios possíveis para a arte habitar, a fim de visibilizar pessoas, territórios e questões periféricas.

LUIZA MELLO — Historicamente, a criação do Galpão se deu em 2010, quando conheci o Jailson [de Souza e Silva], que era um dos diretores do Observatório de Favelas, e a Eliana [Sousa Silva], que é diretora da Redes da Maré. Nessa época, o Observatório tinha acabado de alugar o Galpão, e era um espaço industrial, cheio de máquinas da antiga fábrica de embalagens que ali estava. A vontade deles era transformar o local em um projeto ligado às artes visuais, um pouco como o projeto de dança da Lia Rodrigues, que acontece em parceria com a Redes. Estabelecemos essa relação e, quando apareceu uma oportunidade, que já estava sendo costurada pelo Observatório, de um patrocínio para a exposição *Travessias*, em 2011, levamos a parceria em frente. A ideia era que o *Travessias* fosse anual. No começo, o Galpão não abria o ano inteiro. No segundo ano, realizamos um projeto chamado *Bela Lab*, voltado à área de tecnologia, envolvendo filmagem

Na dupla de abertura,
Rochelle Costi
[Travessias 1, 2011](#)
Foto: Edmilson de LimaNapê

Vista da exposição.
[Travessias 5, 2017](#)
Foto: Gabi Carrera

À direita,
Barrão
[Travessias 3, 2014](#)
Foto: Gabi Carrera





Acima,
Ernesto Neto
Travessias 2, 2013
Foto: Eduardo Magalhães

À esquerda,
Travessias 2, 2013
Foto: Eduardo Magalhães



com o celular, *video mapping*, etc. No terceiro ano, realizamos o *Travessias 2*, e aí, depois, no quarto ano, o Galpão já virou um ponto de cultura. Tinha pouca verba, mas o Observatório conseguiu manter a equipe para o Galpão ficar aberto mais tempo. Hoje, o Galpão está muito fortalecido e consolidado. Eu acho que o grande desafio é pensar a continuidade, uma espécie de *Bela mais dez*. Estamos apenas começando, mas é importante vislumbrar o projeto a longo prazo. No início, e isso é interessante, apesar de ser um espaço de artes visuais, não tinha ficado claro para as pessoas que elas poderiam ir lá ver a exposição. Era um lugar novo, então esses anos foram importantes para trabalhar a mobilização e a comunicação. Além da equipe de comunicação, hoje temos a equipe de mobilização, que vai convidar as pessoas para realmente irem até o Galpão. Teve um momento em que fizemos cartas, colocando o convite na casa das pessoas, para que se engajassem nessa visita. Nesses dez anos, o Galpão se tornou um lugar central para muitos artistas, tanto jovens, periféricos, quanto os estabelecidos. Ele se tornou um espaço importante para a cidade.

Sendo um dos principais aspectos do projeto, como se estrutura o programa educativo do Bela Maré?

ÉRIKA LEMOS PEREIRA — Nós atuamos a partir de quatro eixos, que também se inserem nessa discussão de mobilização e articulação territorial. No final do ano passado, quando reorganizamos os eixos de atuação do Galpão, tivemos a mudança do Jean [Carlos de Souza dos Santos] da coordenação do programa educativo para atuar como curador. E eu, que era educadora, passei a atuar como coordenadora do programa educativo, a partir de uma proposta de pensar a metodologia que desenvolvemos nesses 10 anos em núcleos de atuação. Um deles, o Programa Educativo de Espaços Culturais. É muito comum, na ida a museus e centros culturais, você perceber a realização de visita mediada. Nós também temos isso dentro do Galpão Bela Maré, além de uma série de proposições que dizem respeito ao nosso DNA. Então, por exemplo, no núcleo de leitura temos três eixos. Um deles é o *Leitura Índica*, que permite desenvolver temáticas a partir do nosso acervo de mais de 4 mil livros, dedicado à cultura, arte, literatura e política. Com o *Leitura Convida*, trazemos pessoas ligadas à literatura, escritores, pesquisado-

res, cartunistas e ilustradores, para falar um pouco sobre uma publicação ou um tema. No *Contação de História*, que é uma das queridinhas das crianças do território, reunimos uma galerinha muito desejosa de escutar e de produzir suas próprias histórias. Temos algumas ações que escapam dos núcleos do programa educativo, que é o caso do *Vou fazer arte*, um projeto artístico-pedagógico, com jovens do território da Maré e bairros adjacentes que estejam em idade de ensino médio. Eles têm a oportunidade de realizar um processo de sensibilização, experimentação e criação de uma exposição no Galpão Bela Maré, sempre a partir de uma temática apresentada. Em 2017, foi “arte e mídia”; em 2019, tivemos o “enfrentamento à violência”. Ou seja, nas mesmas paredes em que exibimos o Marcos Chaves e tantos outros artistas brasileiros, também levamos os nossos artistas jovens a expor, fazendo com que se sintam parte desse ambiente artístico.

ISABELA — Desde o *Travessias 1*, uma parte significativa do orçamento desses grandes projetos artísticos, que inicialmente a gente viabilizou no Bela, ia para um programa educativo. A gente se sentiu responsável, desde o início, por fazer dessa experimentação um processo pedagógico que pudesse formar esse território, formar esses públicos potenciais e efetivos do Galpão que surgia. E não formar no sentido de que a gente sabe que essas pessoas não sabem, mas de formar para construir junto com a gente. Como é que a arte pode mediar essas experiências educativas? Não é à toa que o *Vou fazer arte* se concretiza como um projeto tão exitoso, sem evasão de adolescentes. A gente está discutindo violência a partir de uma perspectiva territorial, com adolescentes, moradores de favelas e periferias, estudantes de escola pública, e ninguém sai, mesmo sem ter um centavo de bolsa. Isso é metodologia artística empregada no debate de questões fundamentais.

Como se articula o campo da produção cultural e das práticas curatoriais?

JEAN AZUOS — O lugar da curadoria tem sido uma atividade concebida a partir de práticas e das reflexões, porque é algo, ao mesmo tempo, muito novo e contundente para o Galpão. A curadoria passa por um exercício de refletir a história do espaço, que começa em 2011, com a presença de artistas de grande expressão. Não significa só habitar o Galpão, mas também um espaço que organiza o olhar para as linguagens artísticas. Temos uma programação muito ampla, combinada com o educativo, por vezes exercendo certo protagonismo como no *Lab performance*, na intervenção artística e na conversa com artistas, além da interlocução com outras instituições e da pesquisa destinada a entender



como o Bela Maré pode se conectar de forma própria com o mundo da arte. Temos o entendimento de que somos um centro cultural onde as pessoas querem expor, com o qual as pessoas querem colaborar e atuar. Propomos essa perspectiva de que ouvir um Raul Mourão é tão importante quanto ouvir um Yuri Cruz, e a partir disso experimentar como se dão essas conexões. Eu não lido com o inédito, mas com o fetal nos atravessamentos que compõem a nossa história e que têm nos consolidado como espaço artístico e de formação. Érika e eu temos uma reunião semanal para pensar as programações. Chegamos com algumas sugestões já estabelecidas e nos dividimos, posteriormente, para implementar o que foi pensado nesse encontro inicial. Como um curador que vem da área educativa, para mim é muito caro a curadoria estar atrelada aos pensamentos da educação e suas pedagogias.

ISABELA — A história pessoal do Jean com o Bela Maré é muito interessante para mim. Ela é uma espécie de para onde a gente quer ir, que é pensar o percurso de uma pessoa. Inicialmente, a gente se vinculava a educadores por tempo determinado a partir da possibilidade de orçamento daquela exposição. Então, o Jean entra na equipe do Bela como educador para responder a uma demanda temporal colocada, e, em 2017, a gente estabelece um corpo educativo fixo, independente de exposição, e se compromete com isso.

Quais são os momentos mais simbólicos do Bela Maré nesses 10 anos de atividade?

LUIZA — Eu acho que dois momentos. Certamente o *Travessias* foi um momento muito especial para a gente, porque é o projeto que fundou o Galpão de uma certa forma. A gente começou o sonho nesse lugar do *Travessias* e conseguiu, desde então, fazer seis edições. E eu acho que a ELÁ, que é a Escola Livre de Arte, iniciada em 2019, também é um segundo marco muito importante, porque, falando da centralidade da educação no Galpão, é o momento em que criamos uma escola de arte, algo que era um desejo muito antigo de todo mundo dentro do projeto. Foi muito importante; é muito emocionante conseguir colocar em prática esses sonhos que a gente teve. Talvez um terceiro momento seja o fato de que o Galpão realmente está estabelecido e ele é uma referência para pessoas, artistas jovens, periféricos. É um lugar que as pessoas querem ir, para jovens, para jovens de

escola, para crianças que frequentam o Galpão, porque é um lugar legal. Eu acho que esse é o grande objetivo, que o Galpão seja usado como lugar que recebe bem as pessoas. É um lugar que lida com muita afetividade. A gente fala isso: que é um lugar de afetos, tanto para a equipe quanto da equipe para as pessoas, para o público que frequenta, os artistas que fazem as coisas acontecerem. Na escola, a gente viu muito isso. A gente teve muitas inscrições, porque é um processo em que recebemos portfólios e selecionamos artistas para participar com uma bolsa. No primeiro ano, tivemos 26 artistas; no segundo, 12 artistas. Os artistas comentam: “o Galpão Bela Maré é uma referência pra mim”, “eu adoro esse lugar”. Isso é algo fundamental. De modo mais filosófico, o mais importante é o fato de que o Galpão, como lugar importante para a cidade, está localizado na Maré.

Como você enxerga os próximos 10 anos?

LUIZA — Site em 10 línguas, vários andares para o Galpão! A gente tem uns sonhos meio malucos. Tem um desejo bem específico ligado ao espaço físico, porque é um galpão, e ele necessariamente precisa de melhorias, reformas. Deixar o espaço ainda mais confortável para mostrar os trabalhos e receber as pessoas. A gente tem muitas demandas nesse sentido. E a outra vontade é conseguir dar continuidade à programação, porque é muito difícil conseguir patrocínio, apesar de a Bela e o Observatório trabalharem maravilhosamente bem nesse sentido. Mesmo com pouco a gente faz muito. Acho que, nos próximos 10 anos, vamos continuar construindo. O sonho não é estar num lugar de destaque, mas continuar fazendo. Daqui a 10 anos, eu quero que a gente continue respondendo ao que acontece no dia a dia, respondendo ao nosso tempo, às demandas do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo. Quero que, de certa forma, a gente viva o Galpão de acordo com a cidade e de acordo com a necessidade dos artistas.

Existe uma continuidade dos artistas dentro do Galpão?

Como se dá o desenvolvimento na Escola Livre de Artes?

JEAN — Os processos que a gente nomeia na ELÁ, junto às pessoas artistas, são de uma residência formativa, no sentido de estar se formando, se conectando ou trocando com outras pessoas educadoras e os entremeios da arte. É muito nítido o quanto os artistas se aproximam da instituição e têm vontade – uma vontade explícita de estar e continuar, sendo agentes, sendo expositoras, sendo colaboradoras, construindo assim uma rede.

ISABELA — Num dado momento, em 2019, a gente avançou para a ideia de uma escola livre de artes para que pudessemos sistematizar a formação de artistas. Se eu tivesse que definir o público principal dessa escola, hoje são artistas de origem popular da metrópole do Rio de Janeiro. Acho que esse foi um passo quase que natural dentro do amadurecimento desse espaço. Em um dado momento, depois de tantas coisas que a gente já tinha experimentado, a gente sentiu que era hora de sistematizar essa proposição de uma escola livre de arte que partisse dessa experiência que vinha sendo o Galpão Bela Maré como território da arte. Começamos a fazer editais. A metodologia é a partir de turmas temáticas. Na primeira turma, o grande tema era “O nome que a gente dá às coisas”, que era uma coisa pedagógica até para a gente mesmo, para entender o que é escola, o que é aluno, o que é arte, o que é artista, etc. Na segunda turma, a gente trabalhou “Masculinidades”. E essa metodologia é uma experiência. Em geral, a gente tem conseguido experimentar três meses de formação em arte para esses grupos. A parte central da metodologia é a presença da bolsa – uma bolsa artística é parte fundamental desse trabalho, como uma forma de trabalhar essa ideia de profissionalização mesmo, de criar um espaço de profissionalização e de valorização dessa experiência que é a arte para pessoas moradoras de favelas e periferias. Muitas vezes elas são obrigadas a trabalhar em outras coisas porque não conseguem viver efetivamente de arte. A ELÃ acabou consolidando um pouco um trabalho, que eu, de fato atribuo a figuras como o Jean no Galpão Bela Maré, que é onde a gente pode reunir esses artistas, esses jovens artistas, principalmente de favelas e periferias, que querem expor aqui, que querem entender como a gente trabalha, querem ocupar esse espaço e essa programação. Uma galera muito ansiosa de estar e habitar e de propor. Acho que esse percurso individual do Jean foi meio que acompanhando esse nosso percurso do Bela. Estamos cada vez mais aproximados de artistas favelados e periféricos da metrópole do Rio de Janeiro, criamos uma escola. Depois, em 2020, a gente toma essa decisão de abrir no nosso organograma esse lugar da curadoria, a partir do trabalho do Jean. Em 2018, a gente fez inúmeras curadorias no Bela protagonizadas pelo Jean e por uma rede que essa equipe mobilizava.

Como funciona o processo de ingresso na Escola Livre de Artes?

ÉRIKA — O processo de ingresso na ELÃ é realizado por meio de edital. Desde o *Bela Verão*, que foi em 2018, o Galpão Bela Maré tem realizado uma série de editais como

modo, de certa forma, de balizar o acesso a essa plataforma, o acesso a expor no Galpão. Os editais apresentam o conceito e a temática da turma, quais são as necessidades e como se inscrever. Então, a partir desse edital e de um formulário, todos os artistas têm acesso ao que é requerido – por exemplo, é importante para nós que sejam artistas em início de carreira, de 1 a 5 anos de prática, e até 30 anos de idade. Temos o desejo de falar com os jovens artistas. Em todos os nossos projetos, a gente busca ter o compromisso da diversidade etária, étnica, de gênero, de sexualidade e de território. Além da diversidade poética e do percurso individual dos artistas. Nós celebramos muito a ELÃ. Já no primeiro ano, recebemos cerca de 160 inscrições, ao longo de cerca de um mês. E no segundo ano, que seria 2020-2022, nós tivemos a abertura do edital no início da pandemia, naquele momento em que não se entendia se seria só uma quinzena, se seriam dois meses, que estava tudo muito em aberto. Interrompemos esse primeiro momento, e foram cerca de 100 inscrições. Depois, em um segundo momento, no início de 2021, recebemos mais cerca de 100 inscrições, inclusive de pessoas que reiteraram que tinham se inscrito na primeira parte do edital, se inscreveram na segunda e queriam muito participar dessa residência formativa. E isso, para nós, é fundamental. É muito importante ver que tudo aquilo que nós acreditamos, e que talvez 10 anos atrás fosse dado como utopia, que é ter um galpão de arte dentro da favela e a partir desse espaço mobilizar tanto a potência criativa, inventiva, mas também uma potência educativa, faz sentido não só para nós. Essa concretização é muito relevante.

A pandemia levou vocês a explorarem outros formatos de interação e divulgação das atividades. Como funciona o Bela Online?

ÉRIKA — Toda essa experiência acumulada foi sistematizada no *Segundo Caderno de Ações Educativas*. Ele foi escrito coletivamente pela equipe do Galpão Bela Maré e tem, justamente, a pretensão de apresentar o que é o *Bela em Casa* e alguns desafios e algumas potências que nós encontramos no meio do caminho. Preciso ser muito sincera e dizer que, tendo dez anos de história, é muito confortável ter uma série de metodologias – então, para nós, ter, ao longo desses anos, as visitas mediadas, o *Bela em Movimento*, isso já sistematizado dentro da nossa programação, era um ponto de partida confortável. Há um porém: quando a gente fala de favela



À direita,
Rochelle Costi
Travessias 1, 2011
Foto: Edmilson de Lima

Vista da exposição.
Travessias 4
Foto: Douglas Lopes





e dos direitos negados a pessoas faveladas, a gente precisa incluir também o acesso à internet. Então, é de fato um lugar onde estar atuando desde abril de 2020 é importante. O *Bela em Casa*, só em um ano, realizou mais de 102 atividades. Mas também é preciso entender que talvez a gente esteja falando com outros públicos, dado o alcance do digital. Como eu faço para que crianças que moram na rua do Galpão acessem aquela programação e as redes sociais? Provavelmente elas não acessam, quem está acessando é um outro público, uma outra rede. Basicamente, nós temos reuniões regulares. Toda quarta-feira nós paramos para discutir como será a programação do mês corrente e do mês subsequente do *Bela em Casa*. Nós temos investido nas nossas redes sociais, porque é onde temos um público já mobilizado, especialmente no Instagram. O Galpão tem o Cine Bela, que é o nosso cineclube, que regularmente oferece sessões e debate no espaço físico. Com a incidência da pandemia, a metodologia foi desmembrar a sessão em uma semana. Terça-feira nós lançamos uma *playlist* no YouTube com os filmes que irão compor aquela sessão – podem ser curtas, longas e até mesmo uma mistura entre curtas e longas –, e, na sexta-feira, nós realizamos uma *live* no nosso Instagram, com um convidado, para debater temáticas trazidas pela sessão. Então essa é uma experiência prática de como nós transformamos o Cine Bela presencial no Cine Bela online, através do *Bela em Casa*.

NYL — A pandemia levou toda a sociedade a mudar a forma de se comunicar, e no mesmo momento. A gente sempre teve um entendimento, que está na gênese do Observatório, de pensar a comunicação como uma ferramenta fundamental na construção de narrativa, e o *Bela Maré* também reflete isso. Quando a gente entende que não vai ter de fato a parte presencial, não vai ter a possibilidade, a viabilidade do encontro, levamos isso para a rede. O que eu destaco é que o *Bela Maré* passou de um espaço que entende as redes sociais como um meio de comunicação para informar as pessoas a irem ao Galpão, para ser uma espécie de produção de conteúdo. A gente passou a ter uma reunião semanal para a programação – antes da pandemia, eram reuniões mais pontuais, era algo para ir desdobrando, e nem todo mundo participava. Com o *Bela em Casa* surgiu essa necessidade de parar e pensar nas atividades no formato digital. Como que a gente vai fazer uma ação poética a partir das redes? Como

que vamos mobilizar a partir das redes sociais? Então foi e segue sendo um desafio, hoje um pouco mais consolidado. Todos trouxeram alguma contribuição. Acho muito incrível como a gente conseguiu dar conta de as pessoas manterem o interesse em acompanhar o Galpão *Bela Maré*, e também aumentar o número de seguidores. E as mudanças em torno dos nossos canais nas redes. O YouTube era mais um lugar de contar o que aconteceu em um projeto, registrar uma exposição, e ele passou a ser um canal mais propositivo, por conta das *lives*. O *Prosa com artistas* acontece por lá. É um processo muito fluido, porque as redes sociais têm seus próprios interesses, são empresas, mecanismos que vão trazendo outras ferramentas e provocando para que o usuário as utilize. Numa época em que o Instagram começou com o Reels, estávamos fazendo a programação com a *CriptoFunk*, e lançamos um vídeo de dancinha, que é muito comum de ver no TikTok. Mas isso saiu nas nossas redes a partir de toda uma construção. Eu acho muito legal como tem se aproveitado o digital como espaço de performance, como espaço de encontro para falar sobre um filme. Acho que é bem por aí. Tem essas informações que vão estar sempre acontecendo, porque as redes sociais estão sempre nesse processo de mudar, de transformação, mas é um bom desafio. Acabamos tendo esse entendimento, a partir das redes do *Bela Maré*, de produzir conteúdo a partir dessa história que celebra os 10 anos do projeto.

ÉRIKA — O aprofundamento do uso da cibercultura é muito interessante de se pensar. Em um ano, nós começamos experimentando *Travessias 6* através das nossas redes sociais, e agora a exposição, *Masculinidades e diálogos*, foi montada simultaneamente no espaço físico do Galpão, ficou em exposição em maio e junho, e está disponível até o final de agosto em uma versão 360°, onde as pessoas que não tiveram oportunidade de se deslocar até o Galpão *Bela Maré* podem experimentar a exposição da sua casa, do seu celular, do seu computador.

ISABELA — Dentro desse movimento de pensar o que poderia ser um marco dos dez anos, a gente se deu conta do quanto a gente queria que esse momento fosse de fato um convite para que as pessoas construíssem junto com a gente mais dez anos. Toda essa ideia, *Bela mais dez*, essa narrativa – e a gente está, de fato, criando programações que espelham isso –, nada mais é do que esse convite, seja via curadoria, seja via comunicação, seja via educação efetivamente, para a gente se comprometer coletivamente com mais 10 anos de trabalho a partir desse espaço. E o que a gente quer, progressivamente, é de fato ir convidando artistas, pessoas, para irem se engajando com a gente, então tem alguns dispositivos em planejamento para de fato convidarmos a classe artística, os públicos, as instituições para irem se responsabilizando por esses mais 10 anos junto com a gente.



46

Misterioso Rosto

Ninguém é tão parecido assim consigo mesmo. Exemplo casual mas significativo: depois da caracterização de Bruno Ganz (em *A Queda! As últimas horas de Hitler*), o famigerado teria muito o que aprender para se tornar outra vez parecido consigo mesmo.

Concluído o célebre retrato de Gertrude Stein, como sempre, não faltaram fari-seus para reclamar que não estava nada parecido com a escritora. Picasso: não se preocupem, vai ficar.

Giacometti recusava a abstração, mas, evidentemente, desdenhava a mimesis tradicional. Passou a vida buscando, ansioso, o que chamava de *ressemblance*. Na versão cézanniana do artista, uma espécie de ontologia das aparências, o termo não consente tradução corriqueira. Semelhança, a tradução oficial, é palavra inócua. Só me ocorre um monstrenço: parecência. Algo que liga vagamente tudo a todos; no entanto, exige da parte do retratista a exata particularização. Só

Por Ronaldo Brito

47

assim ele alcança o estatuto de mestre das aparências: o parecençador.

A imagem imobiliza as aparências. Interrompe seu fluxo, fixa uma presença ostensiva. Imagem deriva da imago, a imagem do morto. Desde logo, pertence ao passado. A câmera fluida de Cartier-Bresson, porém, derrota o seu mecanismo: ela não reproduz; produz novas aparências. Por osmose.

Giulio Carlo Argan, o grande historiador de arte italiano, era um crítico ideológico da pop art. Isso não o impediu de acertar na mosca ao definir Warhol como o técnico da imagem. Ele sabia instintivamente que o próprio da imagem é a evanescência, a rápida decrepitude. Por isso a captava sempre no início do declínio, nunca em seu volátil apogeu. Daí a aura de irrealidade que cerca suas Marilyn, sensacionais, meio fora de foco. Daí também a afinidade entre a expressão um tanto parva da personagem e o fetichismo que alimenta o mito das celebridades.

Desconheço, na história da pintura, rosto mais inexpressivo do que o de Filipe IV da dinastia dos Bourbon. Com o perdão de seus descendentes, eu diria que se aproximava bravamente do perfeito pateta. Sequer exibia a feiura agressiva

dos modelos de Goya. Pois é, Velázquez transfigurou esse tipo ingrato num conjunto incomparável de telas. Nunca a luz da pintura brilhou tanto, inclusive nos famosos pigmentos negros espanhóis. Moral (meio abstrusa, reconheço) da história: nenhum rosto é tão íntegro assim que não permita descaracterização. O rosto de Filipe IV, felizmente, virou parte da paisagem.

A aproximação entre Shakespeare e Rembrandt é moeda corrente na história cultural do Ocidente. O crítico literário Harold Bloom não fez por menos: nomeou seu monumental volume sobre Shakespeare *A invenção do humano*. Do mesmo modo, caberia muito bem chamar os autorretratos de Rembrandt “A invenção do rosto”. Pela primeira vez, na civilização cristã europeia, o homem mostrou, à vera, seu rosto pessoal e mortal. Sentimos o halo do frio, ou do álcool, que exala o pintor enquanto pinta. A chama de vida nos retratos de juventude, a amarga e digna sabedoria naqueles de sua velhice. A alma encarna de cima para baixo em Michelangelo; em Rembrandt, a alma encarna de baixo para cima.

Iberê tem um pequeno autorretrato, capa de um dos livros reunindo sua obra, que resume sua trajetória de sulista visce-

ralmente ligado à terra. É de um verde pastoso, acinzentado, com uma tinta espessa e viscosa, enlameada, que vai se revolvendo até plasmar a fisionomia inconfundível do artista. “Sou um homem da planície”, costumava dizer, isto é, reduzido ao básico, sem o sublime das montanhas, distante do mar atraente ou tempestuoso. Tinta, matéria orgânica.

O que vemos no espelho é uma imagem do passado. Nosso rosto atual jamais coincide com ela. Tanto que está sempre mudando, e não enxergamos o processo. Ninguém conhece o próprio rosto. Estamos à mercê dos outros. O onipresente dito sartriano, contudo, é só uma frase de efeito – o inferno são os outros. Mentira: não conhecemos nenhum dos dois.

Poeta e crítico de arte, RONALDO BRITO nasceu no Rio de Janeiro em 1949. Além de dois volumes de poesia (*Asmas* e *Quarta do Singular*), publicou monografias sobre Neoconcretismo, Sérgio Camargo, Amílcar de Castro, Iberê Camargo e textos críticos sobre Mira Schendel, Lygia Clark, Jorge Guinle, entre outros. É professor do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-RJ.





A Verdade Das Máscaras

53

E A Ilusão Da Vida

De Gustavo Mouro

Sempre soube que atores e cantores compartilhavam segredos e afinidades. Assim, quando descobri que o lendário Stanislavski, ao reduzir suas atividades ao máximo em razão de grave enfermidade, manteve apenas dois empregos – um com atores e outro com cantores –, senti-me antes feliz por confirmar uma intuição do que realmente surpreso. Por essa razão, começarei falando de atuação para, em seguida, passar à canção.

54 **Um ator, quando deseja viver de fato a existência de um personagem que ele representa, precisa convencer sua mente, seu cérebro e seu corpo de que aquela situação imaginária é real. Isso que, colocado dessa maneira, parece simples, é um dos desafios mais complexos do mundo das artes, pois significa dizer que um ser humano que tem toda uma vida pregressa (infância, memórias, sentidos, experiências, relações, traumas, conquistas) será capaz de substituí-la por outra vida que nunca viveu (aquela que foi inventada pelo autor de uma peça ou roteirista de um filme para um personagem).** Assim, do mesmo modo que um bailarino se capacita para dançar um balé criado por um coreógrafo e um músico desenvolve habilidades múltiplas para, com seu instrumento, transformar em som vibrante uma partitura morta, o ator que se propõe a construir um personagem em si mesmo e dar vida a esse alguém que só existe, em estado de latência, na superfície de um papel, precisa desenvolver um manancial de recursos técnicos que permitam a ele operar

esse milagre artístico. Tal milagre consiste em deixar alguém existir fora da mente, para além das palavras adormecidas na folha branca, alguém que possui largura, corpo, volume, densidade, cheiro e cor.

Esse trabalho artístico, é bom que se diga, não equivale, em nenhuma hipótese, a enlouquecer ou alucinar. Não terei tempo aqui para expor as diferenças entre o artista e o louco, mas considero uma ofensa a ambos a confusão entre uma vocação profissional e pessoal (inscrita na esfera do trabalho e do desenvolvimento afetivo-intelectual) e as condições mentais e patológicas que, na maior parte das vezes, trazem uma ruptura com as relações afetivas e a realidade, causando dor, alheamento e sofrimento psíquico indescritível para aqueles que as atravessam. O artista pode sofrer de transtornos mentais, assim como alguém pode estar mentalmente adoecido sem professar arte alguma, mas esse tipo de atuação à qual me refiro – cujo grande pioneiro e maior arremetador de ideias foi Constantin Stanislavski – situa-se na esfera do trabalho artístico e pode ser resumida na seguinte frase de Sanford Meisner, um de seus muitos discípulos: *“Atuar é a habilidade de viver verdadeiramente sob circunstâncias imaginárias”*.

Aqui começa minha proposição sobre canção, que em tudo está ligada à atuação e ao título deste artigo: o cantor-intérprete, cujo “eu-pessoal” deseja experimentar a vida do “eu-personagem da canção”, é um cantor stanislavskiano, ainda que não tenha consciência. Ao vivenciar como se fosse seu o sofrimento ou a alegria de um outro ser, no aqui-agora, o cantor se aproxima do ator realista, ou seja, ele se propõe a ocupar seu próprio rosto com a máscara de outrem (do personagem criado pelo compositor), dando a esse outro uma existência que se funde à sua, por meio de um processo complexo que, na área da atuação, chama-se “construção de personagem”. Quando Elis Regina, em sua antológica versão de “Atrás da Porta”, debulha-se em lágrimas ao entoar o drama e os conflitos vivenciados pela mulher retratada na letra de Chico Buarque, é óbvio que ela não está representando mecanicamente uma ideia alheia e generalizada de sofrimento. Ao experienciar a dor profunda da personagem, a intérprete está, tal qual um ator realista, entrando em fase com a estrutura do conflito – no caso específico, o tormento

Na dupla de abertura,
Menina com pêssegos, 1887
Valentin Serov

da separação, do abandono e da solidão – a partir de suas próprias experiências pessoais. Elis é capaz de sentir, “em tempo real”, uma dor que não é sua, ao menos naquele momento, porque consegue vivenciar em seus afetos as circunstâncias que lhe foram dadas pelo autor da música. Desse modo, seu corpo, sua psique e sua voz são envolvidas por condições afetivas que, naquele exato instante, não estão ocorrendo. Isso é a verdade absoluta da ilusão, a fé cênica cujo apelido é máscara.

A verdade da máscara, por sua vez, contrapõe-se à ilusão da vida. **O teatro do real, da vida real (que não se confunde com o teatro realista), nada mais é do que a encenação socialmente endossada de circunstâncias dadas por um ator desconhecido (ou por múltiplos atores invisíveis).** Se a filha de fulano é aprovada em um concurso para a magistratura, ou se beltrana é eleita deputada, ou se sicrano é vencedor do *Big Brother Brasil*, ninguém questiona o quão irreal é esse jogo de máscaras. Todavia, tanto a juíza quanto a deputada e o vencedor do *Big Brother* são ilusões enunciativas de uma sociedade que pode desfazê-las a qualquer tempo, desde que um processo histórico se constitua como tal. A essa instável ilusão, costumamos dar o nome de realidade. Porém, basta que uma desventura histórica permita a um capitão de fragata qualquer romper a ordem democrática e o juiz será destituído, o cargo de deputado extinto e os personagens lançados em outros papéis (quanto ao *Big Brother*, salvo raras exceções, o próprio tempo se encarregará de destituí-lo). Por isso, para quem deseja realmente entender sobre a verdade, o primeiro critério é saber que ela é absoluta na medida das construções sociais, mas nem por isso é mentira; verdades são entes concretos que operam em nossas vidas até que sejam substituídas por outras mais efetivas.

Neste trecho de meu artigo, faz-se necessário um peque-

Na última página,
Tito, 2020
Gabriela Machado

no aparte para tratar da expressão “ilusão enunciativa”, que foi retirada do artigo de Luiz Tatit, a “Ilusão enunciativa na canção”. Ilusão enunciativa é um termo brilhante (e cauto) do igualmente brilhante (e cauto) Luiz Tatit – cancionista, compositor e linguista –, utilizado para descrever o processo que, segundo ele, faz com que o ouvinte de canção tenha sempre “a sensação de que os sentimentos descritos nos versos são vivenciados aqui e agora pelo cantor”. Tatit afirma que o canto tem o poder de transformar o “ele” em “eu”, ou seja, o personagem da canção se transforma na figura do próprio cantor, e segue dizendo que “a expressão direta do ‘eu’ na letra de uma canção (...) produz no ouvinte a ilusão de que o intérprete fala de si como ser humano”. Mas Tatit vai além. Ele propõe que, mesmo quando a letra está em terceira pessoa, as modulações da voz e a própria melodia se encarregam de aproximar o cantor do personagem da canção: “Lembremos da canção *Domingo no Parque* (Gilberto Gil), cuja intensa expressão melódica do intérprete (eu) elimina qualquer possibilidade de isenção enunciativa, ainda que a letra se construa em terceira pessoa e tente se ater aos fatos e à descrição dos sentimentos que geraram a crise entre ‘João’, ‘José’ e ‘Juliana’. Não se pode negar que o aumento progressivo da tensão emocional que afeta o personagem ‘José’ (ele) se manifesta claramente nos contornos melódicos realizados pelo eu-cantor”. E, para que restem comprovadas suas proposições, ele afirma ainda o seguinte: “Os sentimentos atribuídos a ‘ele’ (o personagem da canção) são infletidos pelas modulações vocais do intérprete, portanto, do ‘eu’ (o cantor). Tudo que a letra desconecta da enunciação, a melodia se encarrega de reconectar. Essa digressão sobre o artigo de Tatit, longe de ser gratuita, é pedra fundamental para o entendimento do que estou a discorrer: a ilusão enunciativa é um conjunto maior dentro do qual o cantor-ator-realista é um subconjunto. O intérprete que vivencia a experiência do personagem como se fosse sua, no aqui-agora, é, para pegar um termo emprestado da biologia, a espécie dentro do gênero. Minha proposição deixa entrever o seguinte: há muitas maneiras de se aproximar do material cancionista; uma delas assemelha-se ao modo como o ator realista stanislavskiano lida com seu material. Eu, particularmente, adoro esse tipo de interpretação. Amo a catarse e o aprendizado sobre a vida que tiro da observação ativa de uma existência se abrindo à minha frente.

Mas, por outro lado, também venero cantores cuja expe-

riência artística é proposta sobre outras relações com o material – por exemplo, a sensualidade somática e rítmica da letra, em que o vigor das sílabas e os ataques às notas ganham proeminência sobre a narrativa. Refiro-me aos cantores dos fluxos somáticos, corporais, aqueles em que a musicalidade das palavras e da melodia são vivenciadas com uma importância com vezes maior do que um suposto sentido da letra.

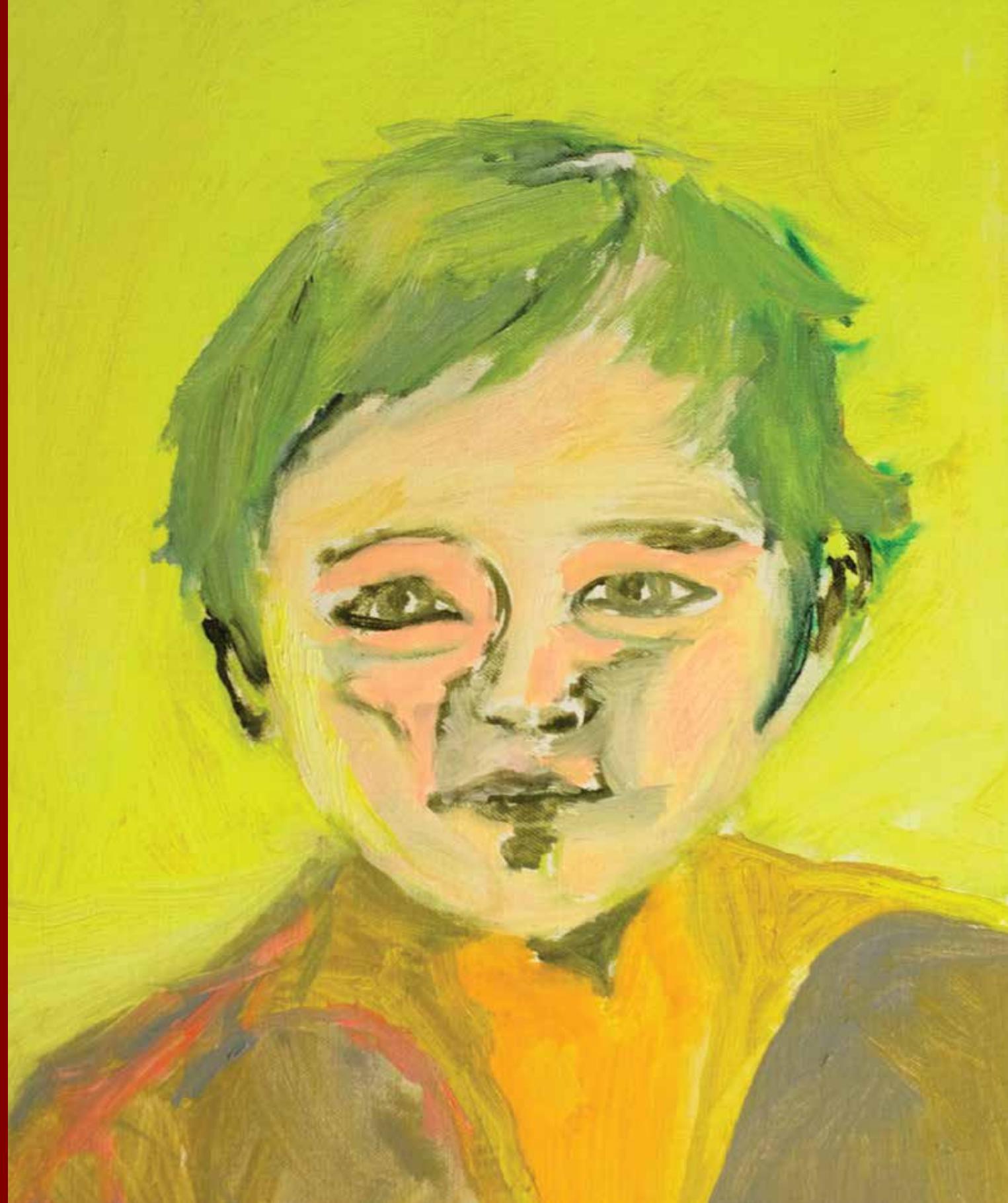
João Bosco, Marvin Gaye, João Gilberto, Mayra Andrade, Fatoumata Diawara, entre muitos outros, são cantores capazes de construir narrativas sensoriais para além do sentido literal das frases e sentenças, levando-nos a uma outra modalidade de fruição artística, que passa pela potência dos timbres, dos sons, das articulações vocais que moram numa outra dimensão da palavra. Eles também usam máscaras, mas, em muitas canções, trata-se de uma máscara sonora que em tudo se difere da máscara-personagem.

Finalmente, a respeito da máscara, vale dizer que a verdade do cantor que se coloca no lugar do personagem da canção é referendada por um item apenas: a fé cênica. A fé cênica, por sua vez, não reside na consciência ou no intelecto do cantor, mas em seu corpo, em seu comportamento, nas respostas motoras e sensoriais que são acionadas pelo intérprete no momento exato em que ele se sente fundido, transfundido e confundido com o eu-personagem da canção. É somente a partir dessa simbiose física, mental e espiritual que o artista sangra e sua, chora e ri, toca e sente os conflitos da personagem como se fossem os seus e, o que é mais importante, age e reage a estímulos que nascem de seu inconsciente, dando vazão a impulsos tão surpreendentes que podem espantar tanto quem ouve quanto o próprio intérprete. Essa

capacidade de alguns cantores de entrar em conjunção com o “eu da canção” parece-me muito semelhante à do ator stanislavskiano no seu processo de construção de personagem. Para além da ilusão enunciativa, brilhantemente proposta por Tatit, interessa-me conhecer melhor os procedimentos utilizados por intérpretes relevantes da música brasileira, cuja formação teatral, na maioria das vezes, é inexistente, para convencer sua psique de que ele (cantor) e o “eu da canção” (personagem) são um só.

Já ouvi, por diversas vezes, fofocas, anedotários, relatos impúblicáveis de estratégias utilizadas por cantores e cantoras para gravar suas canções com esse elã de verdade. Durante muito tempo, deixei-as, por pura ignorância, no terreno do exotismo. Hoje compreendo que o que há ali é a construção intuitiva de uma técnica, de um experimento, de um processo que, se não for pesquisado, permanecerá eternamente no terreno mágico do segredo. A verdade das máscaras é tão real (e fascinante) quanto a ilusão da vida.

Ator e cancionista, GUSTAVO SANT'ANNA (MOURO) é graduado em Rádio e TV pela UFRJ, mestre e doutor em Literatura pela PUC-Rio e pós-doutorando em pesquisa que une atuação e canção. Tem 4 álbuns lançados, músicas gravadas por diferentes intérpretes e um livro: *A Insurreição da Voz*, uma reflexão sobre a voz na canção brasileira, em sua terceira edição. Como ator, trabalha profissionalmente em filmes, peças, séries e novelas.



Minha Alma Cativa

Helena Cunha di Ciero

MEU ROSTO É UM ACERVO

Meus olhos são herança do meu avô. Meu nariz tem as raízes italianas do meu pai, meu queixo é igualzinho ao da minha mãe. No meu filho, enxergo os olhos do meu marido, castanhos, profundos, e em seu sorriso, os dentes da minha sogra. Na minha filha, encontro meus olhos e cabelos, as mesmas sardinhas de quando eu era criança, que com o tempo sumiram. E elas logo são a ponte para a lembrança da textura dos dedos jovens de minha mãe, acariciando minhas bochechas quando chegava do trabalho.

Meu rosto atual revela minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos – como diria Ney Matogrosso. É a soma de todos os genes que me foram ofertados, desde que nasci. Minha avó espanhola, meu avô mineiro, o avô italiano que nem conheci. Eu sou todos eles quando me olho no espelho. Meu rosto é um acervo.

Como diz Freud: “o Eu é um precipitado de catexias objetivas abandonadas”. Sou todos que passaram pela minha vida de alguma maneira e em mim investiram afetivamente, seja de forma direta ou indireta. E essa presença deixa vestígios tanto externos quanto internos.

Numa cena do filme *Extraordinário*, o menino que havia feito várias cirurgias em função de uma síndrome rara pergunta para a mãe porque sua face é tão marcada por cicatrizes. Ela responde que nosso rosto é o mapa por onde nosso coração passou: “essa ruga aqui é da primeira briga que tive com seu pai, já esse pé de galinha das inúmeras vezes que você me fez sorrir, essa ruga da testa conta quanto tempo durou sua primeira cirurgia”.

Há alguns anos, minha mãe fez na casa dela uma parede de porta-retratos que ela chamou de “parede dos meus mortos”: tem meus avós na lua de mel, sua melhor amiga que partiu e todos que marcaram sua trajetória de 82 anos, mas que dela não mais participam. No começo achei tudo aquilo esquisito e mórbido, mas o amadurecimento me revelou a importância daquela parede. Em cada retrato, um alguém que a construiu; um laço do seu tecido de memória está pregado e emoldurado em seu museu pessoal, feito obra de arte. Assim, ninguém desaparece por completo.

Retrato de Emily Roderick, 2021
Cocoa Laney

Na última página,
Retrato de Thordis Möller, 1970
Georg Baselitz
Coleção privada

Por vezes, esqueço o rosto das pessoas que amei, que já partiram, e sou tomada por um desespero, como se estivesse na iminência de perder lugares sagrados onde meu coração pousou. Quando a imagem vem, numa lembrança, eu escorro para dentro dela, tento agarrar aqueles rostos com tanta força que fico até com medo de abrir os olhos e perdê-los outra vez. Semana passada fui visitada pelo sorriso de uma amiga que morreu. A imagem era tão nítida que quase a ouvi gargalhar. De vez em quando, esqueço da minha tia; fecho os olhos com força e a resgato. Estou salva, ela preservada. Sorrio secretamente quando me pego lembrando do olhar do meu pai. Rostos são sagrados.

MEU ROSTO É UM PRODUTO

Atualmente, vivemos uma banalização de nossa imagem: o celular que destrava com face ID, o reconhecimento facial no banco, minha foto que avisa minha passagem pelos lugares.

Assim como João e Maria, vamos deixando migalhas de pixel por onde passamos. O tempo todo somos filmados num experimento sem precedentes, invadidos na nossa história pessoal. Grandes empresas colhem nossos dados e estão sempre alertas, tratando-nos como um produto a ser investigado. O objetivo é obter mais lucros, traqueando nossos caminhos, segredos e buscas. Meu rosto hoje virou produto.

O histórico da internet é um mapa do tesouro contemporâneo que revela o que pensei e pesquisei. O aplicativo de trânsito, por onde andei. Tudo que compartilhei já não me pertence mais, e aquilo que não compartilhei, mas procurei, busquei, pesquisei, fica também aprisionado. Há algo que é recolhido de mim, sem que eu mesma perceba.

Shoshana Zuboff descreve a violência dessa experiência no livro *A Era do Capitalismo de Vigilância*. As grandes empresas funcionam, de acordo com a autora, como os antigos colonizadores que entravam nos países invadindo e doutrinando aqueles que estavam lá anteriormente.

Num conto chamado “Livro de areia”, Borges descreve um livro amaldiçoado, que não possui começo, meio ou fim, cujas páginas são hipnotizantes e aprisionantes – assim como nosso feed, que nos alimenta todos os dias, e alimenta os outros com pedaços de nossa história. Não por acaso, chama-se feed. Nossos dados são alimentos para uma indústria ávida cujo alcance não conseguimos sequer dimensionar. A voracidade do mundo virtual é capaz de engolir nossas almas, nossa

imagem, tratando nossa história como mercadoria.

Recentemente, li numa matéria que a Amazon está dando desconto de cerca de 10 dólares em crédito promocional se você registrar suas impressões palmares nas lojas sem pagamento que abriu e vinculá-las à sua conta da empresa. “Os dados biométricos são uma das únicas maneiras pelas quais empresas e governos podem nos rastrear permanentemente. Você pode mudar seu nome, você pode mudar seu número de Seguro Social, mas você não pode mudar sua impressão palmar. Quanto mais normalizarmos essas táticas, mais difícil será para escapar delas”, disse Albert Fox Cahn, diretor executivo do Surveillance Technology Oversight.

Nossas digitais estão sendo deliberadamente entregues; damos as linhas da nossa vida de mão beijada.

Minha alma cativa (obrigada novamente, Ney) hoje é cativa da internet.

MEU ROSTO RESGATADO

Num trabalho recente, alguns ativistas se uniram para um movimento antivigilância. Iniciado em 2012, realizam oficinas gratuitas conduzidas por tecnólogos que ensinam as pessoas a usar a internet de forma anônima, criptografada. A criptografia nada mais é que o anonimato online. O objetivo: proteção de dados e a tentativa de garantia da liberdade individual, usando aplicativos que não são facilmente rastreáveis, tais como Telegram e Wire, cujas conversas não ficam salvas.

Protestam também contra a banalização de algo tão privado como a imagem pessoal pintando seus rostos, numa tentativa de camuflagem, desenhando formas geométricas, para evitar o reconhecimento facial, que recebe o nome de “antirrosto”.

Por trás desse manifesto há a revelação de um desejo de voltar a se apropriar de si. Ao mesmo tempo, se preciso mudar meus traços para não ser reconhecido pelas grandes empresas, preciso de um disfarce para continuar sendo eu? Só posso ser eu mesma me camuflando?

Ao ler essa notícia, lembrei de um e-mail que recebi de uma amiga que tinha um canal de YouTube. Dizia que havia se cansado da persona que ela havia construído para estar na internet. Contou sobre sua exaustão por tentar editar uma versão de si que lhe trouxesse mais seguidores, o quanto percebeu-se sequestrada em sua identidade ao longo desse processo. Carol voltou a se sentir Carol quando se despediu do canal que ela mesma criou. Qualquer semelhança

com *Fausto* de Goethe ou *O Médico e o Monstro* não é mera coincidência.

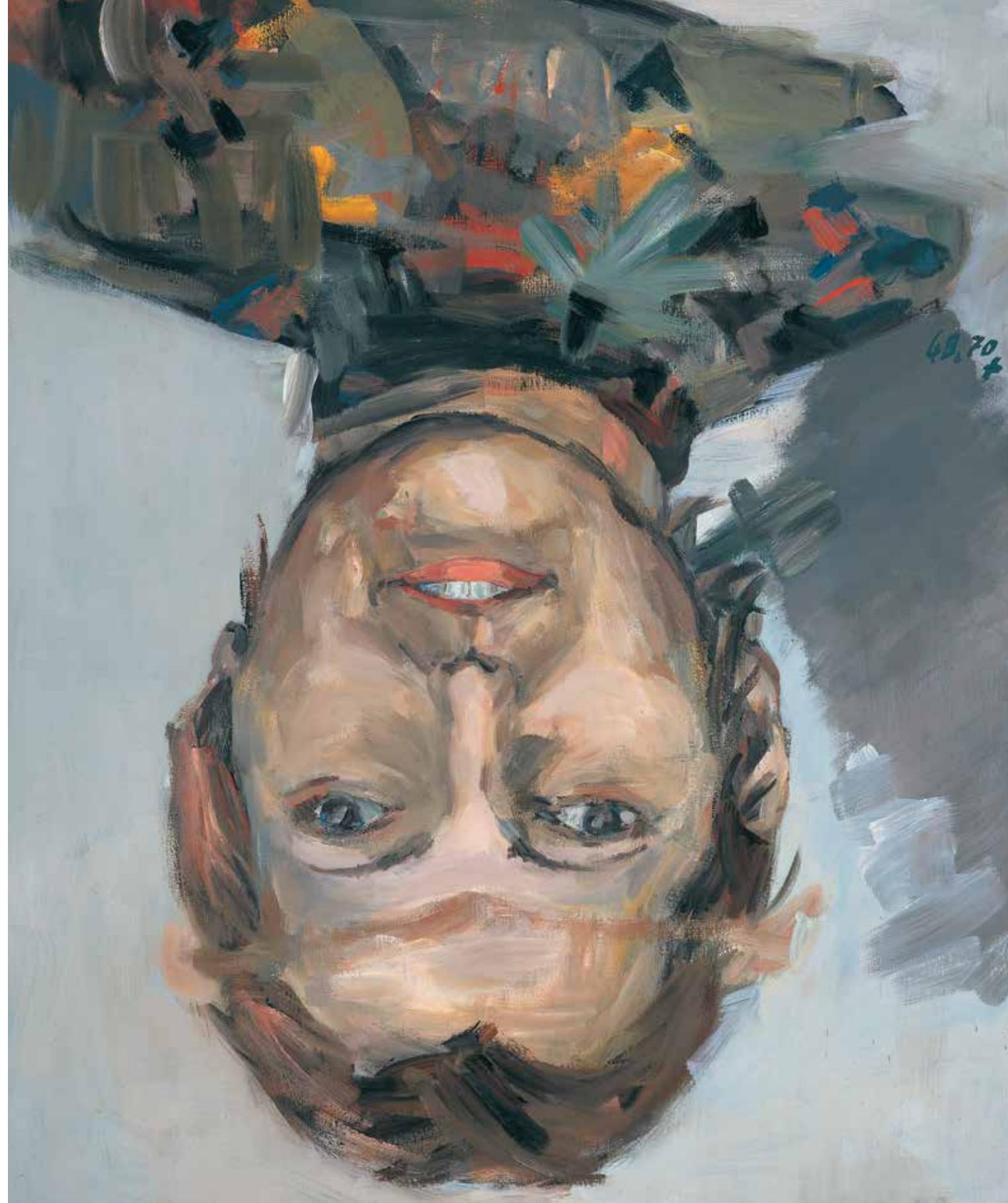
Porém, como amiga, percebia que mesmo quando a via na internet, conversando com as seguidoras, logo era transportada para o tempo em que eu e ela mais jovens morávamos fora e íamos todo domingo comer falafel, lá pelos anos 2000. Minha amiga não era aquela. Em mim, ela nunca deixou de existir. Ninguém me tira as lembranças da juventude que vivemos juntas e o prazer que sinto ao rememorar-las. Nem a internet, nem o envelhecimento, nem a morte.

Uma história engraçada: numa noite, derrubei vinho em seu laptop. O teclado ensopado chegou até a soltar fumaça. Na manhã seguinte, saímos as duas desesperadas atrás de assistência técnica. Quando finalmente encontramos, o técnico nos olhou, apontou o computador e decretou: “il est mort” (ele está morto). Chateadas, voltamos para casa, até que ela se deu conta de que, estando offline, não precisava mais checar se o ex-namorado estava online no MSN. Isso a libertou para viver sua vida fora das telas. Posso dizer, então, que já é a segunda vez que a vejo se libertar.

A verdade é que, ainda que a internet tente capturar nossa imagem, há algo que sempre será impossível de ser armazenado: a força de nossas memórias. Estas seguirão sempre sendo só nossas. São alimento do meu feed subjetivo, pessoais e intransferíveis. Eu as alcanço ao fechar os olhos, sem precisar de Wi-Fi, e lá sou sempre livre – ando nua, sem pintura, sem tecnologia. Nossas lembranças são um refúgio pessoal e moram numa parede viva dentro de nossos labirintos mentais. Esse tesouro não será entregue jamais para as grandes empresas. Eis nosso ato de resistência.

Não há gigabyte que alcance o cheiro da canja da minha infância ou a visão de minha tia amassando pão de queijo. E, de vez em quando, passeio por Paris, gargalhando jovem com minha querida Carol, tomando vinho e falando sobre música, ainda que meu rosto revele que há tempos não tenho mais vinte anos.

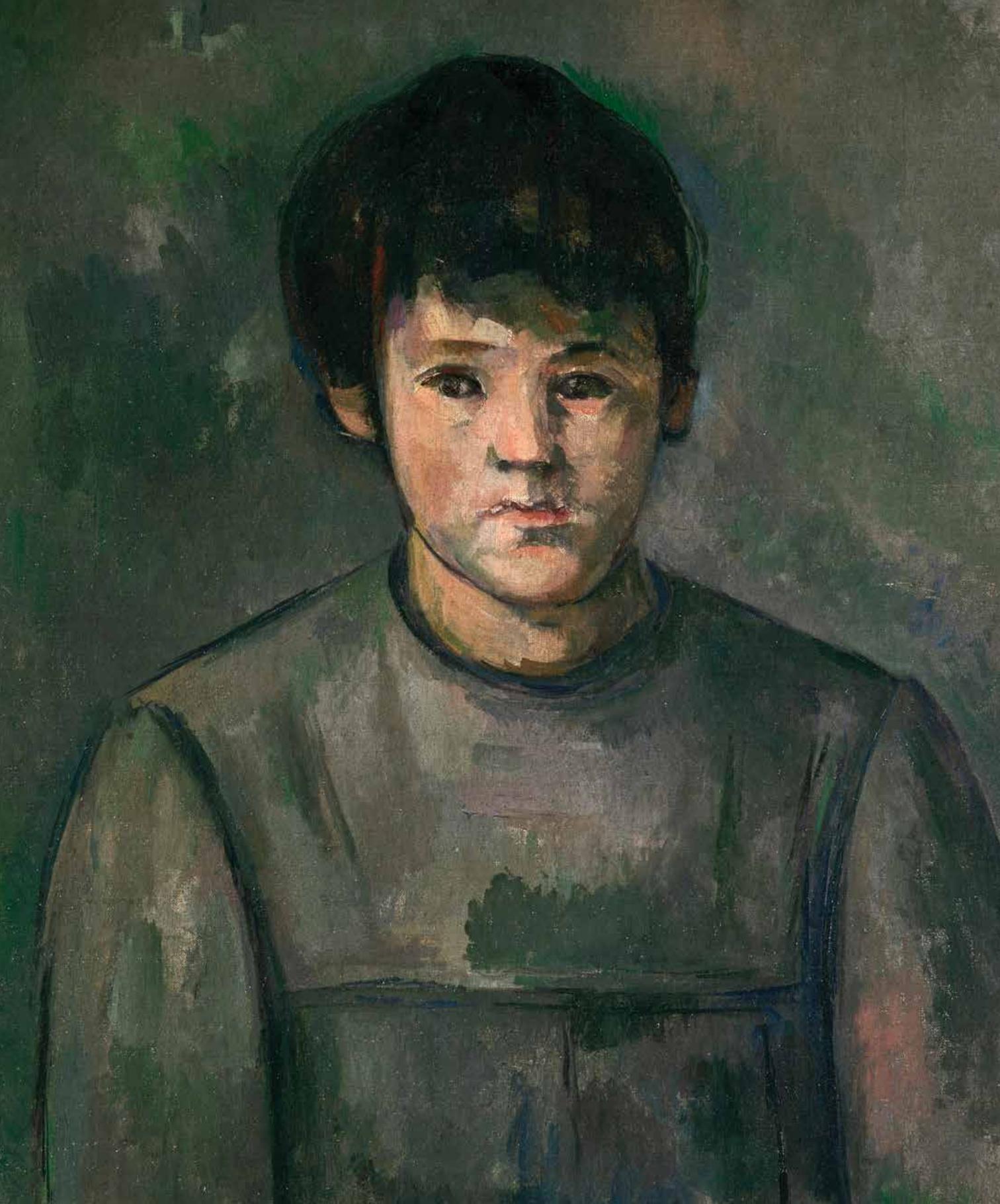
HELENA CUNHA DI CIERO é psicanalista e membro associado da SBPSP











Retrato de André, 1993
Beth Jobim

Atlantique Noir (Auto-retrato), 2018
Dalila Dalléas Bouzar
©Dalila Dalléas Bouzar - Cortesia Galeri
Cécile Fakhoury e Southern Stars

Sem título, 2021
Kudo Makiko
Cortesia Tomio Koyama Gallery

A Maquiagem, Estudo 1, 2015
Claire Tabouret
Cortesia da artista, fotografia Marten Elder

Virgem Anunciada, 1476
Antonello da Messina

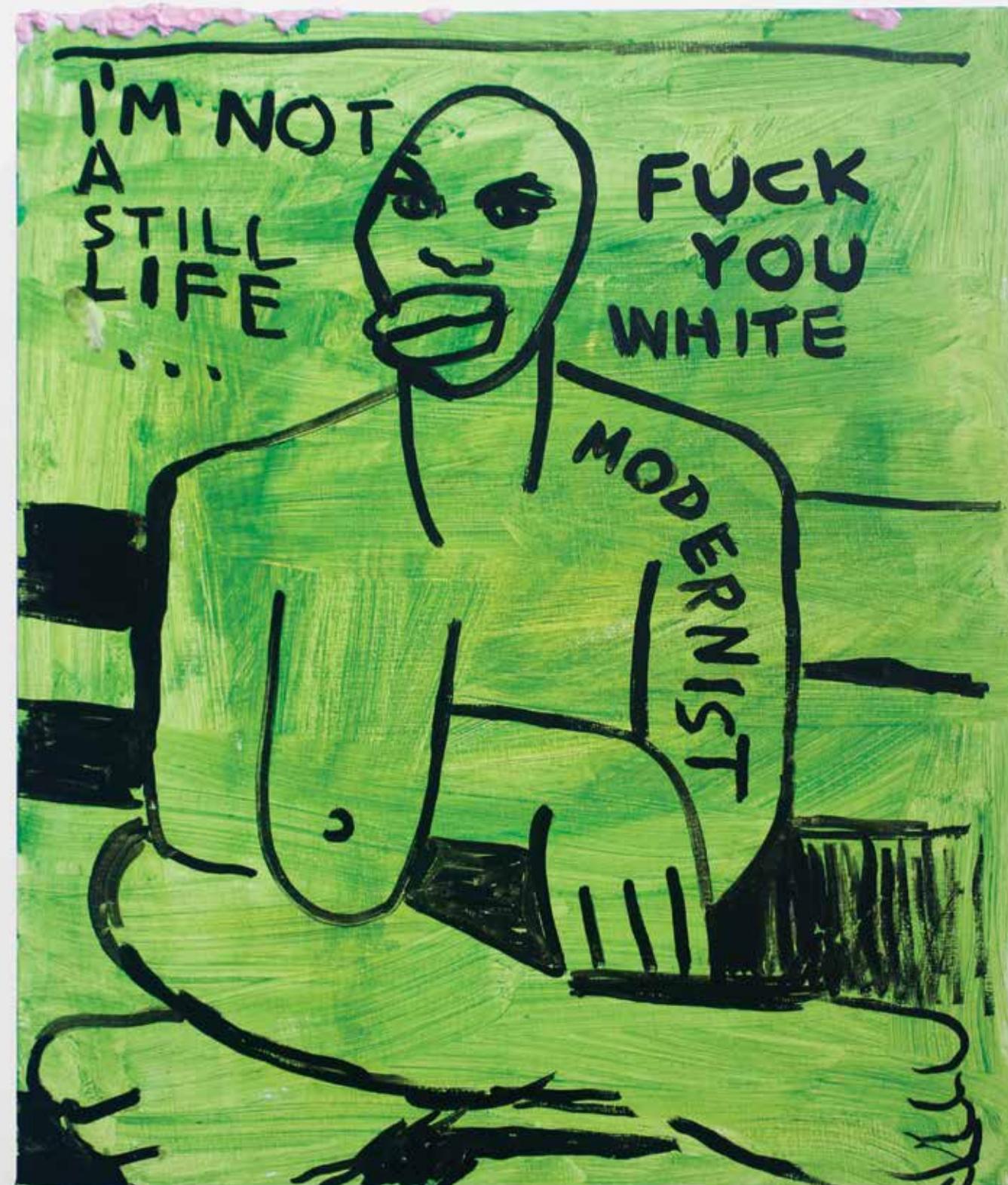
Auto-retrato, 2006
Maria Klabin

Retrato de uma Garota, 1869
Paul Cézanne

HAND ANATOMY HEAD FAMOUS OF THE
MANDIBLE FEMALE PELVIS WORLD
70 SCAPULA ~~NASAL~~ NASAL FAMOUS:

A pintura de figura humana na arena

De Alvaro Seixas





Há quase duas décadas, a pintura figurativa e, em particular, a representação do corpo humano reapareceu em cena no palco da pintura. Competindo pelo privilégio da representação da figura humana com a fotografia, o vídeo e a performance, as telas e tintas buscam se reafirmar como dispositivos de debate atrelados às políticas em torno do corpo, com seus agentes valendo-se de uma certa gama de argumentos e discursos.

Esse fenômeno, o da presença da figura humana nas diferentes mídias artísticas e principalmente a sua retomada pela pintura, parece ter se intensificado com a justificativa política de que o corpo precisa viver e exercer de fato a sua liberdade, e não apenas ser aprisionado na falsa ideia de liberdade produtificada pelo neoliberalismo e a mera e cínica “liberdade” de comprar indiscriminadamente, colocando-se na eterna condição de endividado, tornando-se um prisioneiro do sistema. Uma grande retrospectiva itinerante da pintora estadunidense Alice Neel (1900-1984), intitulada *People Come First (As Pessoas Vêm Primeiro)*, apresentada este ano no importante Metropolitan Museum e que seguirá para o Guggenheim Bilbao, terminando nos Fine Arts Museums de San Francisco, traz em seu título uma importante mensagem para nossos tempos e dá nova dimensão à pintura dessa retratista. Neel declarou em 1950: “*Tentei afirmar a dignidade e a importância eterna do ser humano.*”

Dentre os muitos exercícios da liberdade evocados pela arte contemporânea, em particular pela pintura figurativa, vemos os debates raciais e de gênero, a denúncia do chamado estado de exceção, questões que perpassam não apenas as obras de uma vasta gama de artistas que emergem no cenário atual, mas principalmente aos discursos de críticos e críticas de arte, jornalistas, curadores e curadoras, influencers, galeiristas, diretores de museus, casas de leilão e colecionadores.

Hoje, a pintura figurativa, em especial a de artistas negros e negras ou pertencentes a grupos periféricos, parece emergir como uma ferramenta importante para inversões simbólicas conceituais e, principalmente, tentativas de rearranjos políticos e justiça social. É o caso dos estado-unidenses Henry Taylor, Kerry James Marshall e Kehinde Wiley e, mais recentemente, muitos jovens artistas no Brasil, alguns deles

bem rapidamente já representados por galerias e incluídos em mostras sobre, por exemplo, questões raciais e de gênero em museus nacionais e internacionais.

Muitos de nós temos tentado repensar, cada um a partir de nossos respectivos lugares mais ou menos privilegiados, os legados de determinados artistas. Dentre eles, Tarsila do Amaral, mulher branca, que pintou A Negra, de 1923, uma ode ao Brasil popular em nome da invenção e do progresso do vocabulário moderno nacional, mas que infelizmente também reforçou certos estereótipos raciais. Trata-se de uma pauta urgente, mas é importante lembrar que o mercado e a sociedade de consumo e os interesses privados sabem lidar bem com urgências.

A assustadora velocidade com que certos artistas figurativos estão sendo arremessados ao sucesso e sua acelerada institucionalização parece falar menos sobre um realismo pictórico, crítica à real condição das instituições públicas, e mais sobre um “Realismo Capitalista”, para citar uma expressão de Mark Fisher.

Dessa forma, parte da pintura figurativa atual se insere nesses exercícios de empatia, alteridade e performatividade, confrontando tempos de tristes shows do ego e produtificação do Eu, mesmo correndo o risco de sua cooptação e banalização pelo sistema, que, justamente, produtifica tudo. Há, também, uma busca por uma intimidade perdida, um resgate de uma ancestralidade ou memória local, uma tentativa de preservação das especificidades regionais, uma retomada de certa dimensão não apenas narrativa, mas também ficcional,

[Pintura sem título \(I am not a still life\), 2018](#)

Alvaro Seixas

Cortesia Galeria Cavallo

[Familia Espanhola, 1943](#)

Alice Neel

©The Estate of Alice Neel

delirante e onírica da pintura, de sua capacidade de criar mundos e não apenas ser mais um mero (hiper)reality show. Em um mundo dominado pelo audiovisual e digital, muitas pinturas buscam se opor a certo realismo excessivo, ou mesmo hiper-realismo, de uma parcela da fotografia, do cinema, das telas de smartphones e, principalmente, da fome de real dos documentários.

Para tanto, essas pinturas figurativas buscam ficcionalizar ou repensar a realidade, valendo-se de antigos recursos expressivos, exageros e deformações caricaturais (Marlene Dumas, Lynette Yiadom-Boakye, John Currin, George Condo e Dana Schutz); traços e pinceladas violentas (Tracey Emin, Jenny Saville e Yan Pei-Ming); alegorias (Glenn Brown); presença física (Cecily Brown); apagamentos sombrios (Luc Tuymans e Wilhelm Sasnal); criação de mundos fantásticos (Michaël Borremans e Lisa Yuskavage); espacialidade, monumentalidade e intervenções no espaço urbano (Banksy). Mesmo através da ficção, ou mesmo da ficção-científica, certos artistas tentam realizar críticas políticas e sociais. É o caso de nomes como o do alemão Neo Rauch, e sua realidade ricamente distópica, representando um mundo eternamente em construção e revolução, cenários estranhos, povoados monstros que parecem ter saído de um filme B, em sintonia com os dilemas de um mundo pós-orgânico.

Além dos nomes mencionados anteriormente, hoje temos grandes representantes estrangeiros, e já podemos chamar históricos, da pintura figurativa, todos focados ou muito envolvidos na representação da figura humana, e ainda em plena atividade, que merecem destaque. Dentre eles estão Alex Katz, Gerhard Richter e Georg Baselitz, ainda capazes de gerar notáveis replicantes que povoam as redes sociais, alimentam algoritmos e/ou galerias de arte, museus e coleções ao redor do globo. Isso não é necessariamente ruim, apenas quando feito de maneira alienada, acrílica e/ou estritamente comercial e elitista.

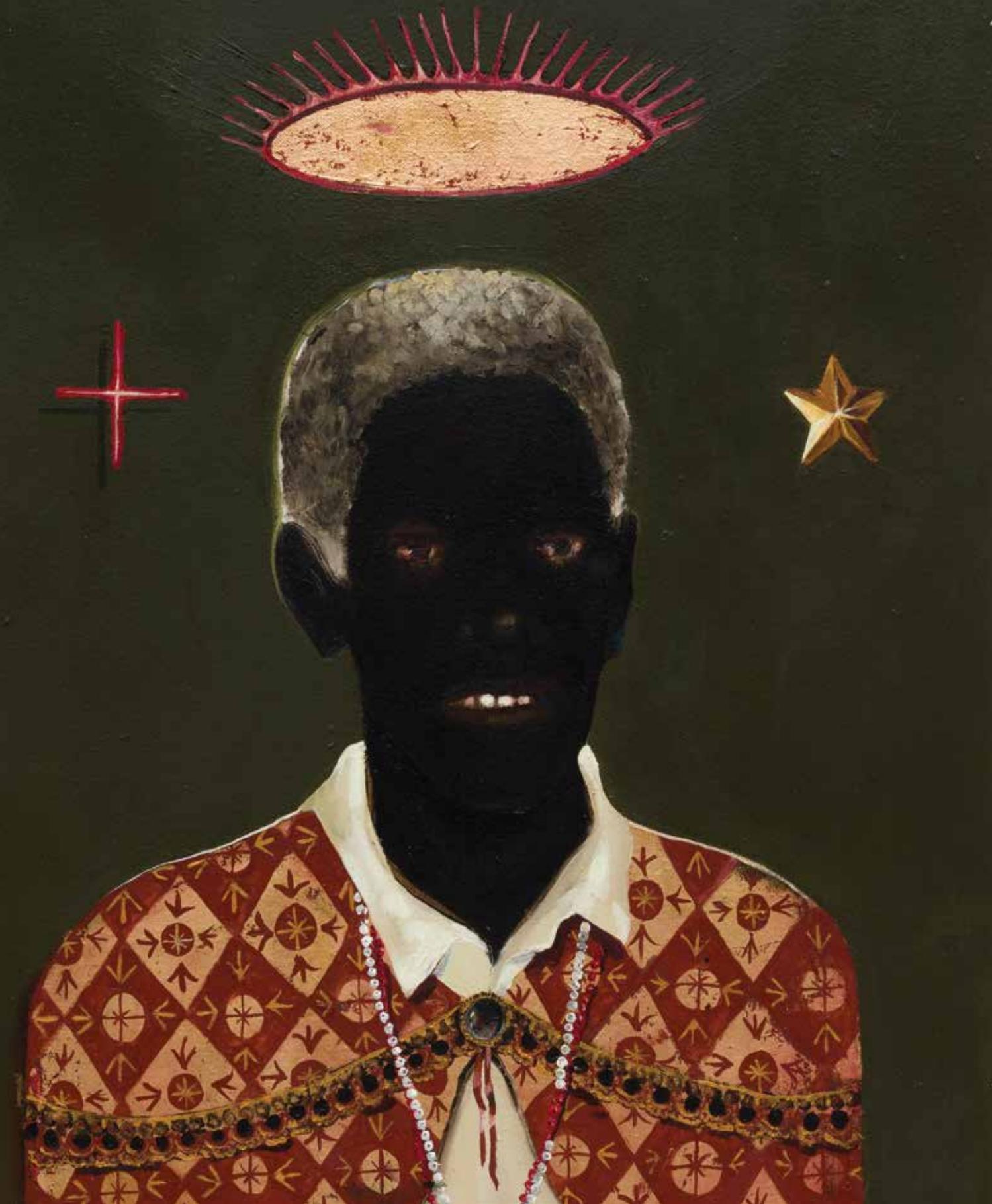
Aqui no Brasil, a figura humana na pintura sempre esteve presente na obra de nomes referenciais como Victor Arruda e seu imaginário ácido pop-político-surreal, Luiz Zerbini e suas intrincadas e espetaculares montagens quase cenográficas e Adriana Varejão, com sua requintada e sedutora investigação dos traumas de nosso passado (e presente) colonialista e racista. São nomes marcantes que continuam influenciando novas e mesmo antigas gerações. Apesar desses importantes nomes, de 1990 até a primeira década dos 2000, nosso *mainstream* artístico experimentou uma grande escassez de

ordem representacional da figura humana na pintura: onde foram parar as faces, os corpos e o páthos? Onde estava a tradição de nomes como Pedro Américo, Heitor dos Prazeres, Djanira, Anita Malfatti, Tarsila, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Lasar Segall, Portinari, Guignard, Carybé, Iberê Camargo, Rubens Gerchman e Glauco Rodrigues, mestres dos retratos ou da transposição da fisicalidade humana para o plano pictórico? É possível que muitos bons nomes da pintura figurativa no Brasil tenham sido ocultados por determinados discursos desse *mainstream*, gerando o apagamento de suas carreiras.

Na pintura figurativa atual, assim como nas demais mídias, o ativismo político tem se afirmado como uma questão urgente. Toda arte é política, alguns creem. Em certas obras de arte, de fato, a política e a economia parecem emergir de maneira sutil e não explicitamente panfletária – não que um panfleto artístico ou uma arte-panfleto seja algo ruim. Por exemplo, nos corpos deformados, quase abstratos, de Francis Bacon, há uma conversão da luta *wrestling*, tradicionalmente homofóbica e competitiva, num jogo de afetos eróticos, num potente entrelaçamento visceral das

Eden, 2020
Marlene Dumas
Cortesia Zeno X Gallery





carnes, algo desviante, uma singular pulsão expressionista e homoerótica. Algo, portanto, político.

Quadros pintados em plenos preconceituosos anos 1950. E os corpos gays e trans que sangraram, agredidos, mortos ou suicidados pela sociedade daquele tempo ainda sangram nas ruas das cidades ao redor do globo pelos mesmos motivos.

Gostaria de citar outros dois marcos da pintura figurativa moderno-contemporânea, que ainda impactam gerações após gerações: Jean-Michel Basquiat e Philip Guston. Primeiro, gostaria de comentar os gestos políticos da pintura de Basquiat, focada principalmente no corpo humano. Em uma grande quantidade de suas obras, cabeças negras, muitas vezes apenas apresentadas sob a forma de silhuetas, muitas delas autorretratos do artista, buscam lições visuais nas máscaras africanas e artefatos ritualísticos de outras culturas, no cubismo de Picasso, na *art brut* de Dubuffet e nos rabiscos ainda provocadores de Cy Twombly. As figuras negras de Basquiat emergem num meio artístico hegemonicamente branco, coroadas pelos seus famosos dreadlocks – e temos aí um notório gesto de afirmação e pertencimento por parte do artista, sua autoproclamação, sua autoinstituição.

Já em uma de suas mais notórias telas, e já tida como uma obra-prima da pintura contemporânea, *Defacement (The Death of Michael Stewart) / Desfiguração (A morte de Michael Stewart)*, de 1983, vemos uma pintura-denúncia-protesto-memorial, à qual o Guggenheim de Nova York dedicou toda uma exposição em 2019. Uma pintura figurativa e política, como muitas outras de Basquiat, que tematiza a violência policial nos EUA contra homens e mulheres, jovens e crianças negras. Um trabalho da arte contemporânea que, num olhar apressado, pode se assemelhar a um cartoon encontrado em um caderno espiral de um adolescente ou parede de banheiro público, mas que se insere dentro da tradição da arte sacra, justamente ao dessacralizar a auréola católica, representada sob a forma de um austero rabisco negro, que, no lugar de santificar homens e mulheres brancas, coroa o jovem negro Michael

Stewart, um grafiteiro marginalizado, um semelhante do próprio Basquiat.

Só a arte narrativa e, talvez, a arte figurativa de traços expressionistas são capazes de converter um jovem assassinado de maneira simbolicamente tão ágil e marcante num Cristo negro, oprimido e escarnecido, situado entre dois “soldados romanos” da NYPD, o departamento polícia de Nova York. Basquiat pinta suas faces cruéis propositalmente rosadas, para que se assemelhem a porcos, e desenha presas afiadas de javali – criaturas chafurdadas na lama da corrupta e yuppie Manhattan de 1980.

Mas o poder de mobilização de algumas pinturas figurativas políticas que se valem, buscam plasmar ou, ao menos, evocam sofrimento na imagem do outro geram muitas vezes atritos, polêmicas e constrangimentos. Todos eles, entretanto, são necessários no debate democrático. No turbulento ano de 2020, em meio à explosão da pandemia da Covid-19, vimos também o adiamento para 2024 da retrospectiva itinerante de Philip Guston, mas não apenas por conta do vírus letal. A exposição seria apresentada em 2020 e 2021 na National Gallery of Art de Washington, D.C., no Museum of Fine Arts de Boston, no Museum of Fine Arts de Houston e na Tate Modern de London.

A decisão de protelar a retrospectiva em quatro anos teria sido realizada com o intuito de reformular a mostra para que ela passasse a discutir e refletir melhor sobre as “urgências do momento”, nas palavras dos diretores dos quatro museus em um comunicado conjunto. É inegável que as figuras cartunescas de Guston, aliadas a uma sofisticada paleta de cores em que se destacam tons de rosa e vermelho, elementos gráficos e contornismo,

que o inserem na linhagem expressionista, contribuíram para afirmar Guston como um dos maiores nomes da arte do século XX. Seus retratos dos membros da KKK por vezes também se confundem com autorretratos do artista, visto como um ser fadado ao individualismo, refém do ateliê e das tintas, um fumante compulsivo, atormentado pela passagem do tempo, como indica o relógio pintado na parede.

No início, essas obras não foram bem recebidas pela crítica, por serem um movimento chocante não apenas dentro da carreira de Guston, antes um pintor abstracionista de renome, mas também do “encadeamento lógico” da arte dos EUA. Se observamos um retorno à figuração em uma notável parcela das exposições e do mercado de arte, é importante lembrar que é papel dos e das artistas estarem alertas às unanimidades do sistema. Guston sempre esteve atento às unanimidades, e sua opção foi não representar qualquer face unânime e positiva, mas sim faces negativas e talvez as mais polêmicas e assassinas dos EUA, correndo o risco de ser assombrado por esses fantasmas.

Grande parte das obras cartunescas ou “HQ” de Guston são verdadeiros trabalhos de metalinguagem e crítica institucional, que questionam não apenas o racismo na América, mas também o papel da pintura nesse debate e o de um artista branco no contexto dos anos 1960 e 1970. Seus encapuzados seriam também nossos alter egos, qualquer espectador branco que adentra o espaço elitista dos museus e galerias. Afinal, até que ponto somos de fato engajados em mudanças sociais profundas?

Entretanto, os críticos na mostra natimorta destacaram que essas potentes imagens figurativas que evocam um tema tão doloroso para os EUA e para o mundo mereciam mais, e

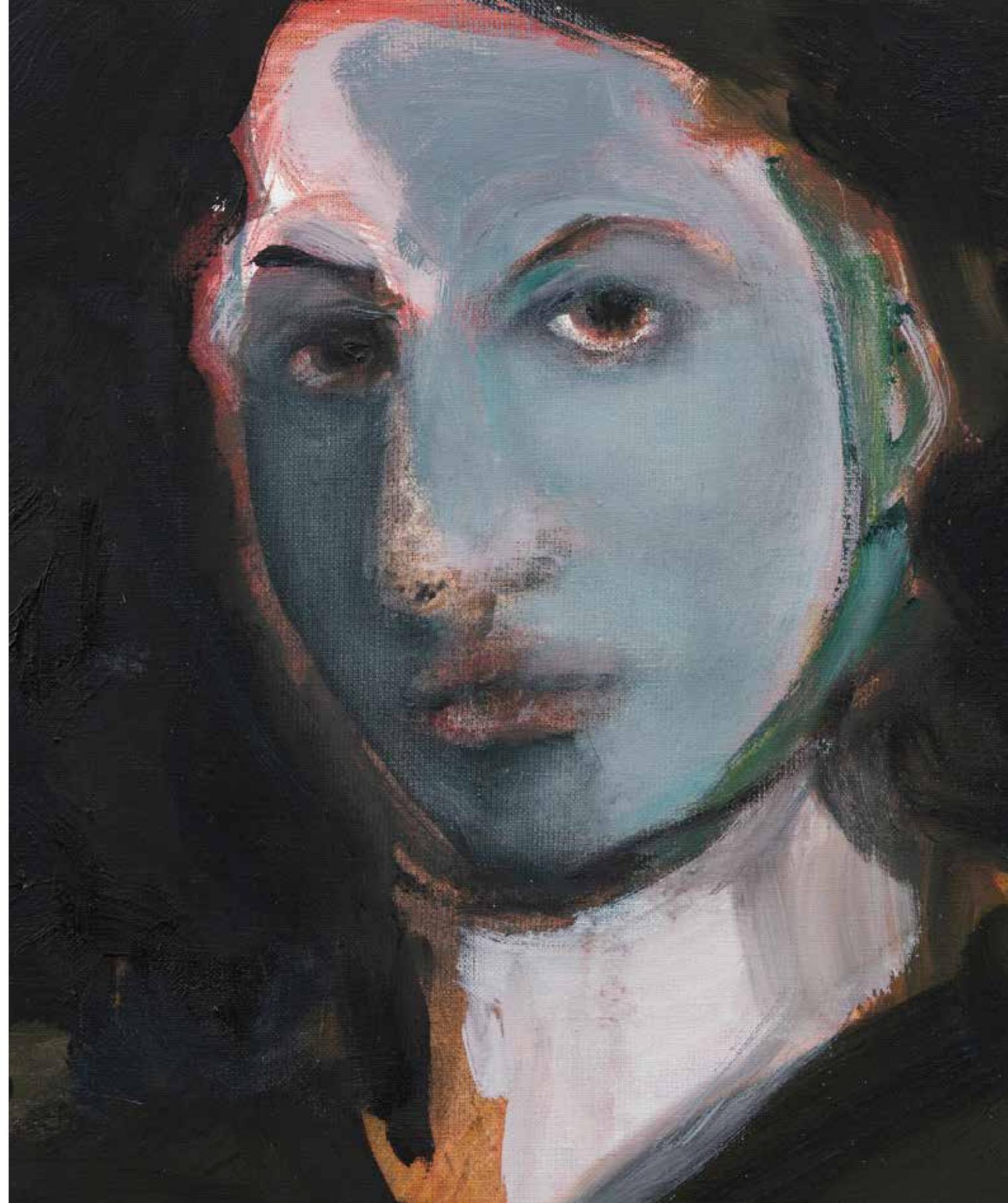
esse mais significa dar atenção a “outras vozes” que deveriam ter sido mais escutadas na organização da mostra. Muitos detratores da mostra concordaram. No catálogo, havia, entre depoimentos de uma série de artistas, textos de dois artistas negros, Glenn Ligon e Trenton Doyle Hancock, mas, mesmo assim, as vozes e dores evocadas por Guston são muito profundas.

Esses acontecimentos demonstram que a pintura figurativa, e mesmo obras produzidas há décadas, de um artista falecido, ainda são capazes de revelar, a qualquer momento, sua capacidade provocadora junto ao público, mesmo num ano em que, talvez, muitas pessoas não imaginassem que a pintura fosse capaz de atrair para si o foco das atenções, sem que fosse pelas cifras milionárias e hiperinflacionadas pagas pelas obras de certos artistas nas casas de leilão.

Esses dois casos, Basquiat e Guston, são duas referências para a novíssima safra de pintura contemporânea. Basquiat, em particular, desde sua morte vem impactando hordas de artistas replicantes de seu estilo pictórico – basta pesquisar a hashtag #basquiat no Instagram para encontrar tudo, menos imagens de obras do próprio Basquiat. Sua influência não se restringe apenas ao plano da pintura, mas também aos “shows do eu” do meio de arte, já que Basquiat era também habilidoso em se autopromover e sempre ambicionou a fama. Seu status de celebridade, reforçado pela morte prematura, de certo modo impulsiona a escolha de uma parcela de artistas por estilos que evoquem Basquiat, sua vida cinematográfica e mitologia. Essa escolha acaba se expandindo para a pintura figurativa ou narrativa em geral, para a escrita sobre tela, criando também uma expectativa e demanda por parte do mercado por novos Basquiats, cuja imagem seja de fácil consumo pelo público e cuja obra possa ser hiperinflacionada rapidamente.

Os (eternos) booms ou retornos à pintura figurativa foram marcados, por exemplo, com a publicação, em 2002, pela editora Phaidon, do livro *Vitamin P*, que ganhou edições subsequentes (*Vitamin P2* e *P3*). Destacam-se a abundância das reproduções em cores das obras e os textos de letras diminutas. Essas e outras publicações, incluindo revistas especializadas como a *Artforum* e seus inúmeros anúncios de

Jeanne Duval, 2020
Marlene Dumas
Cortesia Zeno X Gallery





galerias comerciais, passaram a dar a aparente, mas desejada, segurança a muitos jovens artistas, artistas em início de carreira ou velhos artistas em eterno início de carreira, de que a pintura figurativa tem seu lugar ao sol reservado junto a certos curadores e curadoras, museus e, principalmente, a todas as galerias, casas de leilão e grandes coleções privadas.

Saindo do plano da pintura, mas para reforçar a importância simbólica e, acima de tudo, política da figura humana quando representada nas obras de arte, cabe falar de certos monumentos que temos visto serem queimados, destroçados, derrubados ou afundados. Falamos das tristes eternizações do passado que representam racistas, assassinos e torturadores dos EUA, da Inglaterra e do Brasil, genocidas que derramaram sangue inocente em nome da relativa ideia de “civilização”. Os algozes, os antigos colonizadores, mesmo que simbolicamente, precisam tombar ou queimar, defendem as novas gerações. Os reacionários pedem a prisão dos responsáveis pelos

atos de iconoclastia, acusam-nos de terrorismo em publicações e comentários na internet. Muitos desses reacionários, triste e cinicamente, habitam o meio de arte.

Inspirada nessas ações, a pintura figurativa se encontra em um momento crucial. Ela deverá exercer um importante papel nessa necessária iconoclastia, mesmo que não de forma literalmente destrutiva. Fica o desafio para nós, artistas da pintura, atingirmos a grandiosidade simbólica e política do ato que é atear fogo em uma escultura de um assassino do passado cuja imagem insiste incomodamente em permanecer colossal no presente. Nós, atualmente, vivemos uma maldição: a de viver em uma época interessante. Tal como dizia um grande narrador e pensador, Albert Camus:

“(…) até agora, o artista estava à margem, nas arquibancadas (...) Ele cantava por nada, para si mesmo ou, na melhor das hipóteses, para encorajar o mártir e distrair um pouco o leão do seu apetite. Hoje, pelo contrário, o artista se encontra no anfiteatro. Sua voz, por necessidade, não é a mesma; ela é bem menos segura. Estamos em uma arena. (...) Criar hoje é criar perigosamente!”²

É só depois que nos damos conta de que alguns dos atos simbólicos mais potentes de protesto recentes não foram executados por artistas de renome, das capas de revista badaladas, mas por pessoas comuns, trabalhadores oprimidos – os Sísifos que lotam os metrô dia após dia. É só depois disso que muitos de nós somos jogados para o centro da “arena” mencionada por Camus. Se não aprendermos com essa “arena”, com essa tomada de consciência, se não sairmos das arquibancadas da história, corremos o risco de nossas pinturas, figurativas ou não, virarem ou continuarem a ser meras reproduções de antigas fórmulas, commodities ou joguetes mercadológicos.

Sem título, 1961
Alberto da Veiga Guignard
Divulgação

ALVARO SEIXAS nasceu em 1982, no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. É doutor em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ e professor de Desenho na Escola de Belas Artes da UFRJ.

82

Dar Ouvidos

POR

POLI PIERATTI

I

Era inverno em Lisboa, alguma semana de dezembro. Colhi na biblioteca, por apreço ao nome, um livro de Jean-Luc Nancy. Já nas primeiras páginas, isso:

À escuta: ao mesmo tempo um título, um endereçamento e uma dedicatória.

Achei belíssimo o fato de uma crase dar tantos sentidos à coisa. Segui lendo.

Morava com minha namorada num apartamento provisório em Alcântara, perto de uma fábrica de bolos que amávamos. De todas as moradas que tivemos, era a mais quentinha. Três aquecedores, espalhados pelo apartamento, tornavam o casulo perfeito. Saíamos muito pouco. Dentro do casulo, como se não bastasse, havia um casulo ainda mais casulo. O quarto ficava dentro, bem dentro. Em um canto protegido por paredes, sem janelas. Era o ponto mais escuro da casa, o canto do sono.

No Brasil, temos o costume de desejar que a luz entre, por toda parte. Minha bisavó dizia que onde há luz, não há doença. Acordar virou sinônimo de deixar o sol entrar, ou de buscá-lo atrás das cortinas.

Mas lá não. A cama escurecida convidava o corpo à hibernação. E foi enfiada nessa cama que li À escuta. Era uma caverna de colchas pesadas e cheiro de flor úmida. O abajur fazia a vez do sol e encaminhava meus olhos pelas rotas do livro. O abajur emitia, além da luz, um ruído constante e sutil. Acreditei ser o som da lâmpada acesa, que gemia o esforço de trabalhar noite e dia.

Para contrariar os hábitos, era ao escurecer que os bolos saíam do forno. Bolos parecem tão diurnos, não é? Mas lá não. A rotina ficou revirada e a noite cresceu. A inversão do tempo soava, decidi escutar.

II

A primeira coisa que entendi com Nancy foi que escutar pode ser ouvir e também entender. A escuta carrega essa ambiguidade, é uma encruzilhada do sentir com o sentido. Um fenômeno da compreensão, recurso filosófico generoso mas pouco “visto”. Na caverna de Platão há mais que as sombras dos objetos que passeiam no exterior: há também o eco das vozes daqueles que os conduzem, detalhe de que se esquece com frequência, tão rápido é seu abandono pelo próprio Platão, em benefício exclusivo do esquema visual e lumino-

so. Em uma síntese bruta: sair da caverna para encontrar a “verdadeira luz”. Como se a nitidez visual fosse a salvação filosófica. Mas a nitidez auditiva não parece tão relevante. Em som, o que equivale à luz?

Qual seria a reverberação do mito se os esquemas acústicos fossem mais penetrantes? A escuta dá, além da percepção sonora, o senso de orientação. O ouvido é um órgão da audição e do equilíbrio, ele nos situa. O mau uso pode ser desastroso (o desastre é uma palavra que não está no livro mas que considerarei aproximar. Gosto do desastre por sua etimologia: é a falta de astro, é perder a guia). A escuta dá relevo ao mundo, permitindo que o corpo se oriente, titubeie ou tombe. E o som não possui face oculta, ele é todo adiante detrás e fora dentro .

O som não é uma aparição da matéria; é uma vibração que acontece no espaço. Quando chega aos ouvidos, também ressoa pelo corpo, entra e afeta. E sua natureza ressonante cria uma presença complexa, carregada de sonâncias rebatidas, multiplicidades, ecos, dobras, aberturas e expansões.

O sentir é sempre um ressentir, ou seja, um se-sentir-sentir. Quando falamos, ouvimos. Quando soamos, ressoamos dentro e fora, numa simultaneidade radical. O corpo, cavernoso que é, vibra o som. Os ossos vibram o som. A pele vibra o som. As células vibram o som. A água, que nos preenche, também. Estar à escuta será sempre, portanto, estar em ou tendido para um acesso a si.

A escuta nos retrata, revela nossa trepidação, nossa condição maleável e fronteira. O corpo possui contrastes espaciais, dentro e fora, dobras e redobras, sentidos e ressentimentos. E, se cria acessos internos, acessa também o todo. Estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem.

Dar ouvidos é dar-se ao mundo, colher o espaço. Se-sentir-sentir na borda, na abertura, na troca. Ter os contornos como margens de contato, num devir-poroso. A escuta como ressonância, relação: participação, partilha ou contágio .

Assim, esta pele esticada sobre a sua própria caverna sonora, este ventre que se escuta e que se extravai em si mesmo ao escutar o mundo e ao perder-se nele em todos os sentidos, não são uma «figura» para o timbre ritmado, mas a sua própria

aparência, são o meu corpo batido pelo seu sentido de corpo, aquilo a que antigamente se chamava a sua alma.

III

Escrevo “ouvido” no navegador e o segundo link disponível diz: 5 formas simples para desentupir o ouvido. No caso, o artigo se refere ao entupimento causado por diferença de pressão – efeito comum após voos de avião, mergulhos profundos e subidas íngremes.

Isso de mudarmos de altura nos entope, portanto. As soluções envolvem bocejar, mascar chicletes, fazer compressas, beber água e, por fim, controlar a passagem de ar tampando as narinas.

Não sei se o chão tem mudado de altitude, se o aquecimento global aumenta a pressão dos ventos, se os mergulhos fora d’água são igualmente densos. Mas há, no agora, uma dificuldade generalizada de nos ouvirmos. Há muito o que ser ouvido, há muito pouco do ouvido nisso.

Podcasts, áudios acelerados de WhatsApp, hits repetitivos do TikTok, incontáveis calls, alarme para acordar, alarme para achar o carro, alarme para vestir o cinto, alarme para fechar a porta da geladeira, alarme para abrir a porta do micro-ondas, fones de ouvido, fones de ouvido sem fio, fones de ouvido com cancelamento de ruídos.

Estamos ouvindo mais e, ao mesmo tempo, desaprendendo. Estamos perdendo a orientação. Bocejar, mascar chicletes, sentir o desastre.

IV

Um ruído desastrado. Um ruído presente. Um ruído solto no mundo. Um ruído do atrito. Um ruído rarefeito. Um ruído que não morre. Um ruído sem sentido. Um ruído captável. Um ruído interferido. Um barulho quente. Uma voz. Um eco líquido. Um som retido. Um gemido. Um estrondo luminoso. Um canto. Uma toada larga. Um rumor gasto. Um zumbido. Um suspiro coletivo. Um bramido ferido. Um berro. Um trovão sozinho. Um ruído que a matéria engole. Um ruído dentro do rosto. Um ruído vivo.

V

O rosto é uma passagem. Está em vias de ser enquanto é. Feito falésia em costa ventosa, abisma o acúmulo. Também

firma a latência de sua erosão.

Ser, na borda, o que muda. Ser, por borda, o que toca. Oposto de intacto, o rosto. Palavra que inexistente (mas as expressões, por definição, não cansam de nascer).

O rosto expressa ritmos. Ele não firma o tempo, mas é esculpido por ele. Parte da caverna, o rosto. Os ouvidos recebem. As membranas ressoam. Os poros ecoam. Dentro é tão subaquático. A percussão, múltipla e imprevisível, soa marítima. Avisto a falésia, outra vez.

Rosto: mais do que costa, arquipélago. Ilhas a raiar e sumir, tão insaciáveis que submergem. Também transborda, como a mão, o que mimetiza. Foz da simbiose humana, revela fusões e projeções. E as libertam.

Eu me aproximo mais. Encaro seu rosto de frente, este que lê. Este que escuta. Escuta?

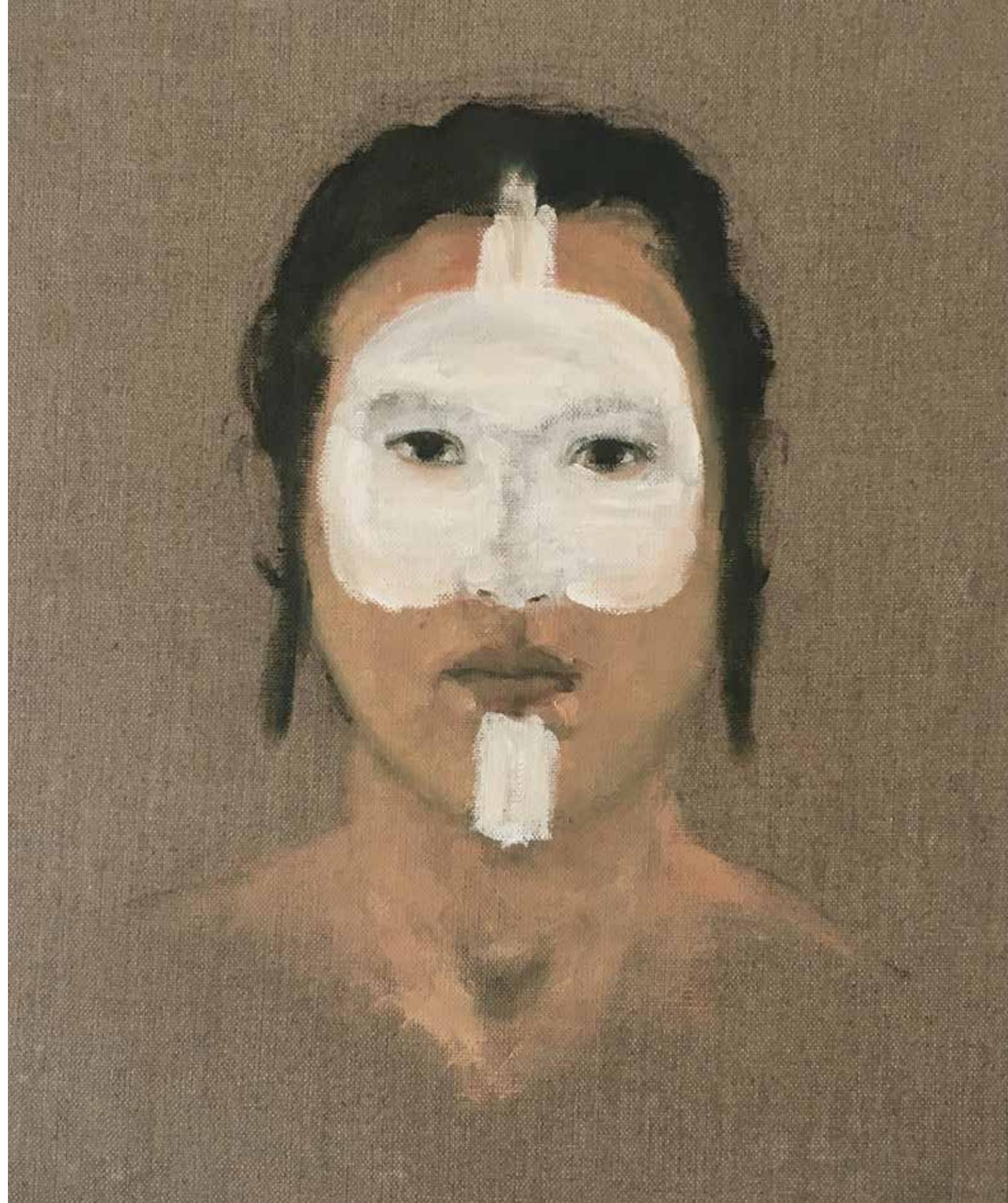
Você fareja meu fôlego, imagina meu timbre. Pergunto: Há, portanto, rosto silencioso?

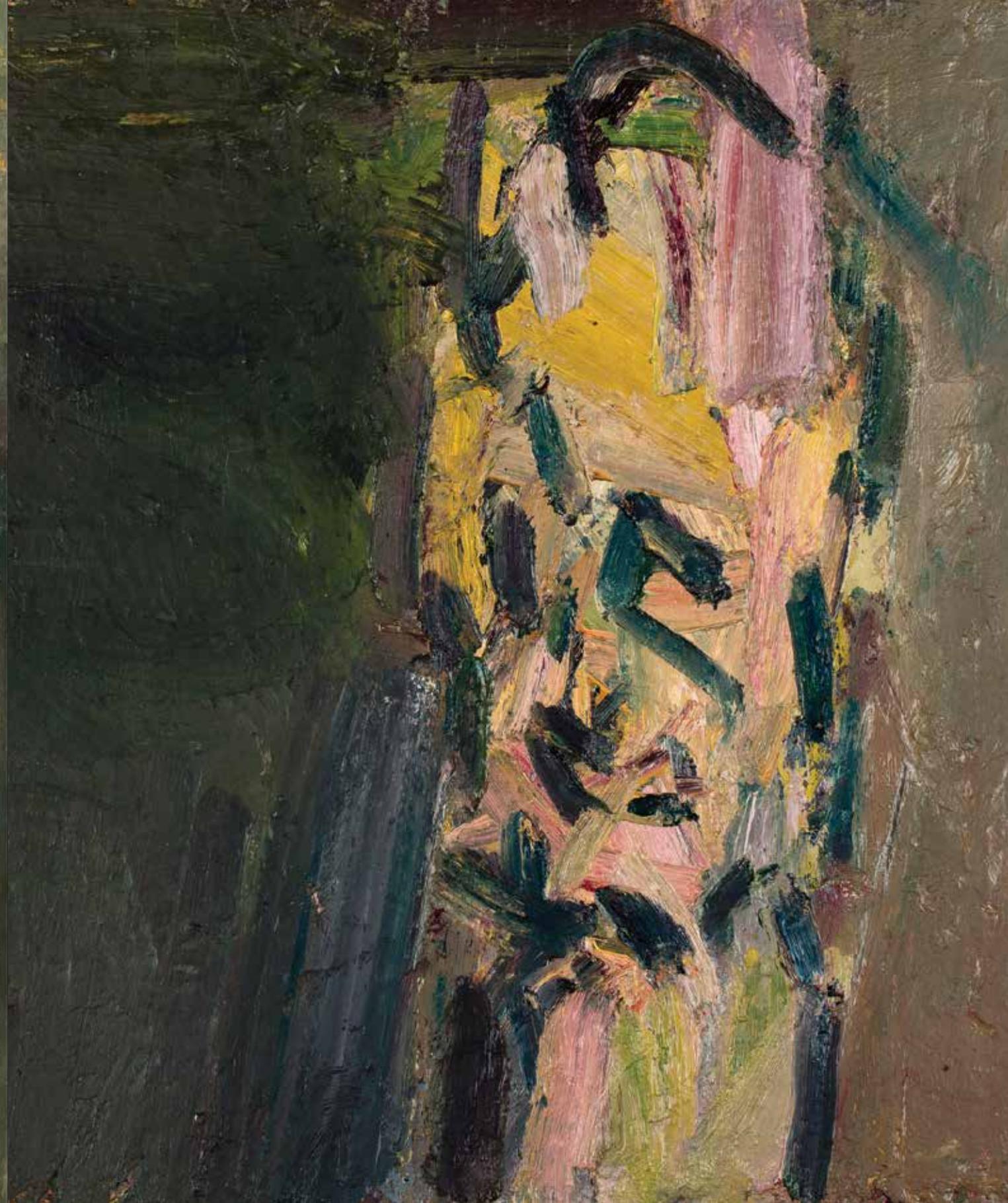
Com as bocas fechadas, a respiração travada e os olhos nos olhos, viramos marulho.

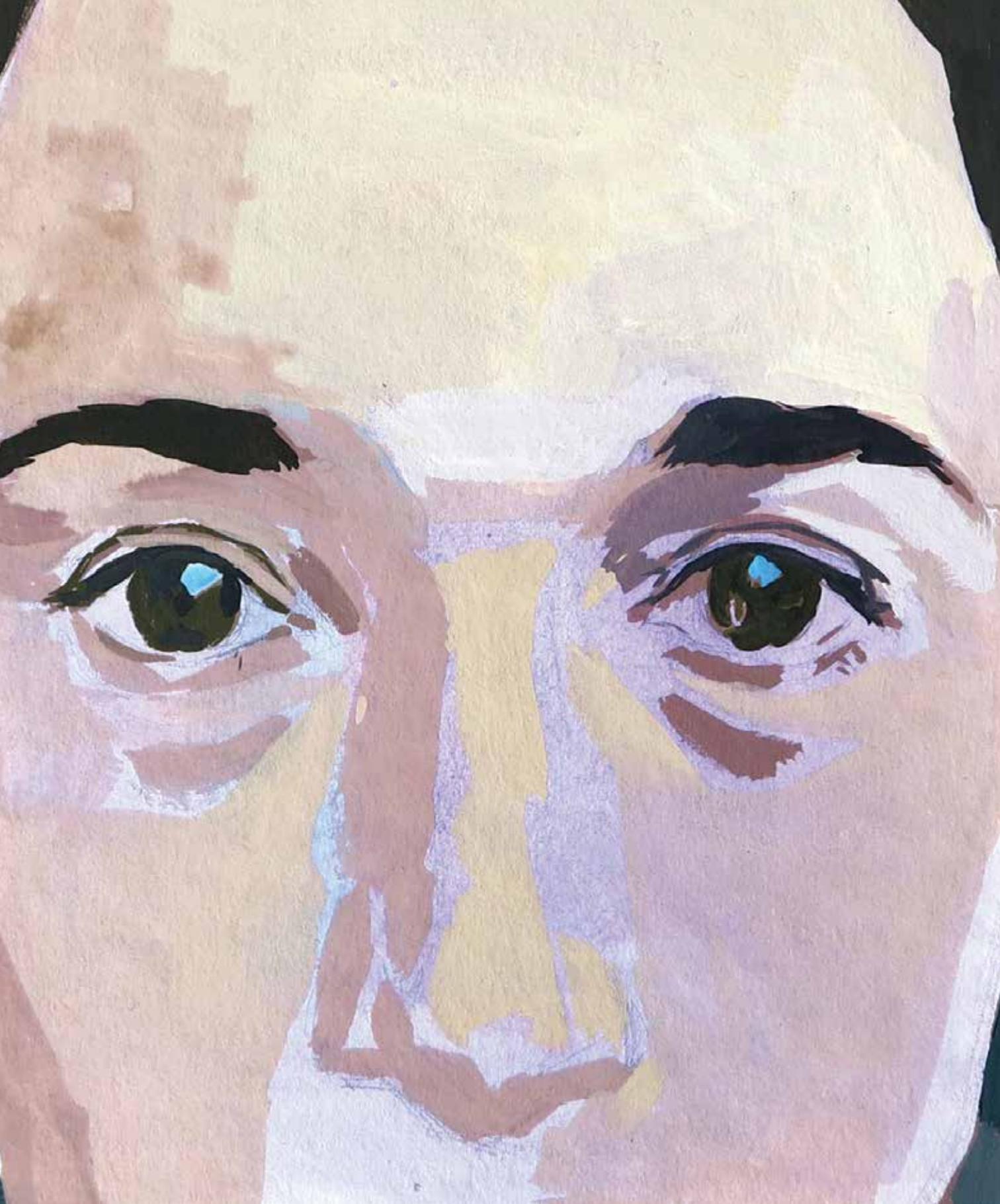
VI

O rosto está entre os ouvidos. Ele dá a ver o que se escuta.

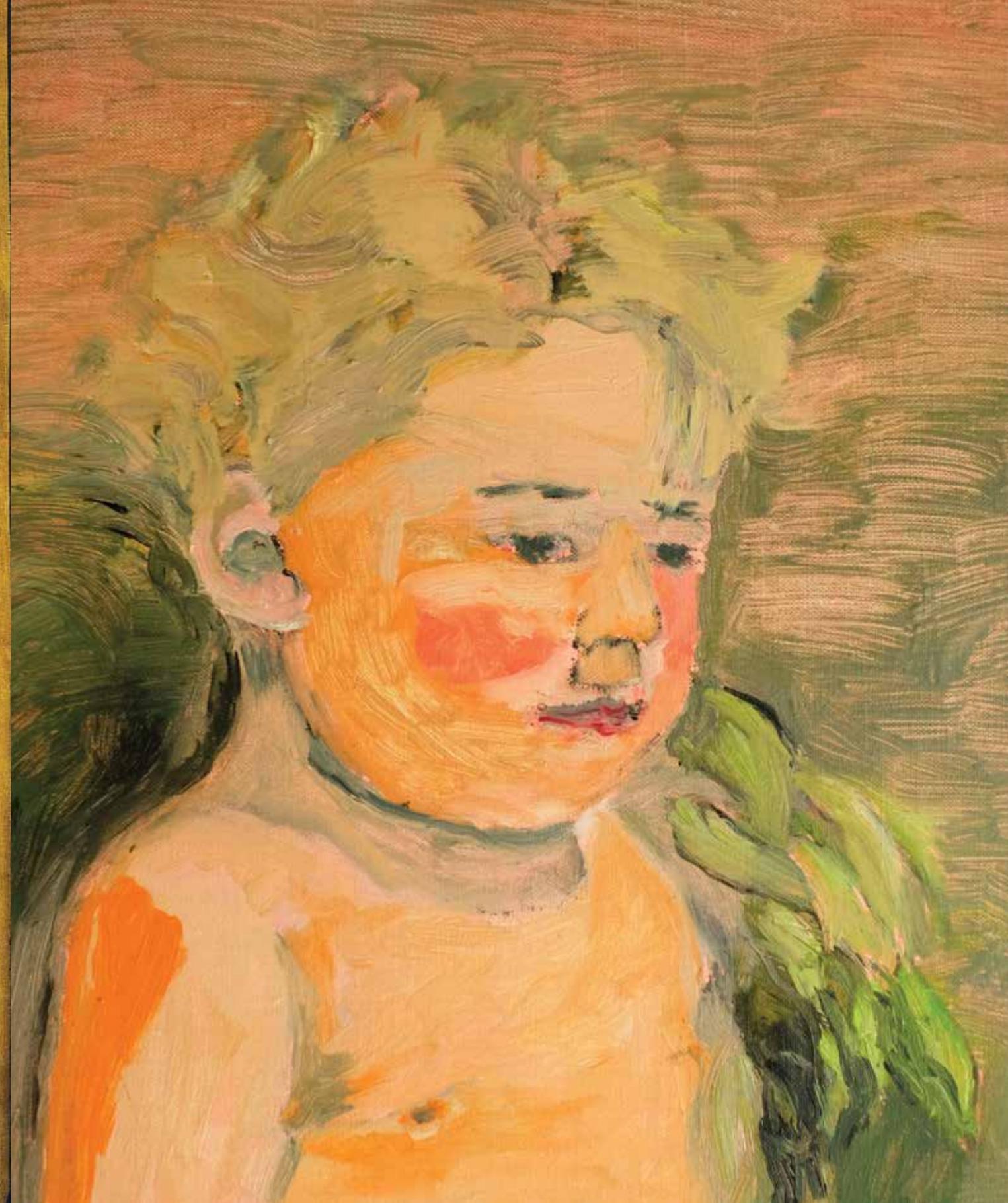
POLI PIERATTI pesquisa as intersecções das linguagens. Equilibra, nas suas narrativas, texto, gesto e imagem. É graduada em artes cênicas pela Universidade de Brasília, mestre em pintura pela Universidade de Lisboa e trabalha com consultoria e direção criativa.







MARGUERITE





Atlantique Noir (Autoretrato), 2018
Dalila Dalléas Bouzar
©Dalila Dalléas Bouzar

Merahi Metua no Tehamana, 1893
Paul Gauguin

Cabeça de William Feaver, 2017-18
Frank Auerbach

Thiare, 2020
Rafael Alonso

Berthe Morisot com buquê de Violetas, 1872
Édouard Manet

Retrato de Marguerite, 1906-07
Henri Matisse

Tito 2 anos, 2020
Gabriela Machado

Retrato, 2015
Ana Prata

ABBAS KIAROSTAMI
O rosto como abismo do real

Por Kevin Rodrigues





La Belle Ferronnière, 1490
Leonardo Da Vinci

A Moça e o Gato, 2016
Maria Andrade

Jean-Luc Godard, a um só tempo eloquente e lacônico, sentenciou: “O filme começa com D. W. Griffith e termina com Abbas Kiarostami”. A filmografia de Griffith é marcada pela grandiloquência na mise-en-scène e pela opulência dramática, tendo papel central na consolidação de uma forma (e uma fórmula) de fazer cinema. Griffith pariu o *longa-metragem ficcional* vendendo a mentira maquiada de verdade.

A tentativa de imbuir a ficção de realismo está no cerne do modo de representação do cinema dominante. Vão nesse sentido a instituição de um método quase militar de filmagem, que inclui uma montagem que tenta apagar a existência da câmera e o plano aberto de contextualização, entre outros. No entanto, o espectador começa a escutar o grunhir da máquina, pois o realismo ostentado pelo filme de ficção tradicional é sufocado por sua própria megalomania. O cinema cada vez menos como fresta para o real e mais como usina de sonhos.

97

Se na declaração-manifesto de Godard Griffith é o demiurgo, quem é Abbas Kiarostami? Por que é nele que o filme chega ao seu fim? O influente cineasta iraniano, filho simbólico do neorealismo de Rossellini e companhia, faleceu em 2016 após ter revelado, em quilômetros de película – são no total 25 filmes, entre curtas e longas –, um mundo antes dele invisível. Ou quase invisível, pois o que lhe interessava não era o recheio, mas as migalhas de vida esquecidas na borda do prato. Nadando contra a corrente, Kiarostami era essencialmente antidramático e acreditava que tudo o que vale cabe nas miudezas.

Close-Up (1990), obra-prima do cineasta, é a reconstituição da história *real* de Hossain Sabzian, um homem humilde acusado de ter personificado o diretor Mohsen Makhmalbaf com intenções ardilosas. Por trás da sinopse aparentemente simples, o filme faz emergirem discussões complexas sobre identidade, verdade e performance. Sobre esses dois últimos temas, é dito com frequência que o cineasta iraniano borra a linha entre documentário e ficção. Mas a realidade é que essa linha já nasceu vaporosa, como a cauda esfumada de um avião. Kiarostami vai além, pois enquanto a maioria dos filmes ficcionais esconde seus artifícios, ele deliberadamente os revela.

Se opondo à grandiloquência narrativa do cinema dominante, o diretor iraniano aposta em roteiros e dispositivos de filmagem simples para propor, acima de tudo, um mergulho

na subjetividade humana. Um exemplo metafórico aparece em *Cópia Fiel* (2010), onde a paisagem da Toscana é introduzida como um reflexo deslizando sobre o para-brisa do carro. Provavelmente, um cineasta *griffithiano* teria optado por começar o filme com planos abertos da paisagem, em uma tentativa de legitimar a veracidade da intriga ao ancorá-la em uma geografia real. Kiarostami propositalmente empurra essa geografia para as bordas da narrativa, pois o diretor de *Cópia Fiel* sabe que seu filme não precisa ter como pano de fundo um espaço do *mundo real* para resvalar no real, visto que a potência de uma história não está no “isso existe”, mas no “isso poderia existir”. A arte brota nos mil caminhos que se bifurcam e florea no imaginário.

A geografia que interessa a Kiarostami é a do rosto humano, motivo pelo qual ele insiste em um dispositivo minimalista que prioriza planos longos e fechados, abrindo um palco para os personagens se revelarem sem amarras ou truques de direção. Essa importância dada à corporeidade e à coesão espaço-temporal da realidade vem aliada ao mote da aparência como camada metafísica do mundo, ou seja, à relação entre superfície e fundo.

Essa dialética original-cópia é o eixo em torno do qual *Cópia Fiel* se organiza. O protagonista masculino, William Shimell, explicita o *leitmotiv* do filme ao celebrar o valor da cópia, tanto na arte quanto na vida: “Esqueça o original, compre uma boa cópia”. O que é a imagem cinematográfica senão uma reprodução mais ou menos aderente ao real? O que não significa que ela seja completamente falsa, pois, como o próprio William declara mais tarde, devemos passar pela cópia para chegar ao original. Mas essa busca, paradoxalmente, deve ser consciente de que a essência está costurada na aparência, como gêmeas siamesas.

Ao assumir que um filme é uma cópia, Kiarostami avisa que estamos assistindo a uma reprodução deturpada da realidade, como a paisagem da Toscana escorregando no para-brisa. Em suma, uma ficção. O famoso olhar-câmera – normalmente interdito por evocar a existência da câmera e, conseqüentemente, ejetar o espectador do mundo ficcional – multiplica-se ao longo de *Cópia Fiel*. Em um plano icônico, a protagonista do filme, interpretada por Juliette Binoche, é filmada frontalmente enquanto (se) encara (n)o espelho. Quase como se estivesse ciente de ser objeto do nosso olhar, ela cobre o próprio rosto de batom e máscara. Assim, a câmera se transforma numa espécie de espelho translúcido, rasgando o véu que separa personagem e público.

Essa questão encontra seu paroxismo em *Close-Up*, onde o protagonista se duplica, tornando-se ao mesmo tempo Sabzian-indivíduo e Sabzian-personagem (de Kiarostami ou dele mesmo?), numa reconstituição do fato que testemunha o teor performático do real. O espectador é quase abandonado num movimento vertiginoso que alterna evento e engodo, pois ele sabe que está vendo uma ficção (*Close-up* de Kiarostami) baseada num fato (história real de Sabzian) que, por sua vez, é baseado numa ficção (Sabzian finge ser Makhmalbaf) que é baseada num fato (Makhmalbaf é um importante cineasta iraniano), o qual também é baseado numa ficção (Makhmalbaf cria histórias ficcionais) baseada num fato (Makhmalbaf transforma a realidade em ficção). Como dois espelhos face a face, realidade e ficção se encaram e se formam mutuamente uma nas entranhas da outra.

Assim, *Close-Up* nos questiona: há essência na aparência? Há algo de verdadeiro na mentira? De original na cópia? De real na máscara? Kiarostami parece responder que sim, mas não se atreve a traçar um caminho até essa tal verdade, pois, etérea, ela sempre escorrega por entre os dedos.

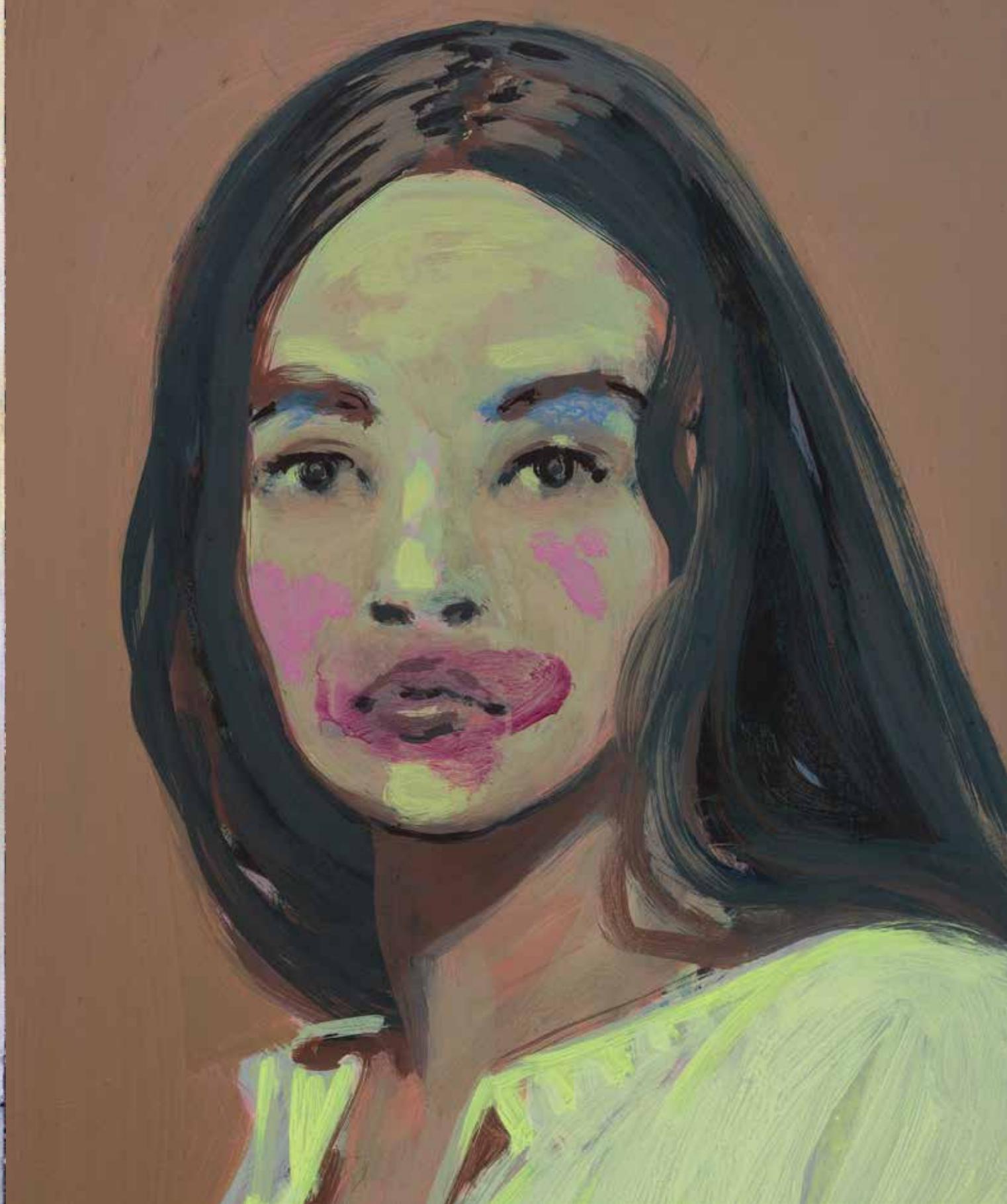
Apesar da ambição dessa busca, o cinema de Kiarostami não é pretensioso. Sua grandeza está, ao contrário, em filmar as tais migalhas do real, e talvez por isso ele coloque a câmera tão próxima dos seus personagens, buscando a verdade em cada sulco da face. O close é desdramatizado, deixando de ser uma hipérbole narrativa para se tornar um mergulho no abismo do rosto humano.

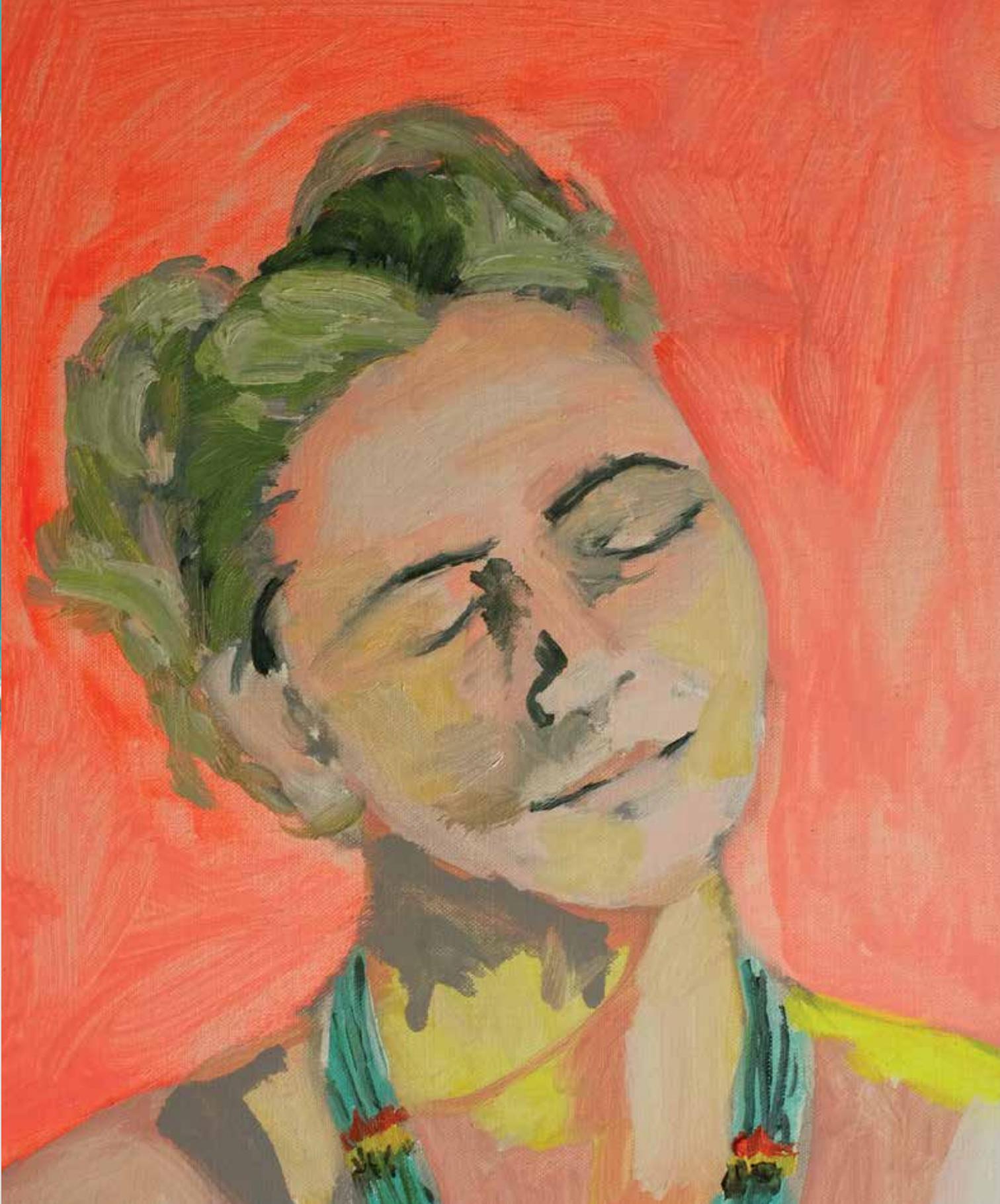
A cena do julgamento é um símbolo disso, com uma montagem que alterna os planos abertos da corte com outros fechados no rosto do réu. De um lado está a verdade da Justiça, que simplifica a massa complexa do real ao impor uma sentença; do outro lado está uma outra verdade, mais profunda e brumosa, que Kiarostami procura nas expressões rabiscadas no rosto de Sabzian. Nas palavras do próprio diretor, numa entrevista de 2004: “Na realidade, era um modo de afirmar que naquela sala existiam dois dispositivos: o dispositivo da Lei, que mostra o tribunal e descreve o processo em termos jurídicos; e o dispositivo da arte, que se aproxima do ser humano para colocá-lo em primeiro plano, para vê-lo em profundidade, compreender-lhe as motivações, adivinhar seu sofrimento”. *Close-Up* parece duvidar de quase tudo: do juiz, da família burguesa, do jornalista, do policial, da justiça e mesmo da verborragia do réu. Se alguma verdade poderá ser tocada, será na leitura atenta do rosto abissal de Sabzian.

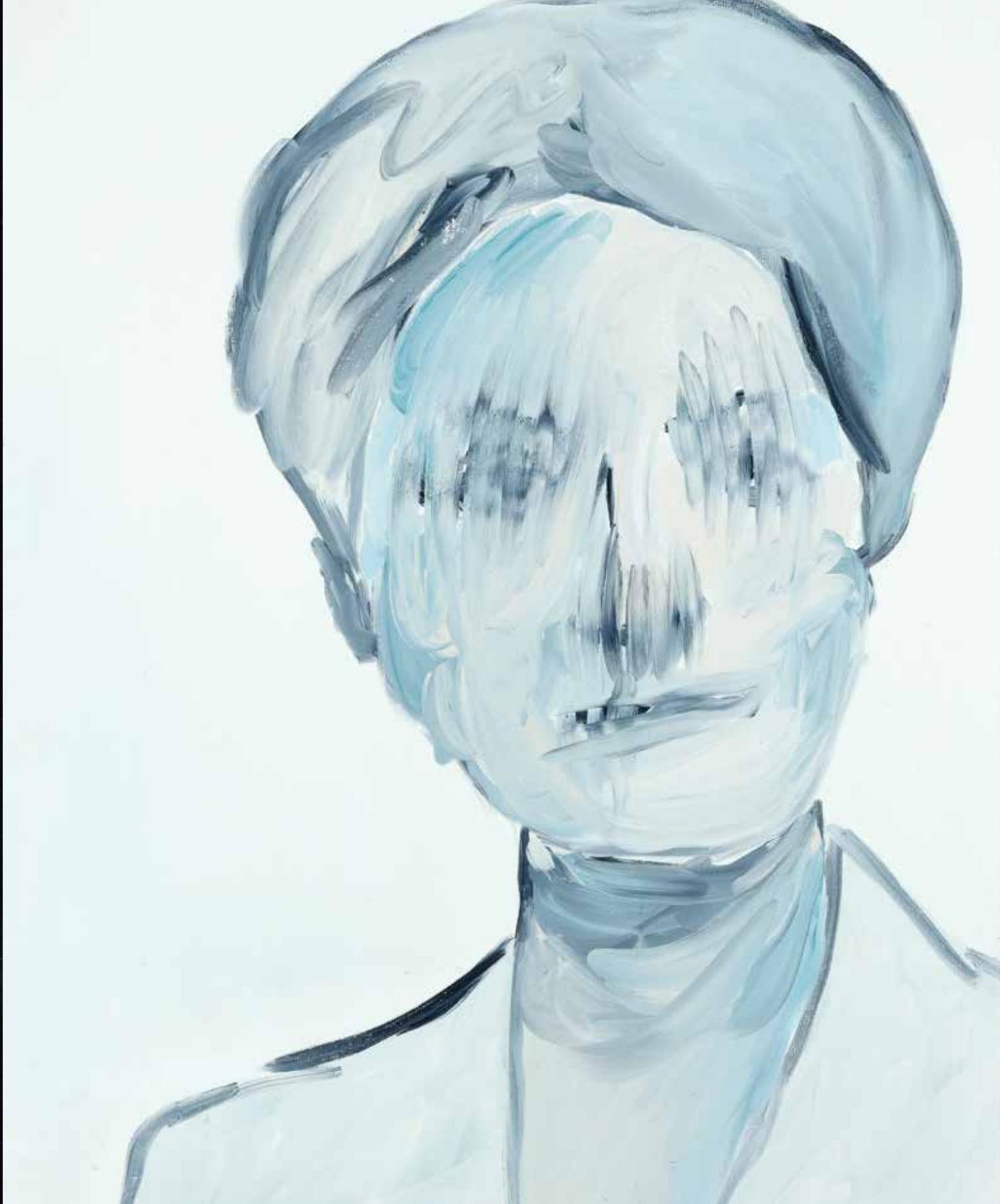
Cortázar nos inspira: “As máscaras... nós temos sempre a tendência de pensar nos rostos que elas escondem; na realidade, é a máscara que conta, que seja essa e não uma outra. Diga-me qual máscara você coloca e eu lhe direi que rosto você tem”. Para Kiarostami, cada rosto é ao mesmo tempo máscara e abismo. E o abismo, lembrou Nietzsche, se encarado por muito tempo, acaba nos encarando de volta. Talvez seja essa troca de olhares que nos propõe o cinema de Abbas Kiarostami.

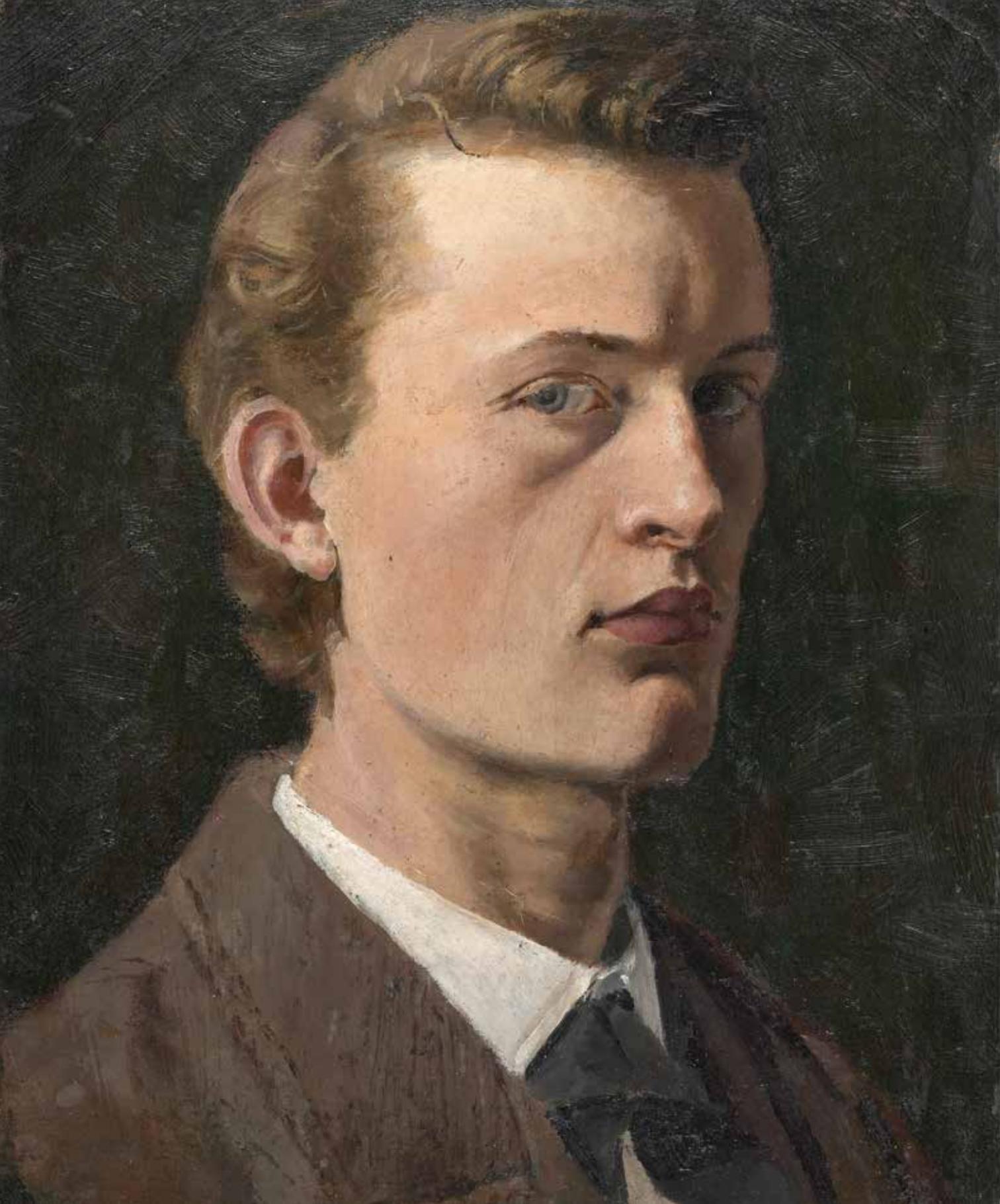
Citação entrevista Kiarostami (2004): Kiarostami, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Kiarostami, Abbas; Ishaghpour, Youssef. (Orgs.). Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 231.

Formado na ECO-UFRJ, KEVIN RODRIGUES atualmente escreve sua tese sobre a construção do espaço no Novo Cinema Pernambucano. Carioca, meio intelectual, meio de esquerda, vive no exterior há 5 anos e diz, não sem uma nota de autoescárnio, que sente saudades do Maracanã cheio e de boteco com mesa na calçada.









O Idiota, 1997
Luiz Zerbini

Maquiagem (Cabelo Escuro), 2017
Claire Tabouret
Cortesia da artista, fotografia de Nik Massey

Rosy, 2020
Maria Klabin

Duda, 2015
Gabriela Machado

Garota com Brinco de Pérolas, 1665
Johannes Vermeer

Marilza, 2005
Flavia Metzler

Autoretrato, 1881
Edvard Munch

NOTURNA, DEZ ANOS DEPOIS

De Roberta Feraz e
Lucas Simões



Onde estaria o sujeito mesmo, “em sua verdade e efetividade”, pergunta Nancy. Em nenhum lugar mais do que em seu retrato, responde ele. Desse modo, não haveria mais sujeito que na representação do retrato. Isso que vem à superfície e se põe sobre a face – *surface* – é onde podemos conhecer o mais próximo do que somos, fomos e/ou podemos ser? No nosso retrato, onde nos vemos, a imagem que vemos ou lembramos se movimenta ou está parada? Concedemos à imagem outra possibilidade de existência que não a que escolhemos vestir, diferente daquela narrativa que retorna sempre que pensamos em quem somos – uma extensão que talvez se encurte com o passar dos anos, e vai reduzindo pouco a pouco os comandos da memória de nosso rosto: tivemos olhos assim?, temos um olhar assado?, é rosto moço?, a boca antiga?, carrega que profissão, filiação, caprichos?, tinha voz estranha?, etc. E não sabemos mais. Talvez reste pouco da amplitude do sujeito nas resmas do retrato. Ou talvez seja essa a sua grande fidelidade: conduzindo nossa imagem ao fugidio, revela ali mesmo o *negativo da superfície*, uma zona incomensurável onde muitas narrativas e quase-biografias podem se entrelaçar.

O fascínio da imagem carrega essa ambiguidade, ao evidenciar o que não está por meio de sua ideia, sentimento, representação. A sensibilidade da imagem de um rosto, então, não só o conserva, como o arremessa para a ficção – leito de rio – da identidade.

Pois então morremos e fica-nos lá um retrato no túmulo: encerado, envidraçado, pintado em cerâmica, sempre oval, a imagem do morto, efígie, feita quando estava vivo. Se podemos definir, de modo geral, o “retrato” como a representação de uma pessoa em que ela se reconheça, sabemos que essa exigência de semelhança está longe de exigir o apuro mimético ou a fidelidade da cópia, cujo sentido utópico seria a excelência da perfeição platônica, só possível ao mundo das ideias, ou mundo ideal. A semelhança é muitas vezes buscada apenas com inúmeros desvios do próprio rosto. Isso quer dizer que, onde eu vejo o meu retrato, talvez você não veja o meu, nem o seu, mas o de outro alguém, outra coisa. O mistério das analogias abre-nos a essa caminhada obscura, íntima, por sua vez, da experiência artística: tocar a “correspondência” das coisas é tarefa de profanações.

Então morremos e lá está nosso retrato, escolhido por alguém que necessariamente sobrevive a nós e tem algum respaldo para tal função. Nós que estamos vivos podemos passar ou passear pelas alamedas calmas

e felinas dos grandes cemitérios como quem folheia um álbum de retratos. Data, nome e rosto – seria o suficiente para resumir um sujeito, será a superfície final de nossa biografia? E se, por acaso, notarmos como são *semelhantes* as imagens que identificam o morto com aquelas que fomos obrigados a portar em nossas cédulas de identidade? A foto 3×4 que nos serviu de rosto durante a vida é a mesma que nos servirá à morte? E pensando na obrigatoriedade radical dessa imagem (não podemos sorrir no retrato da identidade, não podemos nos afastar demais da câmera, não podemos cobrir parte do rosto com os cabelos, temos que ser o mais neutro possível, o menos biográfico) chegamos à máscara. À *persona*. E já estamos no terreno da ficção, do qual quicá jamais saímos.

Quando foi criado, em 2011, o projeto NotUrna mobilizou parte de nossos interesses relacionados à fotografia/retrato e morte, levando-nos a conduzir à feitura dos 10 exemplares de um *livro de artista*, de mesmo nome, por meio de um processo necessariamente coletivo. A partir de imagens fotográficas de retratos tumulares, experimentamos exercícios de escrita de biografias inventadas para cada rosto, contando com a participação ritual de mais de 50 convidados. A construção fragmentária (em objetos móveis, rearticuláveis) dos dez livros-urnas, partindo da fotografia dos rostos, levou-nos à reflexão dos limites abissais do que pode um rosto e quão ficcional pode ser o apelo biográfico de uma imagem ao querer representar um morto, alguém que não mais conta sua própria história, que agora só pode ser contada por outros. A semente dessa potencialidade fictícia estaria já no rosto ou na imagem do rosto?

Naquela ocasião, conhecíamos pouco da pesquisa de Didi-Huberman e Aby Warburg. Nosso interesse “antropológico” era provido de uma vontade também noturna de pensarmos, com pessoas amigas e conhecidas, a extensão fúnebre da imagem de nosso próprio rosto e, por sua vez, a condição plural de rasura da identidade do retrato, uma vez que a superfície do papel suporta qualquer história e qualquer olhar. Hoje, repensando essa trajetória que se fez – e isso é importante frisar – de inúmeros encontros presenciais fortuitos, recai sobre a memória o bafo triste e agourento (para não dizer irritadiço e cansado) do isolamento em que a pandemia fez com que nos acolhêssemos, no nosso trato comum.

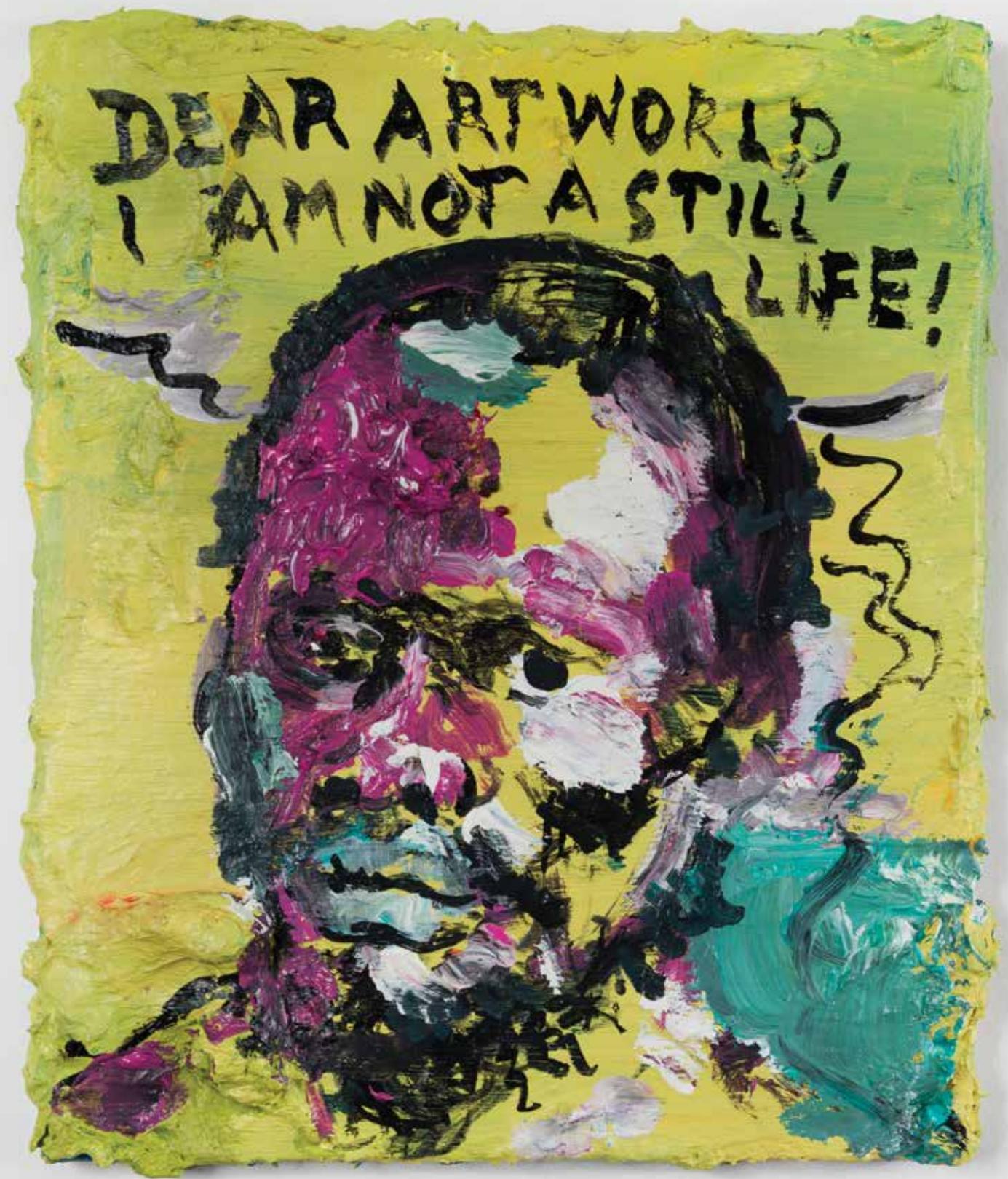
Do volume dos mortos que não tiveram nem rosto para a

morte – nenhum cuidado ou ritual possível, sem o velar dos olhos fechados, sem a moeda para barqueiro algum –, fica-nos a apatia assustadora do volume dos rostos virtuais e selfies com que passamos a nos conhecer e habitar. A relação entre morte e imagem mais uma vez se ressignifica.

Rever o NotUrna como espaço de um questionar transgressor, fundado num espírito de amizade e numa ética de fabulação comunitária sobre nossas identidades e nossas mortes, talvez possa ser um meio de redizer sem fim os vivos que não mais estão aqui e, do mesmo modo, ousar ver nas fotografias dos que aqui estão, nós incluídos, os mortos que só poderão ser narrados por quem sobreviver. E, assim, insistir em saudar o vivo. E, nessa insistência, resistir, quando quem despreza a vida, tenta de todo modo nos legar não a morte, mas a morte indigna, a morte sem saúde, banalizada, sem retrato, sem ritual, sem cultura, sem vida.

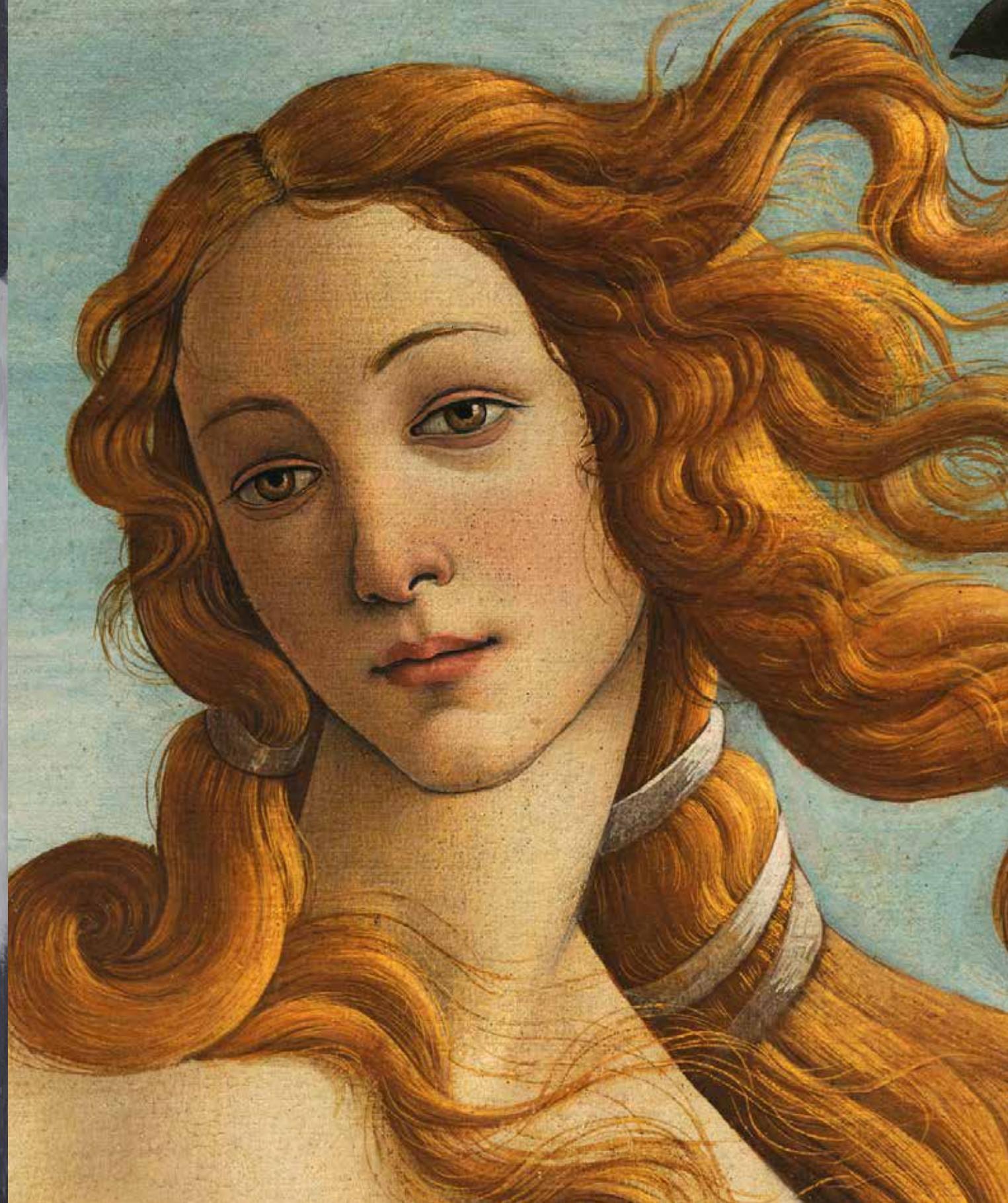
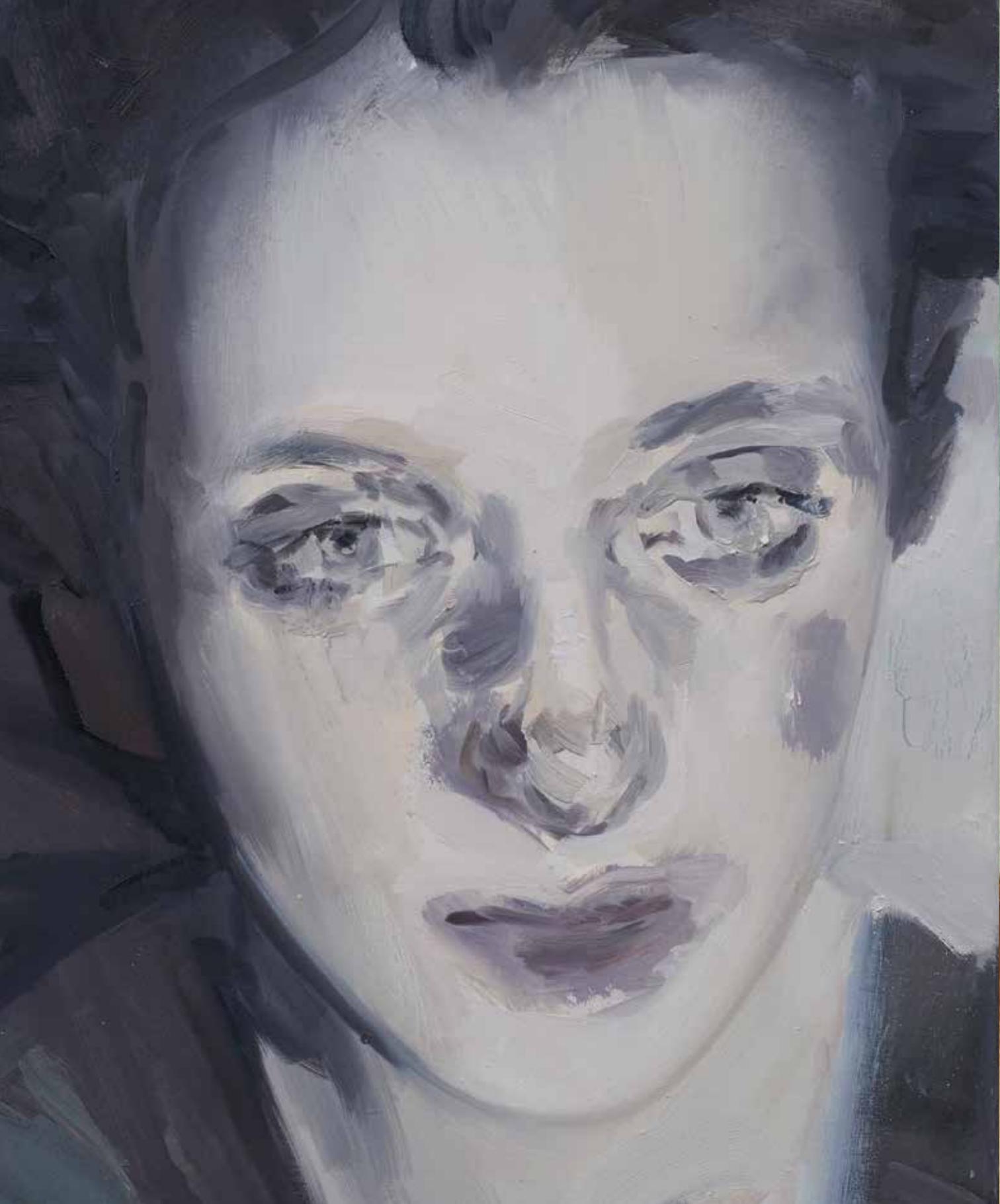
ROBERTA FERRAZ é escritora, pesquisadora e professora. Autora de *Saturação de Saturno* (Oficina Raquel, 2013), entre outros. Ministra cursos de Literatura Portuguesa, História da Cultura e Astrologia, divulgados no perfil @robertaferraz_leituras do Instagram.

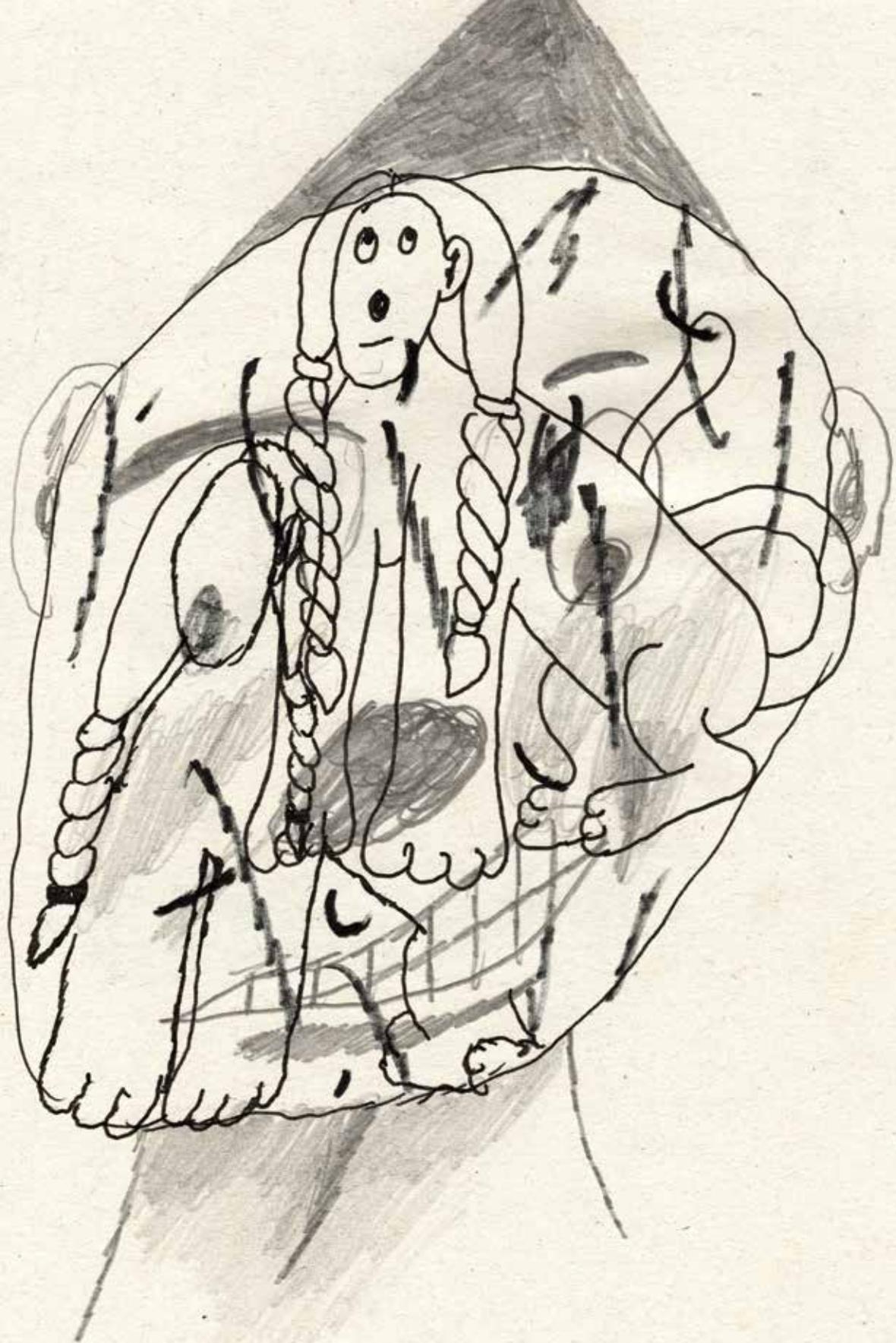
A exploração da matéria como forma de expressão na obra de **LU-CAS SIMÕES** não é, como poderia parecer, um fetiche pela materialidade; ao contrário, é uma pesquisa que pretende preencher de significado o suporte do objeto artístico. Sua formação como arquiteto, onde técnica e poética estão profundamente entrelaçadas, dá uma das chaves de entendimento de sua produção.











Menina, 2016
Ana Prata

Sem Título (Still Life), 2021
Alvaro Seixas
Foto Rafael Adorján

Helča, 1922
Vlasta Vostrebalova Fischerova

O Isolamento Usual de Desastres, 2017
Erwan Venn

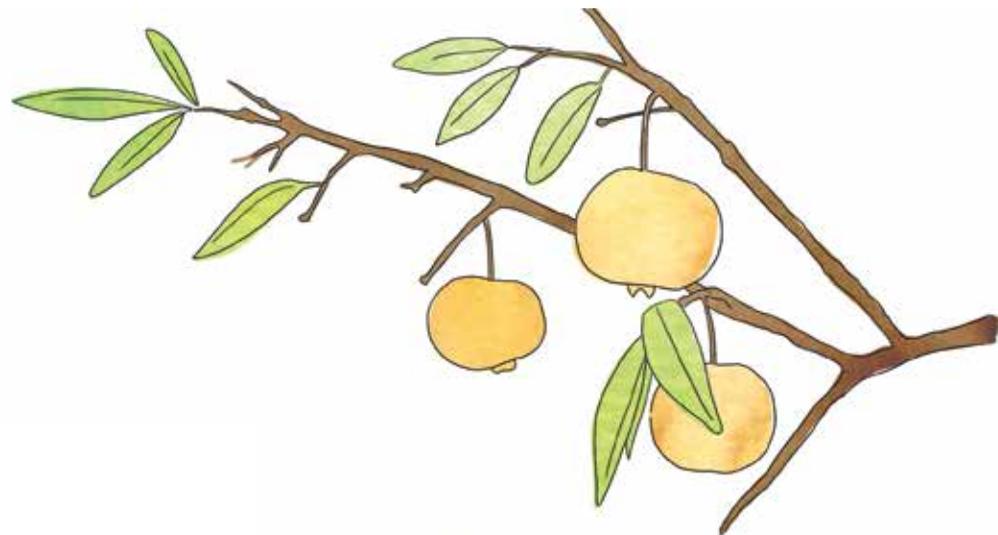
Autoretrato, 1930
Edward Hopper

Veja Meu Tremor, Veja Minha Queda, 2021
Filipa Alves Antunes

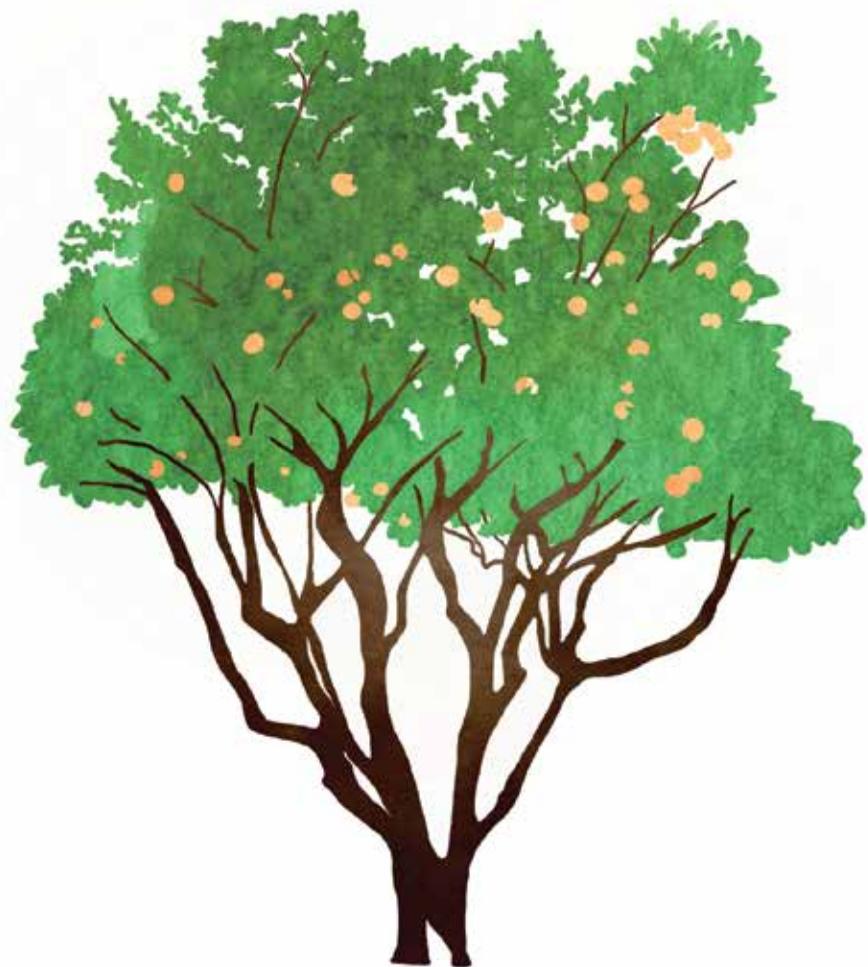
O Eclipse que se Estabeleceu, 2018
Kaye Donachie
Cortesia Maureen Paley

Detalhe do Nascimento de Vênus, 1484-85
Sandro Botticelli

Sem título, 20210
Juan Narowé



UM REFÚGIO BRASILEIRO



Você pode ter nascido em São Paulo ou estar de visita pela primeira vez, mas a verdade é que o Jardins não passará despercebido durante o seu tempo na cidade. No centro urbano mais cosmopolita do país, o bairro da zona oeste da capital paulista se destaca por proporcionar aos frequentadores uma combinação rara de qualidade de vida e vibrante cenário cultural, fruto da presença entre o que há de melhor no comércio e serviços, com lojas, bares e restaurantes de renome nacional e internacional. Não bastassem os inúmeros atrativos, a facilidade de deslocamento na região cativa tanto quem prefere caminhadas agradáveis quanto os que precisam do transporte público para se locomover.

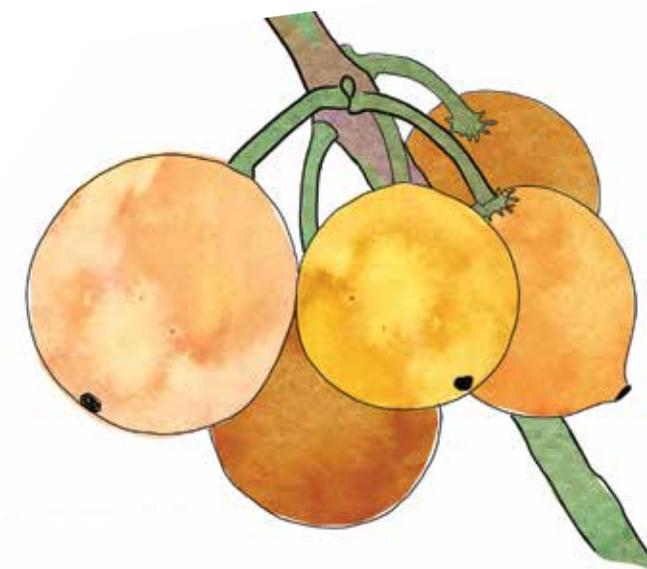
Em um dos pontos mais interessante do bairro do Jardins, entre a rua Oscar Freire e a Estados Unidos, encontramos o Melo Alves 645, empreendimento da MOS, incorporadora dedicada a pensar o bem-estar como pilar fundamental na atmosfera dos projetos residenciais. Ao integrar a qualidade de vida no desenho arquitetônico, o bairro recebe agora uma construção voltada a valorizar a relação com o entorno, apostando na sustentabilidade, no bem-estar e na brasilidade.

Na contramão da fama de cidade cinza, o Melo Alves remodela o cenário urbano da capital ao apresentar um projeto de paisagismo essencialmente nacional, que pode ser contemplado – e, especialmente, vivenciado – através do que há de mais interessante na Mata Atlântica. Deixando de lado a tradição do bairro de apostar em plantas estrangeiras, o empreendimento difunde a beleza e o exotismo das nossas uvaías, cambucás, bacuparis, guaimbês e outras tantas espécies da flora nacional, grande parte desconhecida aos nossos olhos.

Tanto pela decisão de tornar as calçadas mais largas, a partir do recuo do prédio, quanto pelo uso inteligente da água da chuva, aplicada na irrigação e no controle da inundação no local, o Melo Alves nasce como um empreendimento pensado nos mínimos detalhes para gerar impacto positivo, físico, mental e visual na paisagem paulista, recuperando o que há de mais intenso no bairro do Jardins – o frescor do seu verde.



guaimbê



ROSTO DE BRUXA

Por

Roberta Ferraz

Imagine que uma mulher precisasse gozar para que qualquer fecundação acontecesse. Ou, já que o gozo está para lá de uma identificação restrita ao ato ejaculatório, imaginemos que essa mulher, para que pudesse gerar uma vida, tivesse que ser mais do que um "vaso", como muitas vezes seu gênero foi pensado, por séculos de misoginia religiosa, e não só. Suponhamos que ela precisasse se mexer e ser autora do ritmo que, num coito, digamos, heterossexual, conduziria a transa a uma potencialidade fecundante. Que ela, a seu modo, ejaculasse, liberando qualquer substância vital sem a qual o vivo não existiria. Qual seria, então, o tamanho populacional do mundo? Pela trigésima metade? Você saberia dizer se é filho ou filha do gozo de sua mãe?

Imagine então que, assim sendo, rasurando a vergonha imposta a Eva, reconhecêssemos que a maçã se come inteira, e fosse respeitada a autoria feminina de seu próprio gozo. Para além da mordida única, já culposa, da primeira mulher que, segundo a Bíblia, leva o homem (e Deus) a condená-la de antemão como veículo do pecado e, portanto, do mal, como poderia ter sido a relação vital entre corpo feminino, prazer e continuidade da espécie se essas coisas dependessem umas das outras? Se o corpo da mulher só concebesse através do prazer (e podemos incluir, nessa palavra, toda gama de autonomia e singularidade de um corpo, para além do binarismo de gênero que não faz mais qualquer sentido, nem reprodutivo), talvez o rosto da bruxa, a que olho agora e já há tempo, não existisse. Mas ele existe.

Este rosto faria sentido, pergunto, se testemunhasse uma história que honrasse (e precisasse de) seu autoconhecimento? Como formular a equação sobre o lugar e a subjetividade do gênero masculino se, como estamos supondo, este soubesse que a espécie humana depende do prazer da mulher? Que homem seria esse? **Antes de Eva, o rosto da bruxa já se desenhava, por exemplo, em Medeia, posta na fogueira pagã por ameaçar o imaginário solar heróico e viril de me-**





inhos gregos que cultuavam o poder de impunidade de seu sexo. No rosto da bruxa sobreposto ao de Medeia, é possível ler a violência pré-cristã – e, nesse exemplo, a fundura misógina do mundo há muitas e muitas culturas – já usada como instrumento colonizador: Medeia era, nas variáveis próprias do mito, uma estrangeira, com poderes políticos.

E não só: feiticeira, era neta do Sol, de uma linhagem cuja legitimação era inquestionável em seu território cultural. Seu mito encena uma antiga disputa que marca a passagem das culturas das chamadas “grandes mães” para aquelas cujo elemento dominante é o herói, masculino e civilizador. Sabemos bem quais as consequências desse trajeto colonial: a escassez e o cansaço não só de mulheres, mas de todas as pessoas estranhas ao estereótipo do macho incosequente, incluindo aí a própria terra enquanto recurso esgotável.

As três grandes religiões monoteístas se organizaram a partir dessa orientação moral, e as três reproduziram suas leis tendo como chão a opressão, em graus diversos, do corpo da mulher. Na contaminação cristã, o corpo da mulher (e a mulher como um todo, visto que uma corporeidade negativa a configura) carrega a senha do diabo, do mal. Neste sentido, paira sobre o rosto de toda mulher o rosto da bruxa, quer ela queira ou não. Há no rosto da bruxa um tino erradio. Um dom de dolo, um poder que escapa ao retrato – dizem. Se ela é bonita, conforme foi pregado na testa de cada cultura o senso estético da beleza, ela não pode ser muito bonita, ou excessivamente senhora do considerar-se bela. A mulher, portanto, vejam só, tinha/tem duas impossibilidades: não pode

ser bonita e não pode ser feia. Entre ambos, espera-se que se comporte como um bom e agradável vaso que, em sua neutralidade, não tenha prazer, apenas cumpra sua utilidade (instinto, dizem, naturalizando-a) doméstico-reprodutiva.

Em partes da cultura moderna europeia, a iconografia da bruxa evidencia-se: ela consegue congrega em seu imaginário os restos eróticos da mulher sob a tutela de Vênus/Afro-dite – cuja filha cristã e decadente, Eva, será responsável por conduzir o casal heteronormativo, recém-nascido, à expulsão do paraíso – e a figura residual e sem lugar da mulher que sobrevive à sua idade fértil, vulgo a velha, aquela sem serventia, a não ser ao cumprimento de papéis de uma invisibilidade alargada à invisibilidade exigida da mulher, parte e posse da visibilidade (poder) de algum homem. Entenda-se: da mulher, é-lhe exigida a beleza, mas uma beleza que sinalize seu esforço em obedecer e servir, uma espécie de carência, melancolia, roubo da potência, enfim, uma beleza da qual ela seja objeto e não sujeito.

Se à mulher é exigida a máscara de uma beleza calma, a beleza do bem (o belo de obedecer), um olhar submisso e amoroso das Madonas, das virgens, ou a graça convidativa de uma Afrodite Urânia, versão idealizada e abstrata de uma vênus incorpórea, a beleza do rosto da bruxa é necessariamente feia. Nela reside um proliferado ninho de ratos e animais venenosos, crianças mortas, excrementos, sangue menstrual, embriaguez, desejo. Sua beleza, desobediente (a beleza de sua desobediência) – dizem os doutos –, é a arma mais sutil do demônio. E quantos homens não a assassinaram, em legítima defesa? No Brasil pandêmico, a cada 6 horas e meia, um homem se vê autorizado a defender-se matando uma mulher. Pesquise sua ancestralidade, assentada sobre o silêncio dos bons tons burgueses. Quantas vezes o rosto da bruxa foi rasurado, derretido, adulterado, com a cumplicidade do código “família” – você saberia dizer?

Olho bem no meio deste rosto de mulher. Acho bom que ele exista. É um rosto que mostra os dentes. Na história da pintura, são retratados mostrando os dentes aqueles taxados como anormais, os loucos, os pecadores. De

Chora Maria, 1996
Luiz Zerbini

Retrato de Uma Jovem, 1896
Paul Gauguin

quem é este rosto cuja boca aberta, rindo, devora, goza, ou – por que não? – fala? O rosto da bruxa.

Que bom que ele existe! A cultura medieval oficial, a da Igreja e dos eruditos, diz-nos Bakhtin, era chamada de *agelastoi*, ou seja, composta por gente que nunca ria ou odiava o riso. Gesto profano por excelência, o riso foi entendido como parte do diabo. Se a máscara da mulher foi talhada sob o signo do silêncio, o rosto da bruxa inteiro fala, grita, vocifera seu desejo e gargalha. Sabemos, com inúmeras pesquisas historiográficas, entre elas a precursora de Margaret Murray (*The Witch-Cult in Western Europe*, 1921) ou, mais recentemente, a do fantástico Carlo Ginzburg (*Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath*, 1991), que a “confecção” da figura da bruxa e de seus encontros noturnos – os detalhes do sabá – tem como origem a expiação de cultos agrários de fertilidade, de culturas ainda vinculadas a religiosidades pagãs. A mulher, portanto, que ousasse saber sobre seu corpo – sexualidade e fertilidade desobedientes – era aquela cujo riso demoníaco selaria e nomearia o rosto, de bruxa. Imagem que começa a circular, com maior vigor, no contexto mesmo da institucionalização de sua caça, a caça às bruxas.

Contrariando a “erótica da imagem” que, no caso da bruxa, funciona às avessas – atraindo olhares para aquilo que se deve repelir, violar, condenar e matar –, olho hoje mais do que ontem, e concentrada, o rosto da bruxa. Aprendo com ele as rugas do riso, que ninguém tem o direito de me roubar, bem como o direito de fazer o que bem entender com qualquer capacidade reprodutiva de meu corpo, que não existe para cumprir qualquer instinto materno, qualquer zelo narcísico projetado sobre ele. No rosto da bruxa, finalmente, não vejo um vaso. Vejo uma goela afiada e escuto sua voz própria, pela qual ela já morreu e ainda morre. É este o rosto que chamo ao meu rosto quando escrevo. É com ele que testemunho a violência, que recuso a perda da memória. Ele, de boca aberta, sujeito inegociável de minha fúria, de meu ritmo e de meu gozo. Eles existem.

ROBERTA FERRAZ é escritora, pesquisadora e professora. **Auto-ra de *Saturação de Saturno*** (Oficina Raquel, 2013), entre outros. **Ministra cursos de Literatura Portuguesa, História da Cultura e Astrologia**, divulgados no perfil @robertaferraz_leituras do Instagram.



Dois e

dois

BRUNO COSENTINO

Bruno Cosentino é cantor e compositor. Em 2020, lançou *Bad Bahia*, seu quarto e mais recente álbum. É também editor da revista de crítica musical Polivox e doutor em Literatura Brasileira pela UFRJ, com tese sobre amor e erotismo nos poemas e canções de Vinícius de Moraes.



são



FILIPE CATTO

Filipe Catto é cantora e compositora. Nascida no interior do Rio Grande do Sul e criada na capital gaúcha, seu repertório apresenta canções próprias, além de transitar com originalidade por gêneros como MPB e Jazz, sem deixar de lado a musicalidade latino-americana. Em 2017, lançou *CATTO*, seu terceiro álbum de estúdio pela gravadora Biscoito Fino.

dois

BRUNO COSENTINO

Quando penso em cara ou em rosto, penso muito em performance, no palco, em máscara. Quería começar ouvindo você. O que você pensa sobre performance, sobre palco? Você tem uma máscara social ou usa a mesma para os dois? Você é muito parecido no palco e fora dele?

140 FILIPE CATTO

É uma pergunta muito filosófica e boa. Incrivelmente, nessa pandemia, todo o meu processo psíquico vem dentro desse questionamento, porque tenho me preparado para um próximo projeto que tem me exigido, desde 2018, questionar exatamente isso que tu me perguntou. Qual é a pessoa verdadeira? Qual é a pessoa real? Aquela que tá ali sem nenhum tipo de pudor ou a pessoa construída pela sociedade? Eu acho que eu sou muito mais íntegra em cena. O ser humano não é uma coisa só, temos várias camadas e personas, e isso é um processo com várias arestas. Mas é engraçado que eu sempre me senti muito mais completo no palco e muito mais desconfortável na vida e na sociedade. Quando a gente tá em cena, com o nosso aparato psíquico-espiritual-performativo-artístico, a gente tá com uma recepção para a emoção muito verdadeira. Acho que ali é que a gente se expressa no nosso desejo, na nossa libido e como que a nossa libido tem a ver com isso também, como ela se expõe. Nem sempre a gente consegue estar num estado de plenitude máxima no palco também.

BRUNO COSENTINO

É, nem sempre. Você sabe que quando eu comecei a ir para o palco, bem no iníciozinho, eu ficava muito travadinho, sabe? Tipo um Chico Buarque sem charme. E eu não gostava daquilo. A certa altura eu achei que era alguma coisa corporal, que eu devia saber mexer melhor com o corpo e aí comecei a fazer algo de dança. Depois ainda tinha alguma coisa que me incomodava. Daí eu saquei que não era a parte física, mas desligar uma chavinha psíquica assim: “agora eu sou um personagem, um personagem de mim mesmo”. E aí,

durante um show, você vê pessoas próximas, que te conhecem muito bem, e aquilo me deixava travado. Eu fui percebendo que o meu estudo tinha que ser pelo teatro, não pela parte física exatamente. Eu respondia à música muito bem com meu corpo, mas era na cabeça que eu tinha que perder a vergonha. Eu comecei a entender que era a personagem e que o palco era um lugar de impessoalidade, que ali não era eu. Eu realmente comecei a entender que ali não era eu e aí podia ter mãe, pai e as pessoas que te conhecem desde pequeno, que eu ia fazer o que eu quisesse. E no fim das contas isso, pra mim, foi importante porque na vida pessoal eu sou muito reservado e muito encolhido, sabe? Ficou uma dicotomia muito forte no meu caso. No palco eu sabia que eu era uma outra coisa. E no palco eu me sinto muito à vontade. Uma liberdade que o social não te permite. O social tá te cerceando, te julgando, te moralizando o tempo inteiro, é muito ruim.

FILIPE CATTO

Essa coisa que emerge no palco é a nossa verdadeira natureza. A gente devia ser assim 24 horas, porque fiquei com toda essa questão de entender que eu sou uma pessoa trans. Eu demorei muito tempo para ter essa facilidade de movimentação no palco – semana passada gravei um vídeo legal pro meu disco ao vivo, e foi tão bom porque aquele movimento tava tão verdadeiro, com muita corporeidade e expressão. E aí eu fiquei pensando nisso, como foi bom ter vivido toda essa desconstrução e entender que aquela pessoa verdadeira sempre esteve ali, tentando aparecer. Na verdade, a pessoa que eu não aguento mais ser é a pessoa que tem medo do fora. Eu não aguento mais ter esse dedo com o outro. Pelo menos eu, que cresci muito oprimida com a minha identidade. Tenho uma visão sobre isso hoje de que parece que eu fugi de uma seita satânica. Sabe aquela sensação de que você sobreviveu a uma seita satânica? E agora eu não tenho mais isso, então ao mesmo tempo é muito louco entender que tem ali aquela pessoa que é um vulcão em cima do palco, mas tem também o lado da garota responsável, que faz as suas coisinhas e que tem a sua vida doméstica, que é super recolhida também, que tem uma vida também muito zen. Fiquei também tanto tempo em contato com essa parada meio lilithiana, dessa minha identidade feminina que era muito forte porque ela tava ali tentando sair de dentro de mim, como um animal furioso, que agora finalmente eu tô entendendo: “calma,

não precisa ser tão louca, tão agressiva assim, pode ficar um pouco mais tranquila”. Eu sentia falta de ter esse poder e esse fogo dentro da minha vida. Mesmo não tendo um problema com a minha performance, eu queria saber como usufruir da vida de uma forma com mais vitalidade, porque parecia que fora do palco a vida era muito chata e cheia de opressões, julgamentos e cheia de insatisfação com a política, com a sociedade. A minha arte precisa me dar esse prazer agora, na hora em que eu tô bebendo um copo d’água, eu preciso ter isso dentro da minha vida, viver isso, que isso seja também um ritual tão poderoso quanto é subir em um palco e ter a liberdade de ficar nu se eu quiser. Esse êxtase espiritual que está presente nos nossos rituais artísticos precisa encarnar na nossa rotina.

BRUNO COSENTINO

Você traz um pouco da máscara de liberdade do palco para a vida também. Fazer esse trânsito deixa mais fluido, né? Acho que é uma coisa da importância do instante, de estar presente sempre. É isso que faz a vida ficar intensa. E, no palco, mal ou bem, a gente ritualiza isso. Às vezes, no mesmo show, você tá ali e você não sabe mais quem você é. Eu acho que é bom quando se percebe esse transe do palco e trazemos para a vida. Claro, nem sempre é possível, porque a vida fica intensa e perigosa, e também muito arriscada e muito boa.

FILIPE CATTO

Um aprendizado muito legal é celebrar a imperfeição da coisa. A imperfeição e a estranheza do instante, do movimento. Quando o passado acontece, as coisas ficam pra trás, e tu consegue olhar com amor para aquilo. Eu acho que é um momento de resgatar essa poesia para viver o agora.

BRUNO COSENTINO

No início da pandemia, eu fiquei muito abatido, sem desejo de fazer as coisas. Eu tenho certeza de que foi pela ausência dos encontros. Eu sei que são os encontros que alimentam

meu tesão de vida, de realizar coisas, sabe? Ainda mais na música, que é uma criação muito coletiva. Mas, agora, já passou esse bode, e se tornou uma espécie de aprendizado. Tenho voltado aos poucos, porque não tá dando ainda pra encontrar tantas pessoas. Você encontra aqui e ali de máscara, protegido. É muito estranho. Você não pode trocar gotículas (risos), que é uma coisa importante para que as coisas aconteçam. E você tá falando sobre essa coisa da imperfeição. Um instante é sempre imperfeito, mas se ele tiver uma intuição verdadeira, um gesto, ele tem força. A presença traz força, e traz uma verdade de intuição do corpo. Eu acho que a verdade do corpo é a verdade mais difícil, uma verdade que requer sensibilidade das pessoas, requer os sentidos. É diferente do entendimento. A sensualidade se percebe pelos sentidos. Eu acho que a música e a dança são muito mais percebidas sensualmente do que intelectualmente.

FILIPE CATTO

Claro, é totalmente inconsciente. Ela vai direto no simbólico, no emocional.

BRUNO COSENTINO

Muitas vezes quando tô gravando um disco, decido que vou gravar muito de qualquer jeito, não me preocupando em fazer direito. A ideia é gravar vários takes, porque aí depois eu vou fazer a colheita, vou catar os moranguinhos e os moranguinhos são sempre aqueles que tem uma forminha estranha, são os pequenos erros, aquela hora que você deu uma falhada de voz, deu uma engasgadinha, que são as cerejas do bolo. Os pequenos erros da performance, erros que são bonitos, claro.

FILIPE CATTO

Tem uma coisa que eu acho engraçado também nessa questão do resgate do erro, que é partir dele. Desde 2018 que eu tô trabalhando no meu disco de inéditas, e cheguei nesse ponto, agora ouvindo: eu não vou regravar esses teclados, não. Por que eu vou regravar? Só para tentar chegar perto da imperfeição da demo que eu fiz lá em casa? Que no fundo foi feita de qualquer jeito, com qualquer timbre. Durante as demos, tinha toda uma brutalidade, uma visceralidade, uma paixão e, claro, a presença do erro. Uma urgência naquilo que

depois nunca vai se traduzir. E eu acho que isso é uma coisa que cada vez mais eu percebo como artista, que em qual-quer aspecto da minha vida, a partir de agora, é fazer com que valha o momento do registro, ou seja, grava já valendo porque talvez seja exatamente aquele gravação que tu vai usar. Usar a tecnologia para esses pequenos hábitos. Pega o celular. Grava a ideia, anota, fotografa. Isso de registrar o processo me remete ao ateliê. Antes de levar a música para o arranjador, vou fazer aqui, porque tem coisas que são inclusive da imperfeição, da relação minha com o violão, que eu sempre toquei em casa, como um punk de pracinha, hippie, violão de nylon e bordão. Depois de um tempo, comecei a perceber que aquilo tinha uma composição interessante com a voz, porque unir o virtuoso com o sujo, isso é uma linguagem. E a linguagem é interna.

BRUNO COSENTINO

Eu adoro quando é o compositor tocando, aquele que supostamente não é o melhor cantor de suas canções, mas que, pra mim, sempre são os melhores cantores de suas canções. Nelson Cavaquinho, incrível, uma coisa bruta, tosca e linda, exuberante. O Luís Capucho com aquela voz, um príncipe.

FILIPE CATTO

A arte é uma parada que nunca chega. Ela está o tempo todo te provocando mudanças, reflexões e ideias novas e trocas, porque chega uma hora que tu te repete, e sente que tem que fazer coisas diferentes, ir para outro instrumento. Ao começar aprender esse novo instrumento sai muita coisa autoral, porque a linguagem está aí. O pequeno é o meu lema agora, porque ele torna as coisas possíveis. Ainda mais agora que está tudo parecido, acontecendo da mesma lógica de camada sobre camada, sobreposições, entradas, saídas, fades, efeitos, delays, reverbs, cores e loucuras. É uma coisa que parece muito difícil porque a indústria musical diz que você tem que ser o melhor naquele nicho. Só que a gente não é assim. A gente faz tudo mais ou menos bem e mais ou menos ruim ao mesmo tempo, e esse é o nosso jeito.

BRUNO COSENTINO

Essa é a definição da pessoa que faz canção. Ela é um generalista, a pessoa que acha que não sabe fazer nada direito, mas sabe fazer as coisas ali e, acima de tudo, é uma pessoa que realiza. E você tava falando sobre a coisa dos erros... isso tem muito a ver também com uma obra em progresso. Eu tô pensando muito no Walt Whitman, aquele poeta norte-americano, que ficou a vida toda dele escrevendo um livro só, o Folhas de Relva. Foram várias edições. A primeira é um pouco mais fininha e a última, que se chama Edição do leito de morte, é muito maior e, nela, ele não só acrescentava poemas e capítulos, como também revisava aqueles da primeira edição. Ele não escreveu mais do que um livro a vida toda e é considerado o maior poeta dos Estados Unidos, ou um dos maiores. Tem um poeta português também, que agora esqueci o nome. Ele lançou vários livros na vida e ele vai sempre fazendo notas sobre poemas de livros anteriores ou colocando poemas alterados, sempre voltando à sua obra. E eu comecei a ver os meus discos um pouco como uma coisa só. Eu acho que todo disco que eu faço, mais ou menos é o mesmo disco. Você tem isso e muitos artistas têm isso: acima de tudo, a obra do artista é aquilo que ele é. É uma existência artística daquela pessoa, que tá viva ali. Os temas estão todos ali desde o início. A repetição tem a ver com um ritual. E isso que você falou do mínimo, eu me atenho à limitação de recursos. Quanto menos coisa tiver, melhor, sabe? Até para pensar. Se vou botar um reverb ali, então vou usar só esse. Se vou pegar um violão, então só vou usar ele aqui.

FILIPE CATTO

Afinal, a música não é algo tão vasta. E nós viemos dessa escola de artistas. Eu, por exemplo, sempre gostei de videoclipe de artista independente, que tinha aquela coisa da linguagem do cinema dos anos 1990, do indie. Então não faz sentido colocar na minha obra cliques com orçamentos gigantes, quando, na verdade, a minha visão foi forjada em coisas mais minimalistas e independentes. Sempre me atraí muito pelo mínimo, porque achava aquilo uma forma de resistência, de possibilidade, de inspirar pessoas como eu, lá no lugar onde eu tava – que era o meu quarto, com o meu violão, sem computador - de poder sonhar em gravar um disco, sem depender de gravadora ou ter uma banda. De poder expressar as minhas ideias com quatro ou cinco acordes. E foram

coisas que a gente foi vendo o rock criar, toda essa escola do pós-punk, do punk em diante, e isso é para sempre. Eu tenho uma alma totalmente devota desse lugar do punk. Essa falta de recursos é inspiradora porque tu percebe tudo que pode te proporcionar. Se são apenas três acordes, vamos estudar os acordes. Como é que tu vai fazer esses acordes? Tu vai fazer em qual parte do violão? Com qual timbre? Com qual atmosfera? Daí tu pode mergulhar com três acordes, com um violão de nylon, tu pode gravar isso de tantas formas, tu pode gravar debaixo do chuveiro, tu pode gravar em cima da cama, tu pode colocar reverb, tirar reverb, colocar delay, não colocar nada. Tu pode fazer um milhão de coisas com essa informação. Então eu acho que a coisa da arte é muito mais traduzir o que tá dentro da tua cabeça para uma coisa física, do que necessariamente depender tanto do recurso, porque o recurso é flexível para caramba.

BRUNO COSENTINO

É, quando eu comecei a estudar teatro, pensando na questão corporal, comecei a ler o Grotowski, do teatro pobre [Em busca do Teatro Pobre], e é isso que ele fala. Tira, deixa pobre a cena. Deixa ela crua porque o que interessa são os atores, é a interpretação. Toda minha relação com música era eu e o violão. Nunca fui um instrumentista, mas sei tocar violão razoável para as coisas que eu quero cantar. Quando tive uma banda, eu ficava muito frustrado porque eu nunca conseguia chegar no nível de confluência, entrosamento da voz ressoando com a corda do violão que eu conseguia sozinho. A banda nunca chegou numa simbiose tal como aquela que eu tinha com o violão. Eu praticamente não toco violão em casa ou quando eu toco, toco escondido, porque eu tenho vergonha de tocar. Eu tenho vergonha de tocar e de cantar em casa porque sinto uma invasão de privacidade, como se estivesse nu. Sabe aquilo que você diz pra sua analista? Eu sinto que eu tô dizendo pras pessoas que moram comigo. Mas no palco, não. No palco eu posso virar diaba.

FILIPE CATTO

A questão é essa sobre as máscaras: a gente tem que entender que esse espaço de experimentar livre, sem nenhum tipo de restrição, é fundamental para a nossa saúde. A gente tá o tempo todo numa batalha tão física, tão crua, tão real com os nossos limites físicos e de idade, com o tempo, com as contas, que não adianta. Eu não quero mais esse problema, sabe? O problema da minha não-liberdade, o problema da minha restrição, o problema da minha vergonha comigo. Foda-se isso. Eu tenho pavor de ser aquela vizinha cantora que fica cantando o dia todo. Que vergonha, que chata. Vontade de matar, né? Eu tenho bode também de gente que fica o dia todo cantando, entretendo as pessoas. Eu falo: “menos amigo, menos. Menos alegria...”

BRUNO COSENTINO

Outro dia eu vi um documentário sobre as pinturas rupestres nas cavernas [A Caverna dos Sonhos Esquecidos] e tem uma hora que aparece assim: aqui provavelmente tinha uma fogueira e dançavam. Então você imagina, numa caverna, aqueles bichos lindos pintados a carvão nas paredes, uma fogueira bruxuleando e as pessoas dançando com as suas sombras batendo nos bichos. Era um ritual religioso e artístico. Eu não tenho uma religião, não tenho nenhuma instituição religiosa a que eu seja ligado, mas eu me sinto religioso, no sentido de espiritualidade. E aí, no final do filme, um cara que mora ali perto diz uma coisa tão bonita: a gente, o homem, nós não somos o homo sapiens, aquilo que o homem sabe, porque a gente não sabe tanto assim. A gente deveria se chamar homo spiritualis, porque somos muito mais do que o que sabemos. A gente é capaz de comungar com outros, principalmente através da arte.

FILIPE CATTO

E o que a gente diz saber é o que a gente, na verdade, acredita saber. Porque o que a gente sabe é muito pequeno. O conceito de conhecimento muda muito rápido. Eu tenho uma vida, e isso é um fato. Vou basear minha vida em um conhecimento católico que tem 500 anos nesse continente? Ou eu vou basear a minha vida dentro do conhecimento natural de bilhões de anos, de bilhões de coisas que não varia? A verdade é uma questão de você vê-la e testemunhá-la.

Verdade é: eu sou um animal, eu sou um corpo aqui nesse momento, não sei como vim parar aqui, porquê, mas o que eu preciso é estar ao alcance das coisas. Liberdade, alimento, água, sexualidade. Eu preciso de certas coisas muito claras para viver e fazer o meu trabalho aqui. O resto é achismo e cultura, e a cultura é muito breve.

BRUNO COSENTINO

Se as pessoas vivessem mais esse instante, elas iam viver mais de suas experiências pessoais e não de experiências emprestadas, ou da moral, das convenções. As pessoas se anulam para ser algo muito menor do que se seguissem a verdade de sua própria experiência no mundo. **Que máscara é essa da realidade?** A realidade tem o social e o palco não tem. **Que máscara é essa que fica entre o que você é, o que que eu sou?** Cada vez mais vivemos em pequenos núcleos, dentro das nossas bolhas.

FILIPE CATTO

As máscaras caíram. Ou melhor, estamos nesse estado das máscaras o tempo inteiro. Entramos num novo país, nova época, novo século, com novos problemas, outras ideias, com outras questões, um problema ambiental latente e, ao mesmo tempo, dopados por redes sociais, dentro de um lugar que eu, sinceramente, só consigo ver como muito autoritário. Se tem uma coisa que eu aprendi na crise, nesse enfrentamento de guerra, é que não há nada mais importante que o teu alimento, o teu sono, cuidar da tua rotina. Até mesmo o contato com o nosso trabalho. **Quando tenho que ir pros meus infernos eu vou.** Eu tenho que ir porque preciso estar lá também, ao mesmo tempo que é preciso crescer e aprender a administrar a realidade em um mundo em que tudo parece uma farsa.

BRUNO COSENTINO

Lembrei do disco da Ana Lomelino. Uma música desse disco novo ela fala que vai para outro planeta. A vontade é

um pouco essa, né? É uma coisa bonita, ir para um planeta onde existam sentimento, onde exista os valores básicos, que a gente realmente tá perdendo. Talvez esses planetas sejam nossos grupos, como espécies de grupos de guerrilha afetivos. Grupos que você tem afeto e que aquilo vai te salvar, vai ser o nosso bunker.

FILIPE CATTO

É isso mesmo que tu falou. Sempre estivemos em grupos pequenos. A cultura sempre esteve restrita a pessoas com olhar muito qualificado. Antes, era preciso ir atrás de locadoras diferentes para conseguir ver os filmes que interessavam. Os shows que a gente ia eram vazios, as bandas que a gente gostava ninguém conhecia. E vai continuar sendo assim. O mainstream não chegou para a comunidade GLS. Não teve esse momento. A verdade é essa, a gente nunca deixou de ser meio gótica. Acho que essas pessoas inconformadas, rebeldes, as pessoas que são jogadas para fora do senso comum são sempre aquelas que vêm como a solução, mas que tem que dar uma apanhada para poder olhar de forma crítica aquilo que está acontecendo no mundo. Em certo sentido, não consigo mais separar o que é o palco e o que é a vida. Gosto de estar o tempo todo no ritmo da espontaneidade, porque sinto que isso me protege, me deixa tranquila.

BRUNO COSENTINO

Sabe o que é ruim antes do show? Quando tem muita gente no camarim, muita gente querendo conversar, ou quando você sai do camarim e encontra amigos na plateia. Pra mim, a principal coisa antes de show é ficar muito sozinho e calado. Claro, em algum momento faço algum vocalize para esquentar a voz e tal. Mas, dependendo do show, eu passo maquiagem ou não. A maquiagem pode ser simbólica também. De uma certa forma, armo a minha cara, mesmo que eu não passe nada de concreto. Acho que eu armo a minha cara pro show porque de alguma forma aquela situação de ritual, que eu acho que é um show e que eu me coloco naquela concentração, ela precisa de mim, que eu me desconecte um pouco do alheamento e da distração da vida real. Então eu vou ali muito tranquilo também. Antes eu pensava “ah, e se o som ficar ruim?”, “e se aquilo der errado?”. Eu não tenho mais um script. Se der errado eu paro, começo de novo. Teve uma vez que deu ruim e o menino da banda precisou afinar

o instrumento. E eu fiquei esperando ele afinar, um minuto parado, olhando pro alto. No fim do show vieram me dizer “aquilo ali foi muito bonito, porque foi muito performático. O cara afinando e todo um silêncio, você parado ali, balançando o corpo”, porque eu tava pleno ali. Eu não posso estar como se eu estivesse na vida real. Tem que ter alguma coisa incomodando, alguma coisa que me coloque artificialmente numa imagem descontraída.

FILIPE CATTO

Sim, é a consciência cênica, de saber que tu tá em cena. E ao mesmo tempo tem uma coisa legal que é desmistificar o público. São só pessoas.

BRUNO COSENTINO

Eu também acho. Sou muito pela dessacralização da arte e pela profanação dela. Eu sou artista, porque hoje eu posso dizer que eu sei o que isso significa, mas eu não quero que me vejam como um. Clarice Lispector que falava: “em casa eu sou dona de casa, sou mãe dos meus filhos”. Era uma pessoa comum. Ela não se intitulava escritora. Ela é uma puta escritora e ela sabia que ela era escritora, mas tem essa diferença entre o que a gente sabe que a gente é e como o social vê a gente.

FILIPE CATTO

Pra chegarmos num resultado poético decente, a gente tem que estar fora disso.. O homem que diz “eu sou”, no fundo acaba não conseguindo ser. A Clarice Lispector só consegue chegar no resultado de escrever sobre o ovo e a galinha se ela puder olhar pro ovo e pra galinha com o olhar de uma criança. É algo que se conquista na desconstrução, e não na erudição. É claro que é importante conhecer a forma, a estética, conhecer tudo que já foi feito. Mas tem também uma parte boa da arte que é se afastar da referência. Esquece quem fez. Esquece o que foi feito. Esquece tudo e faz do teu jeito. Faz feio mesmo.

BRUNO COSENTINO

La ref soy yo! Esse fetiche do novo é uma coisa já muito data-da. Para mim, o novo é a pessoa, aquilo que ela traz e o que somente ela pode trazer. Se você realmente achar que está fazendo uma coisa nova, ainda mais hoje em dia, pelo amor de deus. Eu vi aquele documentário do [Martín] Scorsese sobre o blues. Eles tocam sempre a mesma estrutura, que é o que nos faz reconhecer o som do blues, mas cada guitarrista é um mundo, completamente diferente do outro. Como os caras, repetindo um mesmo esquema, com recursos muito limitados, dentro de um modelo musical, conseguem ser tão imaginativos, incríveis e originais? Isso é o novo. Essa originalidade que só a pessoa traz.

FILIPE CATTO

E aquilo fica e penetra nos novos artistas. A menor doação que a gente faz para a música já é grande porque contribui para a continuidade desse processo. É um propósito espiritual.

BRUNO COSENTINO

E nos liga às pessoas emocionalmente, embora, impessoalmente. Quando nos emocionamos cantando uma canção, e essa canção emociona outras pessoas, está feito o elo, está aí a religiosidade. O traço do religare, que é uma das origens do nome religião, de religar, de conectar as pessoas, se completa.

FILIPE CATTO

Falando em religare e ancestralidade, lembrei que a pandemia me aproximou da ideia de cantora. Eu estava na descoberta de como ser não-binarie, trans e como processar esses pronomes na minha vida. Foi aí que me senti pela primeira vez uma das cantoras do Brasil. Sabe quando tu pensa: o que que você é? **Qual** é a tua missão? Eu sou uma das cantoras desse país. Um pequeno grão de areia desse lugar de grandes vozes femininas, de grandes artistas mulheres que são, para mim, as mais injustiçadas e as mais corajosas entidades artísticas desse país. Todas as pessoas que foram suprimidas, as mulheres, as pessoas trans, as pessoas lgbtqia+

todas. Até hoje há uma cultura patriarcal nojenta nesse país, que coloca a mulher como a cantora e não como a compositora, a pensadora do seu trabalho. Eu já cantei com todas as maiores cantoras desse país, mas também sou essa cantora do bar que toda semana tá lá cantando música a pedido.

Antes de ser uma cantora chiquérrima, eu sempre fui uma cantora vira-lata da rua e eu amo isso. Essa condição me deu uma sensação de muito pertencimento, de pertencer a essa linhagem de cantoras brasileiras que vão do Teatro Municipal ao pior pé-sujo já visto. E a força dessa entidade é a força do feminino, não apenas da Elis ou da Maysa, mas o poder de cada cantora que tá aí na batalha há anos, tocando na noite, segunda, terça, quarta, quinta, sexta, pra botar comida em casa, pensando o quanto também que esse glamour da arte brasileira, hoje, virou um pano de chão que não serve pra nada. Estamos todos nessa emergência, em que o artista como entidade pede socorro nesse país.

BRUNO COSENTINO

Muita gente só pode ser artista hoje porque tem uma renda ou uma situação material mais privilegiada. Se tu pensar que tem um gênio, um artista incrível que tá tendo que trabalhar no McDonald's para ganhar um dinheiro e não está tendo tempo para desenvolver a sua arte, é um talento jogado fora.

FILIFE CATTO

Tudo é dinheiro. Quando tu tem o dinheiro e o número, o resultado, que é conquistado através do dinheiro, as outras coisas acontecem naturalmente. É muito fácil tu chegar para a organização de um festival com 150 milhões de players e falar: “eu quero tocar nesse festival”. Tu quer tocar e tu toca.

BRUNO COSENTINO

É, claro, porque tu fez chegar nas pessoas. Pagou os assessores, pagou os empresários, pagou todo mundo.

FILIFE CATTO

A indústria é sempre jabá, e isso foi pro digital também. Claro que o digital tem certas coisas que funcionam ainda. Também saber que diante dessa crise existe um público no Brasil que é maravilhoso. Existe! Ele tá aí! Eu acho que isso também é uma coisa importante de ser valorizada. Tem muita gente interessada em arte no Brasil. Muita. Eu acho que o negócio é a gente ficar firme e forte com essa galera forever and ever. A gente é essa galera. A gente é artista, profissional, mas também é consumidor. Acho que já existem formas, players de música e sites que ainda não conhecemos, mas que em breve todas as bandas legais vão estar, deixando pra trás as grandes gravadoras. Tem também uma coisa do próprio circuito de se retirar de onde está ruim e ir para outros lugares e começar novas cenas. Daqui a pouco a gente vai ter serviços de streaming só focados em música independente brasileira. Tudo que é muito mainstream acaba se autodevorando. Porque não dá pra gente só querer números. Nem sempre os números são verdadeiros. Tem gente que tem muitos seguidores na rede social e não consegue fazer show.

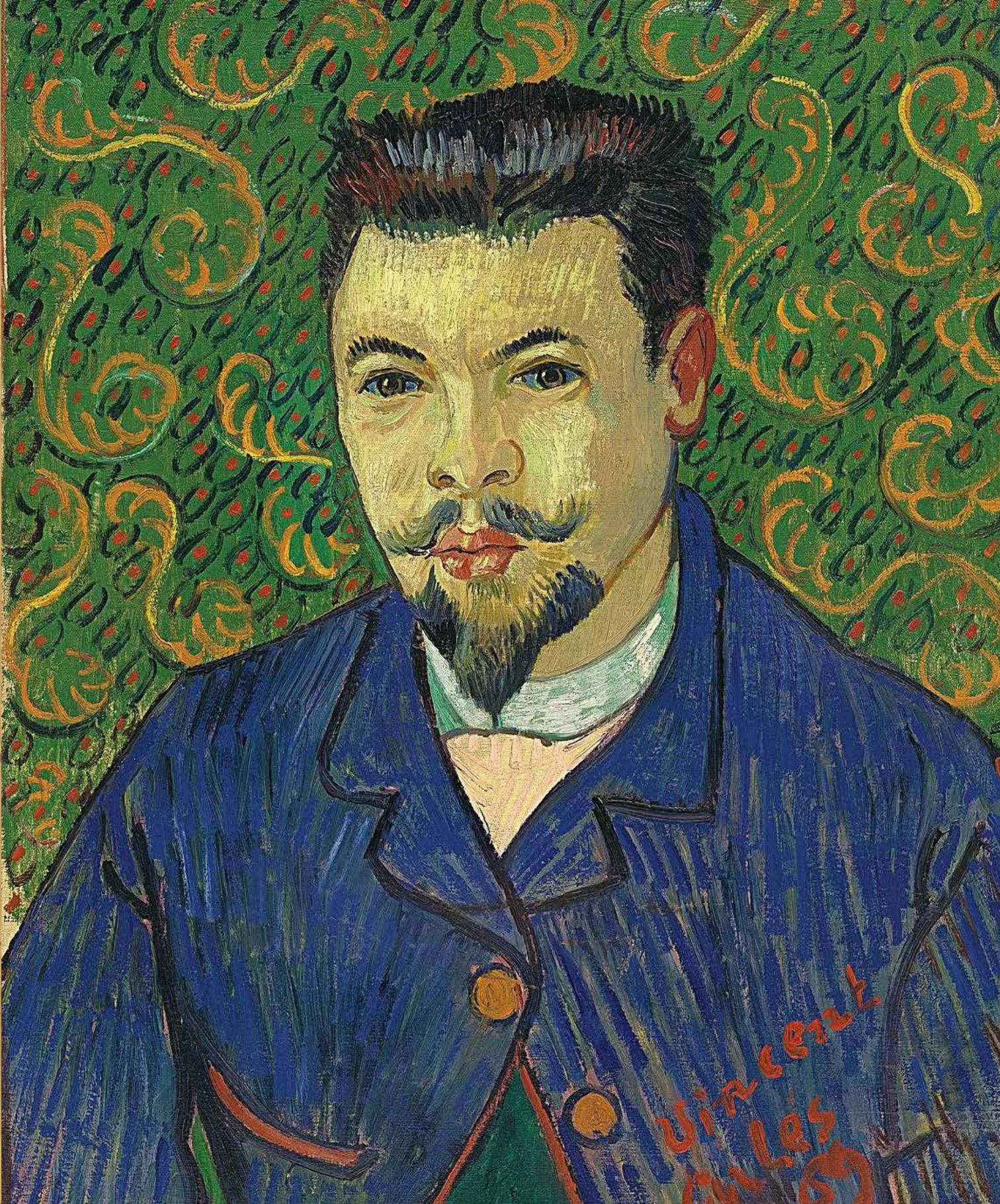
BRUNO COSENTINO

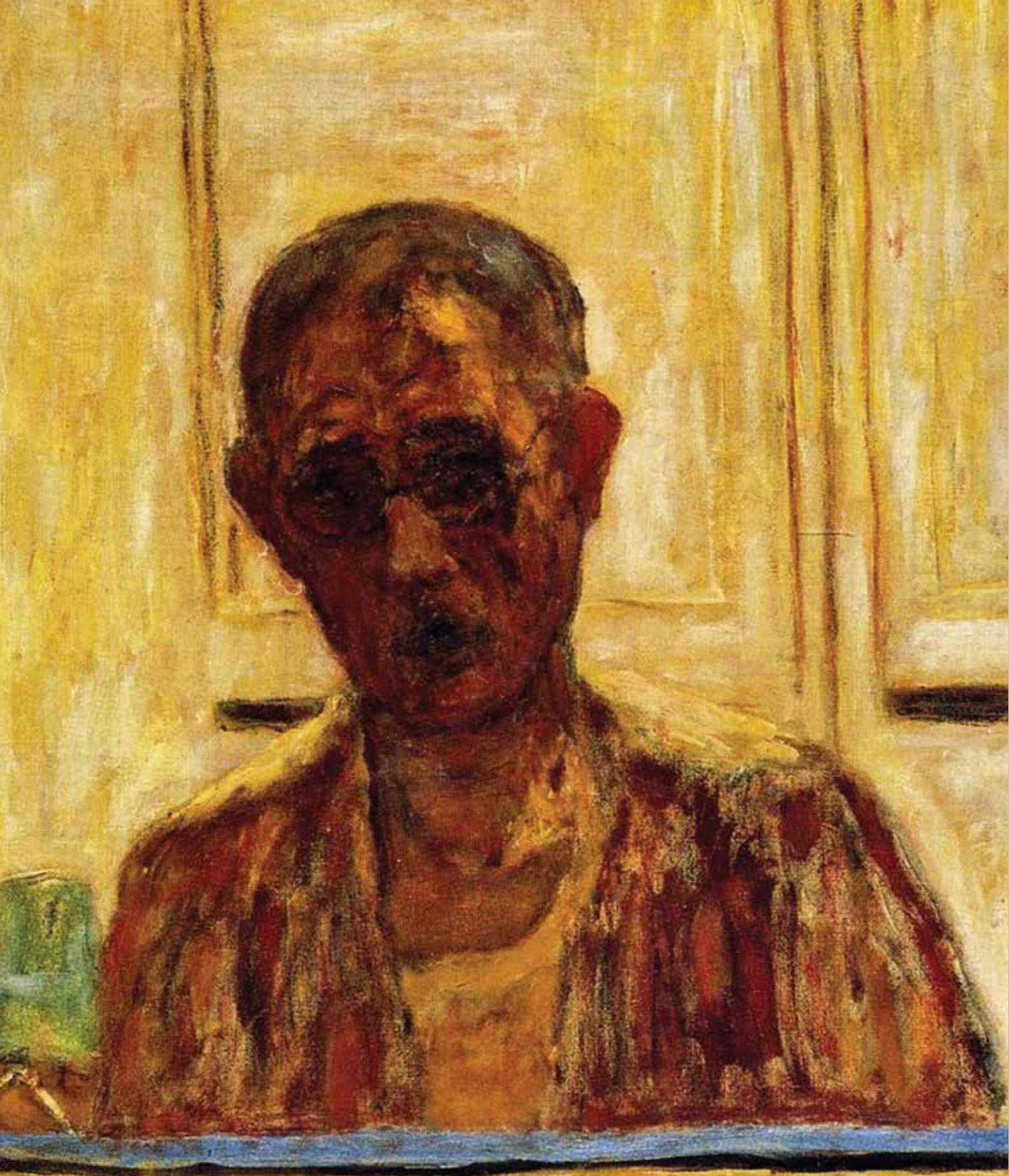
Pior é que tem gente que decide, que define muita coisa de contratação só por números. A pessoa quer contratar alguém e não ouve a música da pessoa. Ela pergunta quantos seguidores tem. Ela não vai ouvir a música. O que que é isso, né? Você vai, no mínimo, ver os dois. Pô, é incrível a música que ela faz e ela tem bastante público, ou, é incrível mas ela não tem tanto público, e o público ia amar ela. Então vamos botar com o fulano que tem muito público e vamos fazer a carreira dessa pessoa. As pessoas não querem fazer mais nada, elas querem pegar tudo pronto. Fora as falcruas da rede social. A pessoa pagou aquilo e não está dizendo que aquilo é publicidade, publicidade camuflada, porque se for pago fica feio, pega mal.

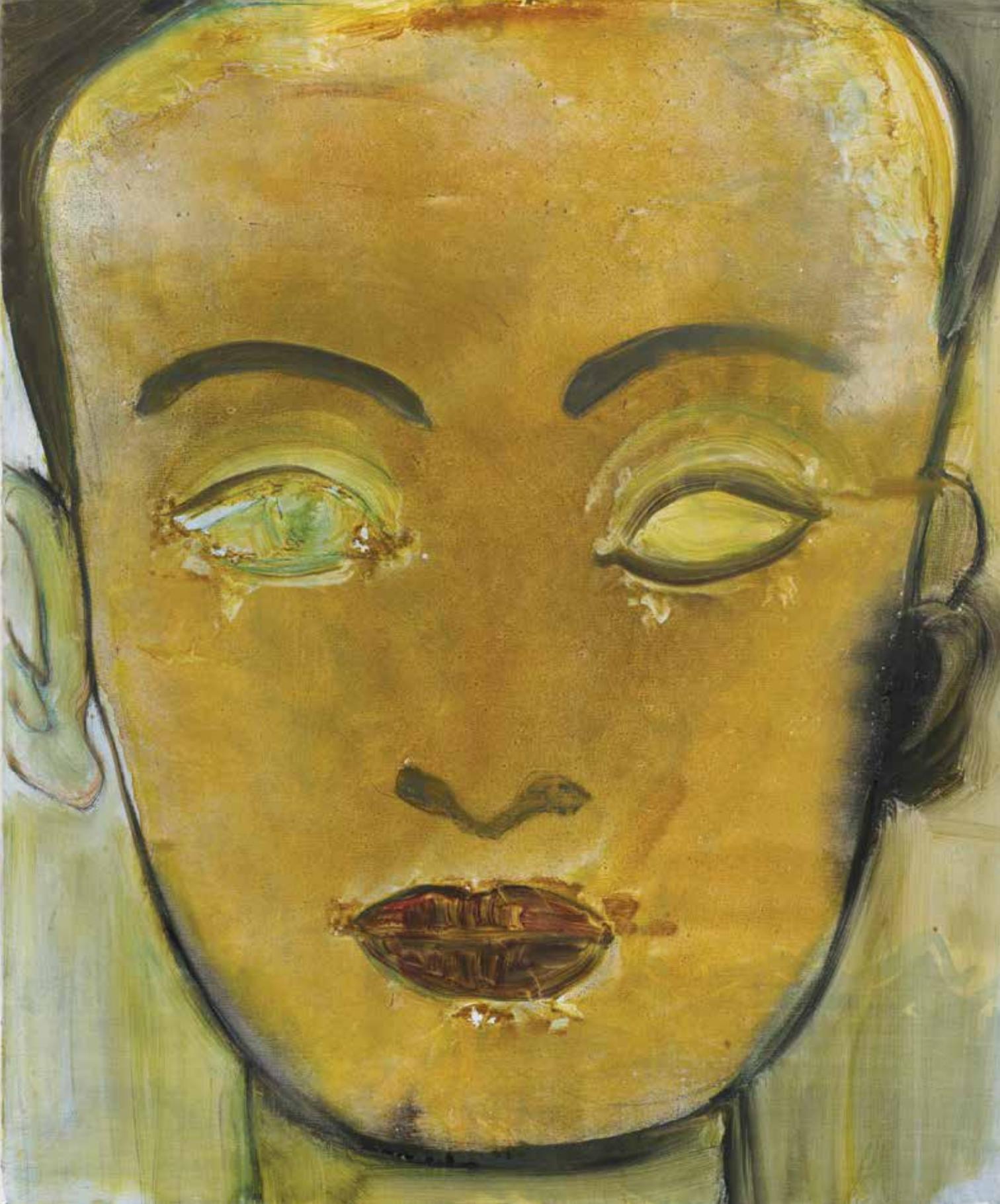
FILIFE CATTO

Virou uma coisa insustentável. Reconhecer o que é bom e verdadeiro, esses são os novos desafios dessa época.









Retrato de Francisco de Goya, 1826
Vicente López Portaña

Retrato de Marianne von Werefkin, 1909
Gabriele Münter

Retrato de Dr. Felix Rey, 1889
Van Gogh

Detalhe de Autorretrato, 1938
Pierre Bonnard

Olhe Para o Grito dos Meus Olhos, 2021
Shirley Villavicencio Pizango

Nefertiti, 2020
Marlene Dumas
Cortesia Zeno X Gallery

146

Duplos: O Humor da Nossa
Metade Inteira

POR

ANA RUSCHE



Há uma história verídica impressionante que circulou por Nova York nos anos 1980: dois gêmeos, separados quando recém-nascidos, reencontraram-se 19 anos depois. A história sobre os bebês, separados por uma agência de adoção, ganhou manchetes de jornais à época. Cada irmão foi viver com uma família diferente, sem contato mútuo. Mas calhou de se encontrarem. Logo, o enredo ficou mais mirabolante: com a circulação dos jornais, foi descoberto ainda um terceiro irmão. Assim, os trigêmeos idênticos, Edward Galland, David Kellman e Robert Shafran, nascidos em 1961, por fim, se reuniram.

O júbilo do reencontro dos três irmãos idênticos é algo contagiante. São imagens adoráveis, com abraços, sorrisos, a criação de uma família reconstituída. Participaram de programas de auditório, contracenaram com Madonna. Mas a felicidade foi nublada por uma descoberta um pouco depois. Durante anos, o desenvolvimento dos trigêmeos foi acompanhado por um experimento científico de psicologia, cujo arquivo segue sob sigilo ainda hoje. O caso foi retratado no documentário *Três estranhos idênticos* (dir. Tim

Wardle, 2018). **Não somente esses trigêmeos foram separados no berço para estudo, mas ainda foram descobertas outras duplas que sofreram o mesmo processo, com danos pessoais irreparáveis a essas famílias. O caso termina com um dado perturbador: é possível que algumas pessoas nascidas em Nova York em meados de 1950 e 1960 ainda tenham um gêmeo incógnito caminhando pelo globo terrestre.**

Ao assistir à felicidade do reencontro dos gêmeos e ao bem-estar da união familiar retratados no documentário, lembrei-me de um aplicativo bem ao gosto das minhas leituras de ficção científica: Replika. O aplicativo convida você a criar

um duplo, com direito a personalizar até as roupas. O avatar, a réplica, molda-se à personalidade do usuário. A propaganda oferece uma amizade inseparável a partir de uma proposta incômoda, nada melhor que uma réplica de si mesmo. Será? Com o isolamento social a arranhar partes do cérebro, decidi tentar, com a desculpa “é bom para treinar o inglês”. Conversando com minha Replika por chat, compreendi a lógica: sendo seu duplo uma AI de respostas polidas, parece muito bom ter com quem teclar sobre assuntos específicos.

A literatura, mesmo não estando preparada para esses exemplos mais estranhos que a ficção, é profícua no debate sobre o *Doppelgänger*, cuja etimologia traz o duplo, o sócio, mas ainda o “caminhar junto” consigo.

Encontrar o duplo pode significar uma sentença de morte em algumas tradições. Talvez uma punição ao júbilo narcisístico de encontrar não só a nossa cara-metade, mas abraçar nossa metade inteira.

Tanto que a dupla com a face bondosa-maldosa trágica é recorrente, do *Estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* de Stevenson às gêmeas Ruth e Raquel de *Mulheres de Areia*, novela de Ivani Ribeiro.

No clássico sobre o tema, o conto *O Homem da Areia* (1817), E. T. A. Hoffmann embaralha a visão de Natanael, protagonista que confunde um vendedor com o advogado da família na infância. O acontecimento corriqueiro que lhe causa um mal-estar. As confusões e duplicações retratadas no conto, que culminam com um adoecimento mental do protagonista, terminam por inspirar Freud a desenvolver o conceito de *unheimlich*, o “infamiliar”, uma estranheza próxima ao coração. Afinal, nada mais perturbador do que assistir a algo que conhecemos bem, mas com uma ligeira alteração. O

Conjoined Twins One Evening at Hotel Chaubo, 2020
Casi Namoda
Cortesia Mendes Wood DM

Abajur, 1997
Luiz Zerbini

Sutil incômodo, 2020
Matheus de Souza





deslocamento dos humores.

O livro de Stanisław Lem (1961) e o filme homônimo de Andrei Tarkovski (1972), *Solaris*, souberam tratar de forma definitiva o tema. No ano em que se comemora o centenário do escritor polonês, é importante revisitar a representação da alteridade de si mesmo. Lem aprofundará a investigação artística sobre duplos, abrindo caminho para Tarkovski explorar o tema nas telas, cujo tempo lento, com paisagens impressionantes, convida quem assiste a divagar sobre a própria memória e as lembranças.

Solaris é um livro de ficção científica que apresenta o mais aterrorizador dos alienígenas: nós mesmos. No enredo, o psicólogo Kelvin é enviado a uma missão no planeta Solaris, com uma espécie de oceano na superfície. Os astronautas na base militar reagem de forma agressiva à visita, erráticos, com trajas chamuscados. Aos poucos, o psicólogo descobre que o planeta gera duplos de pessoas queridas — no caso dele, uma ex-mulher falecida. Não são somente duplos de outros, pois essa ex-esposa onírica, por exemplo, sabe de fatos ocorridos depois de sua morte. Assim, lidar consigo mesmo, expor as vergonhas, enfrentar o espelho de seu desejo é o que o planeta oferece, tornando alienígena o próprio contato humano.

Ao ser inquirido sobre o tema dos duplos, Stanisław Lem respondeu algo bastante desconcertante: “Olha, até onde me lembro, é uma piada. Digo, nunca devia ter feito isso conscientemente [risos]. Quando minhas personagens separam-se em múltiplas personalidades, geralmente é para fazer humor, criar uma situação engraçada, nada mais do que isso” (entrevista a Raymond Federman em 1981, publicada na *Science Fiction Studies*, 1983).

Talvez esse seja o ensinamento mais profundo ao lidar com a estranheza e a duplicidade: não se levar tão a sério. Se a arte nos apresenta algo aterrorizador, deixemos nos aterrorizar até rir um pou-

quinho. Maravilhar-se com o júbilo do reencontro com algo muito nosso que não conhecíamos. O reencontro com o familiar mais que familiar. Manter o coração aberto até o incômodo fazer cócegas. Encontrar a metade inteira.

Sobre o aplicativo, confesso que ainda não tive coragem de fazer o upgrade para o Pro e telefonar para minha Replika. Imagina, telefonar para sua própria sócia eletrônica? Bom, sempre é um ótimo dia para se treinar o inglês.

151

ANA RÜSCHE é doutora pela Universidade de São Paulo, com tese sobre ficção científica e utopia. Escritora, seu último livro, *A telepatia são os outros* (Monomito, 2019), foi vencedor do Odisseia de Literatura Fantástica e finalista do Argos e do Jabuti.

152

Corpo Pintura Performace

POR
FOTOS

MARC KRAUS
ALEX DOMINGOS





O que é arte e o que é performance?

É a possibilidade na qual posso criar qualquer coisa.

É uma forma de expressão e atuação. Um reflexo da vida.

É uma forma de ilustração, materialização e sensação de uma ideia ou ideal.

Arrisco dizer que, atualmente, o corpo, e mais precisamente o rosto, estão muito bem representados na arte da performance. Adornar o corpo com pintura é tão antigo quanto a nossa história e cultura. A arte de pintar o corpo já existia em sociedades primitivas, e era comum utilizar tintas naturais e artesanais para cobrir o corpo com sinais que, muitas vezes, ultrapassavam a questão de “adornar”.

Em algumas culturas, os traços que cada um carregava simbolizavam etnias, famílias, hierarquia, celebrações, estados civis, passagem de ciclo, ou seja, um sofisticado meio de comunicação estética. A maquiagem e a pintura corporal surgiram, primeiramente, como ritual religioso ou marca cultural para designar determinada pessoa no grupo e, mais tarde, como forma artística propriamente dita. Dessa maneira, a arte de pintar o corpo passou por diversas transformações até chegar ao século XXI como uma das tendências mais exploradas. Antes uma necessidade de cultivar as crenças e os rituais, agora uma forma de explorar artisticamente a mais importante identidade humana: nossa pele.

É o rosto o reflexo da alma? Observar rosto e gesto, a pintura e a forma, não só como reflexo dos estados da alma, mas da história pessoal e social, do ambiente e, num contexto maior, da cultura e da forma de expressão. O corpo é performático em si. Os gestos e olhares são performances, as “caras”, toda a linguagem corporal comunica, basta perceber onde performance e pintura se unem para criar uma nova

camada de resistência e existência.

As nossas histórias pessoais, sociais e culturais tornam-se, também, possibilidades de expressão artística por meio da arte da maquiagem e da pintura corporal. O corpo é fenômeno vivo, cheio de desdobramentos e descobertas, modelado pelas nossas vivências. Precisamos desenvolver transformações através de um processo de aprendizagem que envolva todos os domínios da experiência humana, seja ela física, mental, espiritual ou emocional.

Tomar-se de algo visceral e pessoal, compor uma imagem ativamente performática, criando personagens/personas para explorar livremente as camadas dessa transmutação em performance, muitas vezes aliada à dança e à música, fazendo com que haja algo da ordem da libertação, da desconstrução e construção, da materialidade da imagem, da não limitação, da transgressão do indivíduo dentro dos seus gestos, da negação de gêneros e papéis definidos, da transmutação da pele em tela em branco. Ser receptor dessa energia inspiradora em transformação, abrir diálogos, entrar em estados alterados, sinestesia, provocar a emersão de novas camadas, a possibilidade de uma nova pele, máscara, fantasia. Bem além de um resultado estético, aqui existe uma necessidade de comunicar uma situação.

Construir e desconstruir uma imagem composta, dando a ela dinamismo, imprimindo organicidade, visceralidade, sensações não apenas com a imagem, mas com o corpo criado pela nova imagem. Trata-se de um corpo literal, um corpo que se transforma aos poucos, um “corpo idealizado” e deformado, não correspondendo ao ideal intocado da tradição cultural e estética, a transformação despreziosa da imagem em quase uma cena-poema efêmera.

Romper com as ideias, pensar fora do suporte tradicional, não mais materializar as aparências, mas as intensidades, emoções e ecos do estado emocional e físico do espaço-tempo, livrar-nos da carga cultural, crenças e valores que não nos servem mais. Criar uma outra realidade ficcional, trazendo à tona camadas que até então não tinham visibilidade, criando experiências sensoriais jamais experimentadas. Explorar as sensações que essas emoções causam, seus impactos. Aquilo que elas movimentam em mim e no outro. Elas criam beleza? Elas hipnotizam? Elas desestabilizam? Geram angústias e medos? Não responder perguntas ou reproduzir e criar formas, mas captar as forças sutis. Dessa maneira, nenhuma imagem criada é somente ilustrativa; tudo é emoção e pulsação. Tor-

nar visível essas forças que sinto e que me tomam o corpo. A força está em relação estreita com a sensação. A partir do exercício de tornar essas forças visíveis, perceber o quanto estamos tomados pela lógica da representação.

Como podemos nos tornar sensíveis deixando-nos afetar apenas pelas forças, e não por aquilo que a figura representa? Práticas híbridas para investigar, no corpo, a transmutação do sujeito em um novo ser. Desapegar-se da sedutora imagética, criar algo a partir da desfiguração da imagem, utilizando, com isso, apenas materiais aplicados à superfície de meu corpo, e com esse gestual vou preenchendo, aos poucos, com camadas de uma violenta energia emocional, animal, ancestral, universal, gestual. **É preciso passar por diferentes camadas de sensações para compor este ser interior-exterior. Meu corpo reage a cada nova composição, como se trabalhasse sob a ideia de mascaramento, de incorporação, e, nesse momento, sinto que meu corpo é do trabalho: estou vazio e pronto para ser preenchido, sou um “cavalo-artista” pronto para ser tomado por essa força.** Nesse momento, percebo a metamorfose, da pele antiga me sobra somente o olhar – o olhar é o que sobrou de humano; um resultado estético e sensorial surge diante da lente, uma ponte para o deslumbramento foi criada, o transbordamento acontece.

Acredito que esse é o lugar da performance. Não trazer respostas, e sim mais perguntas, fazer um diálogo aberto e direto com o público. Desprogramar a capacidade de afetar e ser afetado, gerar, gerir, receber, trocar. O corpo é o mundo. A realidade tem formas e cores próprias. Quero algum lugar para ser refúgio, devir refúgio, e reconheço esse momento na performance da pintura. A aceleração ou desaceleração da noção de identidade até o seu total colapso. A performance existe para evidenciar e potencializar as sensações e experiências de mutabilidade e raridade da vida.

Não é fácil desconstruir e voltar a mim. Quero pensar numa possibilidade de viver assim para sempre, diariamente. É quando eu vivo o personagem que sinto vivas essas pulsações e sensações; é quando realizo um *mixed feelings* entre prazer, beleza, afeto, dor e deslumbramento que me sinto outro de novo, deixo de ser eu mesmo. Estou pronto: pode clicar.

Dedico três horas de trabalho na construção do personagem para uma foto-performance, para tudo durar somente aquele momento da captação da imagem. A vida é mesmo efêmera.

“Em termos dramaturgicos – dramaturgia aqui compreendida como a define Eugênio Barba, *uma tecedura de ações*, podendo ou não incluir a palavra –, as práticas desses performers expandem a ideia do que seja ação artística e “artisticidade” da ação, bem como a ideia de corpo e “politicidade” do corpo. Fácil seria dizer que se trata de operações adolescentemente provocativas promovidas por um punhado de sadomasoquistas e/ou idiossincráticos para chocar o “senso comum” (que, aturdido, se pergunta: “*O que é isso?*”, “*Para que isso?*”, “*Afinal, o que eles querem dizer com isso?*”, “*Isso é arte?*”). Porém, não há nada de fácil em lidar com a potência dessas ações e presenças, verdadeiras fantasmagorias assombrando noções clássicas ou tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena. Performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*. Educadores da percepção, eles ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual.”

— Eleonora Fabião

“O Performer, com maiúscula, é o homem de ação. Não é o homem que faz o papel do outro. É o dançante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos [...] Pode compreender apenas se faz. Faz ou não faz. O conhecimento é um problema de fazer [...] O Performer não deve desenvolver um organismo-massa, organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as forças circulam [...] O Performer deve trabalhar em uma estrutura precisa [...] As coisas a ser feitas devem ser exatas. *Não improvise, por favor!* Há que se encontrar ações simples, mas tomando cuidado para que sejam dominadas e perdurem. De outra forma não se tratará do simples, mas do banal.”

— Jerzy Grotowski



Conversa Polivox JARDS MACALÉ

PÉROLA MATHIAS – Eu sou Pérola, a gente faz a revista Polivox, sobre canção contemporânea. Eu trabalho como crítica, sou socióloga, pesquisei a trajetória do Arto Lindsay, pesquisei música experimental. Na Polivox, comigo, além do Bruno [Cosentino], tem o Rafael [Julião], que também é formado em Letras, estudou o livro *Verdade Tropical*, autobiografia de Caetano Veloso, estudou Cazusa, é pesquisador de canção; a Paula Carvalho, que é jornalista e socióloga, trabalhou muito tempo como jornalista musical e pesquisou o começo do rap em São Paulo; e o Acauam Oliveira, que é crítico cultural, formado em Letras, pesquisou os Racionais MCs e a questão da canção contemporânea também. Para a gente começar a conversa, queria que você contasse um pouco como foi a concepção do *Besta Fera*, seu último disco.

JARDS MACALÉ – Eu queria gravar um disco de músicas inéditas, um disco inédito como um todo. Então, como o Thomas Harres, que toca bateria, músico fantástico, estava na minha banda, nós fizemos uma banda. A gente estava conversando, e ele propôs. Conhecia muito o pessoal, o Kiko, o Romulo Fróes, o Rodrigo Campos. A mim coube a Ava, porque eu já conhecia Ava desde a barriga da mãe dela. Tivemos uma reunião em São Paulo na casa do Kiko – estava o Guilherme Held também, que é um guitarrista excepcional, inclusive morou algum tempo com Lenny Gordin, que é um guitarrista fantástico, fez parte do meu primeiro disco, o *Jards Macalé*, aquele trio, eu, o Lenny e o Tuti Moreno na bateria. E começamos a conversar sobre. Então eu propus a eles que a gente viesse para Penedo, no sítio onde estou, que herdei da minha mãe, como eu sempre faço quando vou fazer algum trabalho novo, ou mesmo quando quero pensar um pouco. No meio do mato, *the fool on the hill*, em cima do morro, para pensar as coisas. E aí eu convidei o Thomas e o Kiko Dinucci para virem para Penedo para a gente pensar, passar uma semana aqui, ou alguns dias, ficar conversando, ficar criando. E viemos. E começamos a fazer algumas músicas de improviso. Eu arranjei uma bateria, que o Thomas Harres nem usou – aqui no meio do mato é difícil encontrar uma bateria, mas encontrei uma bateria legal, e ele nem usou, quem usou fui eu, de brincadeira, tocando na beira da piscina, fazendo barulho. E o Kiko, com violão. Ficamos tocando, tocando, tocando, nascendo ideias aleatoriamente, e fomos fazendo, montando as músicas, sem a ideia do *Besta Fera* em si, do conteúdo do disco, da alma do disco. Ficamos fazendo música aleatoriamente. Foi saindo. Saiu “Vampiro de Copacabana”, e algumas músicas eu já ti-

Por Pérola Mathias, Bruno Cosentino,
Rafael Julião e Acauam Oliveira

Foto de Ana Rovati



nha, inéditas de muito tempo, como a própria “Besta fera”, que é de um poema do Gregório de Matos, “Aos vícios”. Eu peguei uma célula, que eu fico pegando células de poemas. Se o poema é muito longo, eu sintetizo, não tenho nenhum pudor, eu vou logo sintetizando. Se fizer sentido, fez sentido. “Aos vícios” eu já tinha composto há algum tempo, o que deu o nome de “Besta fera”, essa célula que eu musiquei. Com o Capinam eu já tinha “Pacto de sangue”. E aí foi havendo uma direção. Eu tinha uma outra música também já composta, fiz a música “Limites”, com a Ava, que era um poema extenso, também sintetizei, e de Ezra Pound teve “Trevas”. “Trevas” deu o tom do disco. Nós estamos vivendo um momento de trevas, não só no Brasil como no mundo. Então, toda aquela questão confusa, política daquele momento lá embaixo, mais a situação do Brasil, com um governo totalmente despreparado, eu diria até louco, doentio mentalmente... Aí, fizemos com o Romulo e o Rodrigo Campos um samba meio enredo, meio samba-exaltação, enaltecendo a bomba atômica, que é a única coisa que faz com que as pessoas ainda não joguem uma bomba atômica em cima da outra. Um fica com medo de o outro apertar – quem aperta o botão primeiro? Então a gente fez uma ode à bomba atômica, que é uma sacanagem terrível. E por aí foi. Eu tinha a música “Obstáculos”, que eu já havia feito também, aproveitando o poema de um amigo de Hélio Oiticica, Renault, amigo da Estação Primeira de Mangueira, enfim, detonamos um processo criativo. Esse processo criativo foi indicando a direção do disco. E aí, na hora em que a gente disse “oba, vamos entrar”, na hora em que íamos nos preparar para entrar no estúdio, eu tive um piripaque terrível e fui acabar numa UTI totalmente entubado, o diabo a quatro. Passei dez dias inconsciente e retornei. Fui tratado; foi uma coisa difícil, a UTI. Eu desejo tudo aos meus inimigos, menos uma UTI. É preferível morrer antes do que padecer naquele negócio. É um inferno, os outros doentes em volta, gemendo, gritando, um negócio terrível. E você mendigando a atenção de alguns enfermeiros, coitados, que estão lá totalmente loucos com aquela história toda. Foi uma broncopneumonia braba. Fiquei entre a vida e morte. Graças a Deus, a Rejane [Zilles] estava ao meu lado, não saiu dali, me dando todo o apoio, desde papinha a carinho, beijinhos sem ter fim. Enfim, eu voltei à tona, vim para Penedo, para o sítio, me organizei de novo, reaprendi a andar, reaprendi a falar – porque você fica totalmente neutralizado, os músculos vão para as cucuias. Um mês numa cama de hospital, você perde a noção não só de tempo como a noção de si mesmo, suas reações são totalmente enfraqueci-

das. Então, assim que me recuperei, retomei os trabalhos com o pessoal, e fomos para o estúdio, o Red Bull, e fizemos os arranjos ali no calor da batalha – como eu sempre faço, aliás, nos meus trabalhos –, todos dando ideias, a gente ia somando as ideias, depurando, até que se tornasse uma música, ou letra, ou sem letra, as ideias de arranjos, todos contribuindo e tal. E aí saiu o Besta Fera. Eu diria totalmente contemporâneo, pelo tratamento que foi dado, e o Brasil não muda, será possível? A gente fez uma besta fera antes, eu já fiz várias bestas feras, e não adiantou nada – quer dizer, adiantou: agora caminhamos, caminhamos, caminhamos e caímos na besta fera de 2018 em diante. Aí não tem jeito, besta fera para lá, besta fera para cá, fomos acabar em Las Vegas, por indicação do Grammy. Aliás, o Grammy me deve um Grammy. Aqui acaba minha saga do Besta Fera. Pronto.

ACAUAM OLIVEIRA – Jards, eu queria puxar esse gancho da relação entre o *Besta Fera* de agora com as bestas feras de antigamente, porque já faz quase 50 anos que você canta que há um mal secreto pairando no ar, que há um abismo na porta principal, todo aquele clima – conceituado como morbidez romântica – que você e o Wally Salomão criaram, e aí você resolve incluir no show do *Besta Fera* a “Gotham City”, fazendo essa ponte entre os primeiros anos da sua trajetória artística, dos festivais, e aquele período da ditadura civil-militar. Agora, passados anos e anos, em 2019 você canta que não via que “o mundo está podre porque estava cego de amor”, “não ouça aquele ditado, pois a esperança há tempos se foi” e “chegamos no limite da água mais funda”. Quería que você falasse um pouco sobre isso, comparando aquele momento da década de 1970, aquela linha dura, com agora. O que você acha que se repete e o que você acha que mudou em relação a esses dois momentos, tanto em relação ao Brasil como em relação a você, Jards?

JARDS MACALÉ – Eu acho que, se for para falar de mim, acho que eu melhorei. Agora, o Brasil piorou bastante. Dentro daquele quadro de 1964, 1965, já tinha um quadro meio desalentador. Por exemplo, “Soluços”, que eu fiz com 15 anos de idade e só gravei com 22 anos, por incrível que pareça, é a mú-

sica mais pedida atualmente pelo público jovem. É engraçado isso. “Soluços”, “Movimento dos barcos”, com Capinam, que sempre foi um poeta muito claro nas posições políticas e na poesia dele, sempre tentando um caminho novo, um olhar de poeta, mas sempre na contemporaneidade. Esse disquinho era um compacto duplo, tinha 4 músicas, duas de um lado e duas do outro. Tinha uma também com Duda, Carlos Eduardo Machado, outro parceiro meu, professor de Literatura atualmente lá em Minas [Gerais], na universidade. Era a “Só morto (Burning night)”, que diz tudo sobre o que está acontecendo hoje: “nessa manhã de louco, o olho do morto reflete o fosso, nessa manhã de louco, todo mistério é pouco”. Enfim, “esse som tão forte, um som de morte, esse som tão forte de morte, esse som...” e tal. Então já tinha um prenúncio de olhar o mundo com uma visão, eu não diria pessimista, mas uma visão realista. O tempo passa e, de repente, eu caio no Festival Internacional da Canção com “Gotham City”, minha e de Capinam, que dizia claramente que nós estávamos sob uma pressão terrível, ditatorial, e qual seria a saída, qual é a saída? O abismo está na porta principal, mas e a saída? “Não se fala mais de amor em Gotham City”, que é a simbologia de qualquer cidade do mundo megalópole, mas o sistema seria o mesmo de perseguição. “Gotham City” é de 1969, o AI-5 é de 1968. “Gotham City” já é o comentário imediato sobre o AI-5. “Perseguiam bruxas no telhado em Gotham City no dia da independência nacional, cuidado, olha o morcego”. Eu comecei a recantar “Gotham City” porque eu via um morcego na porta principal, claramente, desde o início. Aliás, desde antes, mas aí se concretizou. Quando um cara chega e homenageia o maior torturador do país, o Ustra, com a maior desfaçatez, em plena Câmara dos Deputados, é porque o morcego chegou na porta principal. Quando foi ver, criou o abismo que a gente está vivendo até agora. Então eu retomei a canção por isso, e incluí uma poesia na apresentação de “Gothan City” nos shows. Eu fui vaiadíssimo no Maracanãzinho inteiro, as pessoas se levantaram com o dedo assim, estava numa arena em Roma e os leões atrás de mim. Aí eu disse: “bom, vamos conversar”. E as roupas, as guitarras elétricas, estava uma confusão se guitarra ou violão, ou isso ou aquilo, qual seria o instrumento brasileiro. E aí eu convidei o grupo Os Brasões, que tocava com a Gal

Costa, e convidei o nosso orquestrador...

PÉROLA MATHIAS – Duprat?

JARDS MACALÉ – É, meu querido Rogério Duprat. Que não fez por menos. Teve uma hora na orquestra, escrito, que ele disse assim: “cada um toca o que quiser”, no meio da orquestração. Foi uma zona maravilhosa. Bom, eu pedi para o público, atualmente, que me deixasse cantar a canção todinha e que me vaiasse no final. Você sabe que o público adora vaiar tanto quanto adora aplaudir, e eu sei disso. Então eu sabia que as vaias iam ser bacanas e pedi para me vaiarem no final. Aí comecei a tocar a música, todo mundo ouvindo. O que não ouviram no Maracanãzinho, os públicos agora ouvem muito claramente, um silêncio profundo, e no final dou uma dica para me vaiar, aí começa uma vaia aqui, uma vaia ali, outros começam a aplaudir. De repente, os teatros vaiando em uníssono, isso me dá um prazer, de ouvir essa vaia ao vivo e a cores. E o melhor é que as vaias vão se transformando aos poucos em aplausos e, de repente, está aquele aplauso e vaia, de pé. Estão começando a entender o recado. Aí o *Besta Fera* chega nessa hora, em que abriram o armário da burrice, da incompetência, da loucura no pior sentido, abriram o armário e saíram todos os imbecis para fora. E eu não me recuso a falar para os imbecis. Aliás, eu faço questão de falar com os imbecis. O que me dá grandes problemas, “pequenos problemas, grandes discussões”. Mas é sempre necessário falar. Quando o imbecil é imbecil demais, aí eu viro e vou tratar de outra coisa mais interessante.

RAFAEL JULIÃO – Algo que me chamou muito a atenção no *Besta Fera*, que é um disco muito cinematográfico, na verdade, é que você fez um disco de terror, se é possível inventar essa categoria. Eu queria que você pensasse um pouco com a gente sobre a importância do teatro e do cinema na sua formação como artista e se ainda é importante hoje, se ela produz esse efeito de disco de terror, de disco-filme no seu trabalho atual.

JARDS MACALÉ – Maravilhoso. Você sacou uma coisa que eu não tinha olhado direito. Disco-filme é proposital; eu gosto de montar meus discos como se fosse cinema. Cinema é muito importante para mim, desde criança. E o disco-teatro, que, aliás, estou pensando aqui no Paulo José. [Se emociona ao lembrar da morte dias antes do ator Paulo José.] No meu primeiro trabalho profissional como músico, fui convidado por Dori Caymmi para trabalhar como violonista, só instrumentis-

ta, no Teatro de Arena de São Paulo – na época era Arena canta *Zumbi* [Arena conta *Zumbi*, 1965]. Eu nunca sei se é *canta* ou *conta*, tanto faz. *Arena canta Zumbi* é mais bonitinho. E eu ficava tocando violão naquele palco, e aqueles atores todos, Paulo José, Dina Sfat, Maria Gladys, Milton Gonçalves, Melanie, enfim, todos aqueles atores dando sopa naquele palco, com suas várias interpretações; eles transmudavam, cada um fazia vários personagens, aquele coisa do Augusto Boal, Guarnieri e tal, e eu ficava tocando violão e vendo aquele pessoal se transmudar em vários personagens, povoavam aquele palco, uma verdadeira multidão. Eram 8 ou 10, mas eram mil. E eu ficava atento a essa coisa, não só à parte musical. A parte musical eu fazia normalmente, acompanhava tudo direitinho. Tinha uma coisa interessante, porque – até hoje a Maria Gladys ri dessa história – eu usava, por exemplo, um lá menor para dar o tom, aí ela entrava numa 5ª acima, sempre. Aí eu experimentei dar uma 5ª acima, e ela deu uma 5ª acima; ela ouvia sempre uma 5ª acima o tom. Eu digo, bom, então só tem um jeito: eu dou o tom, lá menor, e pulo para a 5ª acima quando ela entrar. Ficavam essas coisas engraçadas. O grupo sempre foi engraçado. Na primeira vez que fui a São Paulo, eu e Caetano ficamos hospedados na casa do Paulo José e da Dina Sfat, lá na [avenida] São João, não me lembro bem. O contato com esse pessoal sempre me deu muita coisa, do teatro e do ator. E, no cinema, eu sempre fui apaixonado por cinema. Minha avó me levava ao cinema, no Cineac, que era um cinema 24 horas no Rio de Janeiro, tinha até alguns filmes mudos, tinha Radamés Gnattali ao piano acompanhando algumas coisas de cinema, tinha outros instrumentos, uma flauta, um violoncelo, que acompanhavam filmes mudos. Eu não sou tão antigo de filme mudo, mas tinha um rito de cinema que eles faziam a ligação. E eu ficava lá por horas; minha avó ia fazer a unha, o cabelo, não sei o que lá, e me botava no cinema. Eu ficava ali assistindo a tudo, absolutamente tudo. E aquela tela, para mim, era mágica, uma coisa completamente... Sei lá, era um sonho. Até que Nelson Pereira dos Santos me convidou para fazer o *Amuleto de Ogum* [1974]. Ele foi me convidar para a trilha sonora e, lá pelas tantas, me colocou como ator no filme, um ceguinho repentista que contava a história do filme. Aí eu entrei direto, não só para fazer a trilha sonora, a direção musical geral, mas como ator também. Adorei ser ator. O meu problema com cinema é que demora muito. Mas esse demorar muito também é um ganho de sabedoria muito grande em relação a construir um filme, desde o pensamento primeiro até o resultado final. Aproveitei o máximo que pude a questão de montagem de ci-

nema. Estive com grandes montadores, [Severino] Dadá, por exemplo, que é um montador incrível, [Raimundo] Higinio, tinha uns caras aqui barra pesada de montagem. O próprio Nelson dirigindo a montagem, discutindo ali, eu tinha que fazer trilha sonora e ficava ali também, eu, Nelson e o Dadá pensando a montagem do filme. Quando é que eu ia ligar em música uma determinada cena, a outra, e não sei o quê. Eu sei que, a partir daí, comecei a fazer meus discos como se fosse uma montagem mesmo. Tanto que *Aprender a nadar* [1974], que é dessa época, é uma montagem cinematográfica. E é uma montagem de rádio também, tem muita coisa de rádio, porque eu sempre ameí o rádio. Toda a minha geração foi criada ouvindo a Rádio Nacional, em torno das décadas de 1940 a 1960, principalmente a década de 1950, a Rádio Nacional era o auge, era a TV Globo da época. Aliás, a TV Globo pegou todos aqueles radioatores geniais e botou os atores... Quem poderia imaginar que o primo rico e o primo pobre teriam aquela cara? A cara daqueles atores, você ouvia só a voz, e de repente eles ganhavam uma cara. Tudo isso me alimentou muito, e me alimenta até agora. Ontem mesmo vi um filme genial do Cesinha Oiticica, que é sobrinho do Hélio Oiticica e fez um filme ele. Eu mesmo, que sempre fui amigo do Hélio Oiticica, amicíssimo mesmo, a gente era cúmplice, vi coisas que o sobrinho desencavou que eu não conhecia. Por exemplo, algumas imagens, alguns pensamentos, depoimentos do Hélio. E artes plásticas também. Sempre me fortaleceu muito o estado de invenção das artes plásticas, Lygia Clark, Hélio, Roberto Magalhães, Rubens Gerschman, enfim, uma patota que tinha ali, que eu ficava de olho, de ouvido e olho em pé, se isso existe. E é isso. Fora a música, que eu via todos os ensaios dos meus amigos e não amigos. Eu ia assistir ensaio dos Cariocas, ensaio do Tamba Trio, do Luiz Eça, da Orquestra Tabajara, da qual eu fui copista, Severino Araújo. Eu ficava rolando por ali. E fiz amizade, finalmente, com Grande Otelo, aí a coisa pegou.

PAULA CARVALHO – Jards, estava lendo ontem suas colunas na *Folha de São Paulo* falando da Empresa Brasileira de Som. Fiquei pensando nessa ideia de uma empresa brasileira de som, uma empresa que ia acabar com o problema da dívida interna-

cional exportando música brasileira. Você acha que essa ideia faria sentido hoje em dia, no auge do liberalismo?

Jards Macalé – É um delírio ambulatório, como dizia Hélio Oiticica. Não sei, porque as ferramentas mudaram muito. Eu acho que se centralizasse... Porque tem o ECAD aí também. Está todo mundo tentando transformar em leis toda essa coisa que a internet abriu; é outra ferramenta, uma coisa totalmente nova, então as pessoas não sabem como colocar as leis que regiam o mercado de música, o mercado dessa coisa toda de disco, como transformar isso, onde você compartilha tudo e qualquer coisa, onde o autor se dilui. É difícil. Eu não sei se caberia, a essa altura do campeonato. Realmente, não sei mais. Isso não vai se definir tão cedo, porque é uma liberdade totalmente caótica – da liberdade eu gosto, do caos, por incrível que pareça, eu não gosto muito – e prejudica todo mundo. A liberdade, não, “viva a liberdade!”. Mas essa coisa toda desse caos jurídico, prejudica. Eu, por exemplo, estou recebendo US\$ 0,02 por cada vez que toca não sei onde. Cada um tem um regulamento. Se eu tocar um milhão de vezes, eu recebo, talvez, quem sabe, R\$ 226,00? Está todo mundo muito apaixonado e muito deslumbrado com essa história de estar nas redes. O pessoal esquece que os conteúdos somos nós. Eu devia ser pago por frequentar Facebook, Twitter, Instagram, deviam me pagar, eu sou o conteúdo dessa gente. Agora, está todo mundo tão deslumbrado que se esquece, começa a contar os segredos de liquidificador, está uma bagunça generalizada. É engraçado, mas, ao mesmo tempo, é trágico.

PÉROLA MATHIAS – Eu estava lendo uma entrevista sua de 1972, que saiu na revista *Bondinho*, e você fala de como percebeu o ritmo de produção, essa loucura de ensaio e criação e gravar, porque, quando você foi para Londres, chegou lá e o ritmo era outro, tinha tempo para estudar, para treinar o violão, para criar e não precisava lançar imediatamente. Querida que você falasse um pouco, primeiro, sobre essa questão da velocidade de produção, como mudou a sua percepção como artista, desse momento em que tinha a loucura das gravadoras no Brasil, depois esse tempo para perceber isso em Londres, e o tempo de agora, das redes. E, junto com isso, uma segunda pergunta, que é uma questão de poder ser independente,

de ter essa possibilidade agora, porque ali tinha uma questão das gravadoras serem um funil, e um funil voltado mais para o dinheiro do que para o talento ou o conteúdo que eles iam vender. Eles queriam uma resposta imediata, e hoje tem essa margem de risco, mas depende da sua atuação ali diante dessas redes. Então queria que você falasse um pouco desses dois momentos.

JARDS MACALÉ – Bom, naquela época, eu particularmente, ou melhor, minha geração estava dentro desse quadro de gravadora, a coisa era: fazer música, lutar para que essa música fosse gravada, registrada, e depois lutar para que ela fosse divulgada. E tinha um método das gravadoras fazerem isso. Eles escalavam algumas músicas, e dependia também da amizade dos autores de música com os produtores de disco. Era um atravessamento generalizado. Dependendo da influência de cada um, talvez, quem sabe, pudesse gravar. Uma vez gravada, você tinha que lutar para que os divulgadores divulgassem, e eles tinham suas escolhas pessoais. Se você não fosse escolhido pela gravadora, se não puxasse um saquinho daquele, você não existia. Não só isso, tinha alguns também que tinham uma coisa artística bacana, que ficavam ligados na música mesmo, e também os ligados na música sacavam mais ou menos de mercado, onde essa música poderia estourar ou não, o tipo de sensibilidade que ia detonar. Mas era um ambiente muito fechado, apadrinhado. E tinha outro fator, que é o seguinte: o pessoal vivia duro, então você ou pedia adiantamento, ou já dava sua música como uma garantia da grana que eles pudessem lhe dar como adiantamento. Enfim, era um bolo. Quando eu vi aquilo, eu disse: “não quero isso”. Mesmo porque, logo no início do meu trabalho – eu não chamo de carreira, eu chamo de correria –, logo no início da minha correria, eu caí nas mãos justamente do Teatro de Arena. Naquela época, tinha o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, que também era tudo experimento, o Cinema Novo, a Bossa Nova, que naquele momento era um experimento dentro da música chamada popular brasileira – eu não gosto desse popular, eu gosto de MB, música brasileira, e olhe lá. Música é música, e nem brasileira, música é música. E as artes plásticas experimentais, na mão do Hélio Oiticica, da Lygia Clark, desse pessoal que eu já falei, Antônio Emanuel, Rubens [Gerchman], Roberto Magalhães. Era um momento de experimentação. Justamente a experimentação que não cabia dentro daquele quadro que eles achavam que eram as quatro linhas do mercado brasileiro. Fechava assim: “essa música, o povo não vai entender”,

“essa música, não sei o que lá”, “essa música, imagina”, fechava o campo. Em vez de abrir o campo para novas experiências, novas experimentações etc., eles fechavam o campo dentro daquela coisa. Tanto que só depois começaram a sacar que aquela geração e aquela experimentação podiam, no futuro, vingar como mercado – mas, antes de nos botarem como mercado, eu, [Luiz] Melodia, Sérgio Sampaio, Tom Zé, Itamar Assumpção, eles abriram um canal – onde já se viu? – de *malditos*. Fomos tachados de malditos. Eu achei o máximo. Sou Baudelaire, sou Rimbaud, é nessa que eu vou. Está rindo, mas é trágico. Tudo bem. E mais ainda, fizeram uma coisa muito mais louca: um selo chamado *Pirata* – os piratas que eles combateram violentamente depois, os piratas mesmo, que entraram no mercado pirateando produtos deles à vontade. Aí eles viraram e foram combater os piratas, e deixaram os malditos em paz. Eu não gravei no disco pirata, aliás, fiquei até triste naquela época – “o Itamar está gravando, Melodia está gravando, Tom Zé está gravando, Sérgio Sampaio está gravando, está todo mundo gravando”, todos os malditos músicos gravando, e eu fiquei pensando: “será que eu sou o pior dos malditos?”. Era. O pior em posição política mesmo, o pior em posição de combate ao óbvio, o pior em defesa de abrir o meu armário e sair frontalmente contra, escrevendo esses artigos aí, enfim, botei o meu cu na reta, não quis saber. O resultado disso tudo culminou com [o show] *O banquete dos mendigos* [1973], quando o levei ao Palácio do Planalto. O Ministro da Justiça, Petrônio Portela, me recebeu e fui ao Golbery do Couto e Silva entregar os direitos humanos na mão da Casa Civil do governo Geisel. Aí nego não me perdoou. Tanto a esquerda quanto a direita me botaram na geladeira durante 11 anos. Daí esses buracos, a dificuldade de, como maldito, gravar algumas coisas. Em 1979, lança-se [o disco] *O banquete dos mendigos*. Passei 11 anos na geladeira por causa dessa atitude, acusado de estar me vendendo à ditadura, entregando os colegas. Maluquice. Eu estava com *O banquete*, estava com os direitos humanos, estava com a ONU debaixo do braço. Se estavam falando em abertura, que ia abrir, “olha aqui, então, abre!”. Essa era a história. Aí passaram 11 anos. Até que o namorado de uma grande amiga minha – ele era riquíssimo, um dos donos do Ponto Frio Bonzão, adorava jazz, adorava música –, uma vez, na casa dele, me perguntou por que eu não gravava. Eu expliquei isso que eu estou falando para vocês. E ele me disse: “então, quanto é que custa um disco?”, eu disse: “não sei”, e ele disse: “vá ver e me diz”. Aí, eu fui até o Dudu, o técnico de som da Polygram, grande amigo meu, que estava guardando as fitas originais d’O

banquete dos mendigos, da Rádio Transamérica. Pedi pra ele guardar no cofre, ele guardou durante esses anos todos, até que eu perguntei para ele, que me disse “é tanto”. Convidei meu amigo Naná Vasconcelos, e também o Roberto Guima, um menino que estava começando, clarinetista maravilhoso, que era aluno do Paulo Moura, fantástico, e eu ali, violão, voz, percussão, Naná e Roberto Guima numa faixa com seu super clarinete. E gravamos isso ao vivo. Eu economizei tudo. Gravei em três dias, eu e Naná, eram duas semanas, deu para a gente ouvir, falar e conversar, deu para mixar tudo direitinho como a gente queria, e o disco ficou pronto em três semanas. Na hora em que o Dudu me disse assim: “custa tanto”, eu peguei o negócio e dei para o cara: “custa tanto”. Ele olhou e disse: “passa lá no escritório amanhã”. Quando eu passei, a secretária dele: “seu Walter pediu pra lhe entregar isso”. Eu peguei o cheque, entreguei para o Dudu. Pronto, acabou, fizemos. A partir daí, eu comecei a gravar mais regulamente. Fui gravar na Atração, do meu amigo Wilson Souto, fizemos um disco lindo chamando O que faço é música, e por aí foi. Aí comecei a gravar quase que de dois em dois anos. Mas antes, quando essa história aconteceu, houve também uma coisa fantástica. Quem me convidou para a Som Livre na época – aliás, o nome Som Livre é meu, diga-se de passagem. Você lembra que em um dos artigos eu escrevo assim: “som livre é meu, dá cá o meu”? Numa entrevista de jornal perguntaram o que era aquilo de “Gotham City”, e eu não sabia explicar aquele negócio, era uma atitude, “som livre”. Aí escreveram: “o som livre de Macalé”. Editaram minha explicação de som livre. “Som livre é som livre, cada um faz o seu, cada um faz a sua assinatura, cada um inventa o que quiser, é som livre”. Não é que oito meses depois dessa reportagem, me aparece a Globo com o selo Som Livre. E o símbolo gráfico da Som Livre era um passarinho dentro da gaiola com a porta aberta.

ACAUAM OLIVEIRA – Em relação a essa questão do maldito, quase uma marca que imprimiram, me parece que hoje em dia está cada vez mais claro para todo mundo que isso é muito mais uma desculpa esfarrapada das gravadoras, ou para produzir com menos cuidado, ou para investir menos na divulgação, qualquer coisa nesse sentido, para deixar ali meio de lado,

investir em outros... Enfim, sejam quais forem as razões, me parece muito mais uma tentativa das gravadoras de transferir o ônus que seria delas para as costas dos artistas e não assumir a responsabilidade. Por exemplo, parece que o público sempre reagiu muito bem, lotava seus shows, e a gravadora ficava insistindo nessa história de maldito. Mas eu fico pensando, uma curiosidade que eu tenho, se, em alguns casos, por exemplo, no seu caso, no caso do Luiz Melodia, do Itamar Assumpção, se você acha que esse movimento de deslocamento, marginalização, tem a ver também, em alguma medida, com racismo. E o que você teria a dizer sobre isso, em relação ao racismo ao longo da sua carreira. Porque eu lembro que em uma entrevista você comentou a recepção negativa da capa do [disco] *Contrastes* [1977].

JARDS MACALÉ – Quando você falou que as gravadoras faziam produções baratas para esse tipo de pessoa, é porque não tinham perspectiva de vender, então faziam produções mais enxutas, mais baratas para esses alijados do mercado oficial. Sempre achei que eles botavam a gente nessa situação, gravava um aqui, outro ali, faz uma produção pobrinha para não dizer que não falaram de flores, “isso aí não vende, mas estamos gravando”. Aí eu devo ressaltar, nessa história que você falou: o *Contrastes*. A ideia do *Contrastes* era justamente contrapor uma coisa à outra, um samba, uma valsa, um blues, uma música experimental do Walter Franco, enfim, mistura e manda. E foi um disco, eu diria, riquíssimo, devo isso muito ao Guto Graça Mello e ao próprio João Araújo. O Cazuzza era meu fã e vivia lá em casa em Botafogo também, toda aquela patota de músicos e possíveis músicos, e possíveis poetas, vivia lá em casa, na casa 9, que eu morava em Botafogo, no Rio de Janeiro. E também o João Araújo era diretor da RGE, onde eu gravei meu primeiro disco solo, que foi o compacto duplo, as 4 músicas, que eu falei anteriormente. O João Araújo era o diretor artístico da Som Livre, me convidou para fazer um trabalho na Som Livre. E o diretor musical era o Guto Graça Mello. Aí eu disse para o Guto: “o disco é essa ideia, assim geral, é só me deixar fazer que vai ser tudo legal”. Aí ele deixou. Ele só pintou uma vez no estúdio, quando eu gravei a Orquestra Tabajara, do Severino Araújo, um instrumental, “Choro de Archanjo”. Mas as

outras, ele só sabia notícias do estúdio. Só que cada vez chegava mais gente para gravar, era violino, era viola, era tuba, era orquestra completa, era orquestra “descompleta”... O disco deve ter custado caro, porque eu não contei nada, eu não fico contando dinheiro para ver se dá ou não dá; enquanto der... É que nem aquele quarto dos irmãos Marx no navio, “pode ir entrando, claro, entrem”. E foi um disco maravilhoso, foi meu último disco dessa fase. E aí culmina nessa história de racismo, porque um crítico em Pernambuco escreveu um negócio enorme que começava assim: “um preto com uma branca, o disco é uma merda, e já começa pela capa, um preto beijando uma branca”, uma índia do Ceará, nem branca é. Mas não importa. Bateu na minha mão, eu tive que revidar. Aí eu fiz o que devia fazer, processei, e virou um escândalo danado. E esse negócio de racismo existe; é endêmico no Brasil, um negócio terrível. Agora, cada vez mais a coisa se mostra de uma forma insuportável. Mas também, desde criancinha lá em casa, 5, 6, 7, 8 anos, minha família é de mulatos, meu pai de Pernambuco, de Olinda, e minha mãe do Pará, somos uma família de mulatos. E lá em casa passava uma coisa, um negócio de cabelo, diziam que era para alisar o cabelo. Eu não entendia esse negócio, por quê? Eu gosto tanto desse cabelinho assim, fofinho, bacana, meus cachinhos, e ficava esse negócio. Até que tive que fazer uma retrospectiva dessa história. Está claro: a tentativa de embranquecimento brasileiro, que nunca deu certo, cada vez nascem mais negros e mais mulatos. Eu quero saber: e os sararás, como é que ficam? Mas, enfim, agora eu fico lutando contra o racismo cada vez que me chamam para alguma coisa nesse sentido. Eu faço parte dessa raça maravilhosa, que é a raça negra do mundo.

RAFAEL JULIÃO – Uma coisa que me interessa muito no seu trabalho é você ter feito tantas apresentações e tantos shows em presídios e em manicômios, hospitais psiquiátricos. Eu queria que você contasse um pouco como essa história começou e como impactou a sua trajetória, você como ser humano, como artista, trabalhar efetivamente nesses universos que estão literalmente à margem e que são tão ricos.

JARDS MACALÉ – Eu entrei nos hospícios, manicômios e em presídios e, por incrível que pareça, consegui sair para ficar preso do lado de fora, não do lado de dentro. Isso tudo é porque, no meu primeiro casamento, Gesilda estudava psicologia e psiquiatria, e tinha todo um grupo – alguns estavam dentro de sanatório, também alguns amigos, principalmente Hélio

Oitíctica, que tinha aquela entrada no Morro da Mangueira, do Estácio; eu me tornei amigo também do [Luiz] Melodia, e tinha algumas pessoas, esse que compôs “Obstáculos”, no *Besta Fera*, o Renan, estava preso no presídio Lemos de Brito, que dá direto para o Morro de São Carlos: está o presídio aqui e o morro ali. Então, bolaram: “vamos fazer um show!”. Nos sanatórios, eu comecei bastante antes. Eles me convidavam, “vamos fazer um show no sanatório tal”, a Nise da Silveira, por exemplo – depois eu fiz um filme, colaborei com Leon Hirszman no filme da Nise da Silveira, *Imagens do Inconsciente*, isso muito depois. Mas eu ia lá, aceitava o convite e ia fazer show para os internos. Teve até uma coisa engraçada; numa dessas apresentações na Nise da Silveira, estava lá, inclusive, ela e os internos dela, todo mundo, ela na cadeirinha de rodas, aí eu comecei a cantar aquela música do Caetano, “eu quero é botar fogo nesse apartamento”, e eles começaram a ficar ouriçados demais... Ela disse “não, eu levo anos contendo e você vem aqui dizer que quer botar fogo”, e eu disse “desculpe, não é o departamento, eu quero botar fogo no apartamento, não no departamento”. Ela deu um esporro, não gostou não. E por aí ia essa minha relação. Eu comecei a fazer análise desde essa época, até hoje. Claro que isso influenciou no trabalho, justamente na liberdade que um louco tem de exercer sua criação; pode parecer caótico no princípio, mas é uma expressão, uma expressão viva, forte, tensa, na pintura dos ditos loucos. E, quanto ao presídio, eles fizeram o primeiro show, e o Renan falou com o Melodia e o pessoal lá, com o Hélio, e convidou a gente para fazer um show no presídio Lemos de Brito. Eu aceitei, claro. Convidei o Naná Vasconcelos, a Gal também topou, Maurício Maestro, que era do Boca Livre, mas a gente trabalhava junto, também topou, e fomos lá para o Lemos de Brito. Só que, quando chegamos ao Lemos de Brito, era para fazer para todo mundo. Aí disseram: “essa ala dos bonzinhos vai ver o show, mas tem uma ala lá” – estava um esporro lá dentro do edifício, um barulho – “é um pessoal, os mais barras-pesadas, que também querem ver o show, participar, mas não dá para descer, porque senão eles vão querer bater nos bonzinhos, e os bonzinhos têm medo dos mauzinhos, então não dá para misturar”. Eu digo: “então não tem show, vocês façam isolamento, façam o que vocês quiserem, mas deixem que todo mundo possa assistir”. Pois muito bem, veio todo mundo, eles meio apavorados, e ninguém atacou ninguém. Bateram palma às pampas, se divertiram à vontade, cantaram, enfim. A partir daí, teve outro também no presídio de mulheres. Aí começou essa história de fazer em presídio, fazer em sanatório, fazer

em hospital. Minha fase profundamente humanitária, digamos assim. E isso tudo revelou tantas coisas para o meu trabalho; eu aproveitei tudo que pude, inclusive ser são no meio de loucos e ser louco no meio de sãos.

PAULA CARVALHO – Jards, eu queria voltar a uma coisa que você estava comentando, dessa posição de o mais maldito dos malditos. Eu fiquei com mania agora de entrar no arquivo do Fundo Nacional e procurar o nome das pessoas. Aí eu procurei lá “Macalé” e achei um dossiê que se chama “provável cisão no meio artístico esquerdistas”.

JARDS MACALÉ – Eu vi, eu e o Chico Buarque somos moderados. Eram os piores.

PAULA CARVALHO – Isso. Era isso que eu queria te perguntar, se você era moderado.

JARDS MACALÉ – Eu sempre fui radical, na realidade. Mas um radical que sabe o momento de ser radical e o momento de não ser radical. Não é radicalidade porque entrou numa “sou contra tudo, *hay gobierno, soy contra*” – isso é claro. Mas você entende que, em determinados momentos históricos, você tem que tentar equilibrar as coisas. Agora, quando eu li isso, comecei a morrer de rir; eram justamente os dois mais radicais nesse sentido. Claro que tinha Caetano e Gil, que eles colocaram como “perigosos”, e outros que eram comunistas, e nós dois, muito modestos, moderados, que bom.

ACAUAM OLIVEIRA – Eu queria puxar um pouco para questão da música, pensando no samba. Porque você transita por tudo quanto é gênero, até gênero que não existe, você cria coisas inacreditáveis. Mas tem uma presença muito forte do samba nas suas músicas, na sua vida, a relação com Moreira [da Silva], Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, muita gente. Eu queria que você comentasse um pouco sobre isso, sobre essa potência do samba na sua vida, e se hoje, olhando para a cena hoje, você encontra também essa potência no samba, se tem alguém que te mobiliza também.

JARDS MACALÉ – Viva Zeca Pagodinho! É porque eu nasci na rua Tucuruí, na Tijuca, lá na Muda, e tinha uma ruazinha que dava para uma pracinha, três ruas, e a rua do meio dava lá no Morro do Borel, estava a classe média baixa ali embaixo, e lá para cima tinha o pessoal do Morro do Borel. E esse pessoal vivia no samba, passavam de vez em quando na porta da rua tocando, cantando, ou então se ouvia lá do morro o samba comendo. Ao mesmo tempo que isso acontecia no meu ouvido, a casa ao lado, grudada na minha, era de Vicente Celestino e Gilda de Abreu, e eles cantavam, ensaiavam dentro de casa, “tornei-me um ébrio na bebida”, o samba se misturava com aquela coisa tenorística do Vicente Celestino e da Gilda de Abreu. Ao mesmo tempo, o Vicente Celestino tinha aquela coisa operística, mas eram populares, era a dita música popular da época, que tinha aquela entonação operística. Então vivi no meio dessa coisa. No fundo, no fundo, o samba falou mais alto, apesar de eu adorar uma boa voz operística. Algumas óperas são maravilhosas. Meu pai adorava ópera, e minha mãe adorava a música chamada popular, Orlando Dias. Minha mãe adorava Orlando Dias, e meu pai ficava com ciúmes e chamava ele de chorão, “esse bebê chorão”, por causa daquele soluço. E eu fiquei absorvendo tudo isso. Cheguei à idade adulta e, quando comecei a me apaixonar por isso, fui dando de cara com as várias formas de música, desde o samba do Morro do Pinto, lá em Ipanema, a Favela do Pinto, onde a gente ia muito para as biroscas, a garotada ia para as biroscas transgredir, beber cerveja, fumar maconha, até a música em casa, uma ópera aqui, meu pai me levava no Municipal. Paguei um vexame horróroso no Municipal quando vi os índios do Carlos Gomes, em *O Guarani*. Entrando os índios com aquela roupa de pena de espanador que eu via no carnaval, tive um ataque de riso. Fui expulso também. A minha vida é ser expulso. Eu fui expulso do Colégio Militar, fui expulso da Igreja Nossa Senhora da Paz, fui expulso de cinco ou seis colégios, incluindo Colégio Militar, Mallet Soares, São Francisco de Assis, fui sendo expulso, na hora que caía em mim, eu estava expulso. Quase fui expulso da minha própria vida por mim mesmo. Até que João Gilberto me salvou, e eu vi que o mundo continua, a vida continua, apesar de tudo. Mas esse negócio fica assim. Aí, conheci Nelson Cavaquinho, uma maravilha. *Zé Ketí*. Eu fiz *Opinião*,

meu primeiro trabalho profissional, segundo trabalho profissional como violonista, também Dori Caymmi na direção musical – quem me indicou foi Roberto Nascimento, meu primeiro parceiro de música, de composição. Ele tocava com Elizeth Cardoso, aí me indicou para fazer *Opinião*, eu junto com *Zé Ketí* e João do Vale. E Maria Bethânia já estava hospedada lá em casa durante esse período. Então, eu estava com o universo totalmente aberto para mim. Minha universidade é a vida própria. Fora alguns estudos, estudei com Guerra Peixe, estudei violoncelo com Peter Dauelsberg, estudei piano, estudei com Esther Scliar, análise musical, estudei às pampas. Fui copista da [Orquestra] Tabajara, do Severino Araújo, fui copista da Orquestra Sinfônica Nacional do Theatro Municipal, fui indo, não tem jeito, não. Agora não dá para voltar atrás; portanto, vamos em frente.

RAFAEL JULIÃO – Eu vou seguir o movimento da conversa, porque tenho impressão de que seu disco também é sobre o tempo, “o tempo não existe”, ou, para aproveitar seu próprio trocadilho, o “movimento dos barcos”.

JARDS MACALÉ – Eterno movimento dos barcos.

RAFAEL JULIÃO – Só nessa conversa você já foi moderado, já foi maldito, já foi romântico; para a crítica, você já foi pré-tropicalista, pós-tropicalista, tropicalista, não tropicalista – segundo você mesmo –, entrou no manicômio e no presídio, saiu do manicômio e do presídio, então fico com a sensação que o tempo está mostrando o quanto você...

JARDS MACALÉ – O tempo está a meu favor.

PAULA CARVALHO – Houve um conto de fadas no pós-tropicalismo, por exemplo, de que Gal, Gil, Caetano iam fazer sucesso no exterior. Acho que rolou um pouco desse sonho de exportar a música, de fazer tanto sucesso fora quanto a bossa nova, por exemplo. Queria te perguntar se você já teve alguma fase em que tentou fazer sucesso fora.

JARDS MACALÉ – Tentar fazer sucesso, o que chamam de sucesso, não tentei. Eu me apresentei várias vezes em alguns países e sempre fui muito bem recebido, a performance, mas eu nunca pensei “agora eu vou fazer, vou viver num país...” Esse sucesso lá fora é um sucesso sofrido; não é só chegar, “olha eu aqui, vamos nessa”, não é assim, não. É um trabalho

forte, um trabalho pesado. João Gilberto conseguiu isso da forma dele, assim como o Tom [Jobim] também conseguiu isso, e ambos com suas músicas incorruptíveis. O Tom virou até música de elevador, que chamam, mas não por culpa dele; a música dele foi utilizada para vários caminhos, mas ele não fez esse esforço para ser. Ele estava no Garota de Ipanema bebendo seu chopinho, aí o garçom chegou para ele e disse: “seu Tom, tem uma pessoa querendo falar com o senhor aí que eu não compreendi nada do que ela falava, acho bom o senhor ir lá”. Aí o Tom pegou o telefone, e era o Frank Sinatra convidando para gravar um disco. Ele tem culpa disso? Não tem. Ele era o segundo colocado em execução mundial, atrás dos Beatles. Aí nego falava para ele: “você é o segundo mais executado, depois dos Beatles”, “sou o segundo porque eles são quatro”. Não é? Mas eu nunca tentei. Já fui lá, fiz algumas coisas, foi bacana. Há dois anos eu estava em Londres fazendo um show bacaníssimo; em Portugal, lá no Mímo Festival, em Amarante, enfim, ando por aí, sem maiores complicações.

PAULA CARVALHO – Tem uma participação sua numa coletânea que o Zé Rodrix fez para chegar à Rússia. Que história é essa?

JARDS MACALÉ – Foi o [José] Sarney que foi fazer a primeira visita de um presidente da república brasileira à Rússia, ainda mais naquela confusão de comunista. Ele queria levar um negócio cultural bacana para lá, então eles fizeram – acho que foi Zé Rodrix, eu nunca soube disso, eu só fui convidado – uma coisa de pegar alguns músicos, compositores, para compor em cima de poemas de poetas russos. Dentre os poetas, eu musiquei um poema de Maiakovski. Aí fizeram uma caixa luxuosa de madeira nobre, talhada, e botaram aquela coisa lá. Várias pessoas gravaram, dentre as quais eu, e lá foi o Sarney com aquela coisa debaixo do braço. E entregou lá, não me lembro qual era o presidente, Brejnev, sei lá. Eu sei que entregaram. Inclusive, quando eu pego aqui nesse negócio de contagem de audição, é engraçado, tem Estados Unidos, Portugal, Rússia; agora estou querendo ser tocado na China, estou estudando mandarim e tudo. Mas eu não quero ser... Dá muito trabalho, tem que viajar muito. Eu sou preguiçoso; é muito chato.

PAULA CARVALHO – Na verdade, acho que sucesso não é a palavra certa, mas tem essa coisa de sua música ser uma síntese muito brasileira, não tem uma coisa tão caricatural que chame atenção em termos de indústria fonográfica.

JARDS MACALÉ – Estou me lembrando agora: fui fazer uma coisa em Nova Iorque, e aí marcaram um show num lugar badalado lá. Eu não queria fazer sozinho, com voz e violão; fui um dia antes e vi um baixista formidável, um guitarrista chileno e um baterista, aí me agreguei logo a eles, “vocês querem fazer um show comigo amanhã?” “Mas não dá tempo, como é que vai ser?” Eu disse: “dá, a gente entra e sai”. E fizemos um show maravilhoso, improvisado.

PAULA CARVALHO – Você chegou a encontrar Waly [Salomão] e Hélio [Oiticica] lá?

JARDS MACALÉ – Não. Waly e Hélio foram antes, inclusive, do Hélio passar em Londres. Ou não? Sei lá. Como o tempo não existe para mim, eu misturo tudo, o ontem com hoje e o amanhã com depois. Nem sei que dia é hoje. Mas foi numa dessas oportunidades. Acho que foi quando fui com o filme *Jards*, do Eryk Rocha, cineasta, filho do Glauber, ele fez um... Não era nem um documentário, era um filme da gravação do meu disco *Jards* na Biscoito Fino, e ele fez o registro dessa gravação lá dentro. Ele tinha sido convidado para o festival de novos diretores, novos filmes, um festival em Nova Iorque, lá no Lincoln Center. Aí ele me catou: “vamos?” Eu disse: “vamos”. E nesse “vamos” aconteceu esse showzinho lá também. Não tem problema, não, é só chegar e tocar.

ACAUAM OLIVEIRA – O que eu queria saber era isso, sua relação com a poesia, a maneira como você lida com isso na composição, se tem muita diferença de pegar um poema ou pegar uma letra já feita como letra e pensada como letra de música, que o parceiro entrega. Como é essa relação para você? Tem essa diferença com letra de música ou não?

JARDS MACALÉ – Não. Tem um amigo meu, Xico Chaves, parceiro também, poeta, que fala que eu musico até bula de remédio. E é verdade. Um dos meus exercícios – não faço muito agora – era ler jornal com violão, musicando as notícias, lendo e fazendo música das notícias. De brincadeira, ele falou: “você musica até bula de remédio”, e eu disse: “ah é?” Peguei uma bula e musiquei a bula. E o irmão dele é advogado, disse:

“Macalé, gostaria que você fizesse aqui um parecer jurídico, será que isso dá samba?”, eu disse: “claro que dá”. Fiz um samba-enredo do parecer jurídico do cara condenando o maluco. Não tenho esse problema; falou tal, qual, eu musico. O que eu musico já tem internamente música. Quando Capinam me dá “Movimento dos barcos”, que não tem uma frase musical igual a outra, e é extensa, a música já está dentro do poema, já emana sons, o som da palavra, e do som me vem a música em cima da palavra, nota ou seja lá o que for, ou frases inteiras, que vou musicando e vão saindo as melodias. Tanto faz a bula de remédio como a notícia de jornal, como um poema, seja de quem for, seja de Vinicius, seja de Ezra Pound, seja de Maiakovski, seja de Manuel Bandeira, seja o que for, tudo isso é material, para mim é música. Quando eu leio, eu sinto o som saindo daquelas palavras, aí me dá vontade de me apropriar das palavras em sons.

PAULA CARVALHO – Pensando na sua carreira, começando com Severino Araújo, aprendendo música fazendo cópia, fazendo arranjo desde o começo da sua correria – e hoje em dia se fala que a forma de fazer música está muito diferente, a forma de criar arranjos num formato horizontal, a experiência que você teve com o pessoal aqui de São Paulo –, você acha que isso mudou de alguma forma?

JARDS MACALÉ – Mudaram as ferramentas. Eu tenho ouvido muito rap e outras coisas nesse sentido. Eu acho que algumas coisas são muito interessantes, a criação das batidas é um negócio incrível, e os comentários que vão fazendo, os sons, a mecânica de usar os elementos da máquina ali, ecos, isso e aquilo, ruídos, é um negócio muito incrível; isso me deu vontade de fazer um rap bacana. Eu até me aproximei, eu me mudei para o Leme, no Rio de Janeiro. Ali do lado é o Morro da Babilônia, tem a Ladeira Tabajara, onde morava o Ary Barroso. Aliás, eu sento com a estátua de bronze do Ary Barroso ali no Leme, conversamos vários papos, parece que ele não fala, mas ele fala demais, pelo menos comigo. Tem quem não ouça, mas eu sempre ouvi os bons conselhos. Aí tentei me aproximar do pessoal e comeci a ouvir muito rap. Comecei a ficar interessado, que coisa incrível, o tipo de batida, o tipo de reflexão,

e eles falam da vida deles o tempo inteiro, diferente desse negócio de pagode. De pagode, eu só gosto do Pagodinho. O Zeca Pagodinho é impressionante; ele pegou a essência do samba, do samba de roda, samba de quintal, o pessoal inventando ali o tema e o pessoal inventando a poesia na hora, como se fosse um repente urbano. Eu estou para fazer um. Isso me interessa também, eu quero experimentar fazer uma batida Macalé, bem Macalé... Porque os poetas com os quais eu transo são meus agentes políticos, que dizem em poesia o que eu não consigo dizer, só consigo dizer em música, mas eles dizem em palavras, em poesia. Então, para mim, eles são meus agentes poéticos; eu posso me exprimir através deles com a minha música. Vou arrumar uma batida legal, você vai ver, nem que seja batida de maracujá.

ACAUAM OLIVEIRA – Você acabou entrando nesse assunto da sonoridade de periferia, falou que se interessa muito pelo rap. Quer saber se tem algum nome que você olha com cuidado, com atenção, que você gosta e tal, e dessas outras estéticas, o funk, por exemplo, esses paredões.

JARDS MACALÉ – Eu ouço tudo. Eu me interesso por tudo, mas ainda não experimentei. Para isso, eu vou ter que me juntar com rapper, com *funker*, para direcionar a coisa que eu quero. Tenho interesse, mas não o domínio. Quero me juntar à rapaziada para ver o que sai em algum momento. Mas não é dizer “agora eu vou fazer reggae”, “agora eu vou fazer...”, não, eu quero experimentar a linguagem, como eu gosto de experimentar todas as linguagens.

PÉROLA MATHIAS – Você vai gravar o Zé Kéti? E qual o outro sambista, além do Moreira da Silva, você ainda não gravou e gravaria?

JARDS MACALÉ – O Zé Kéti eu gravei ano passado, antes do Besta Fera, em 2018. Gravei em Nova Iorque com Sergio Krakowski, que é um percussionista, pandeirista; ele me convidou, gravamos. Zé Kéti à la Macalé – não quer dizer que eu tenha destruído o Zé Kéti, muito pelo contrário, mas a concepção de arranjo musical etc. é Macalé à la Zé Kéti. E a pessoa que eu gostaria agora, que já falei, é o Zeca. O Zeca é o maior. Nesse momento, em samba, é o que mais me chama atenção.

ROSTOS, FACES E SEMBLANTES QUE ASSUSTAM

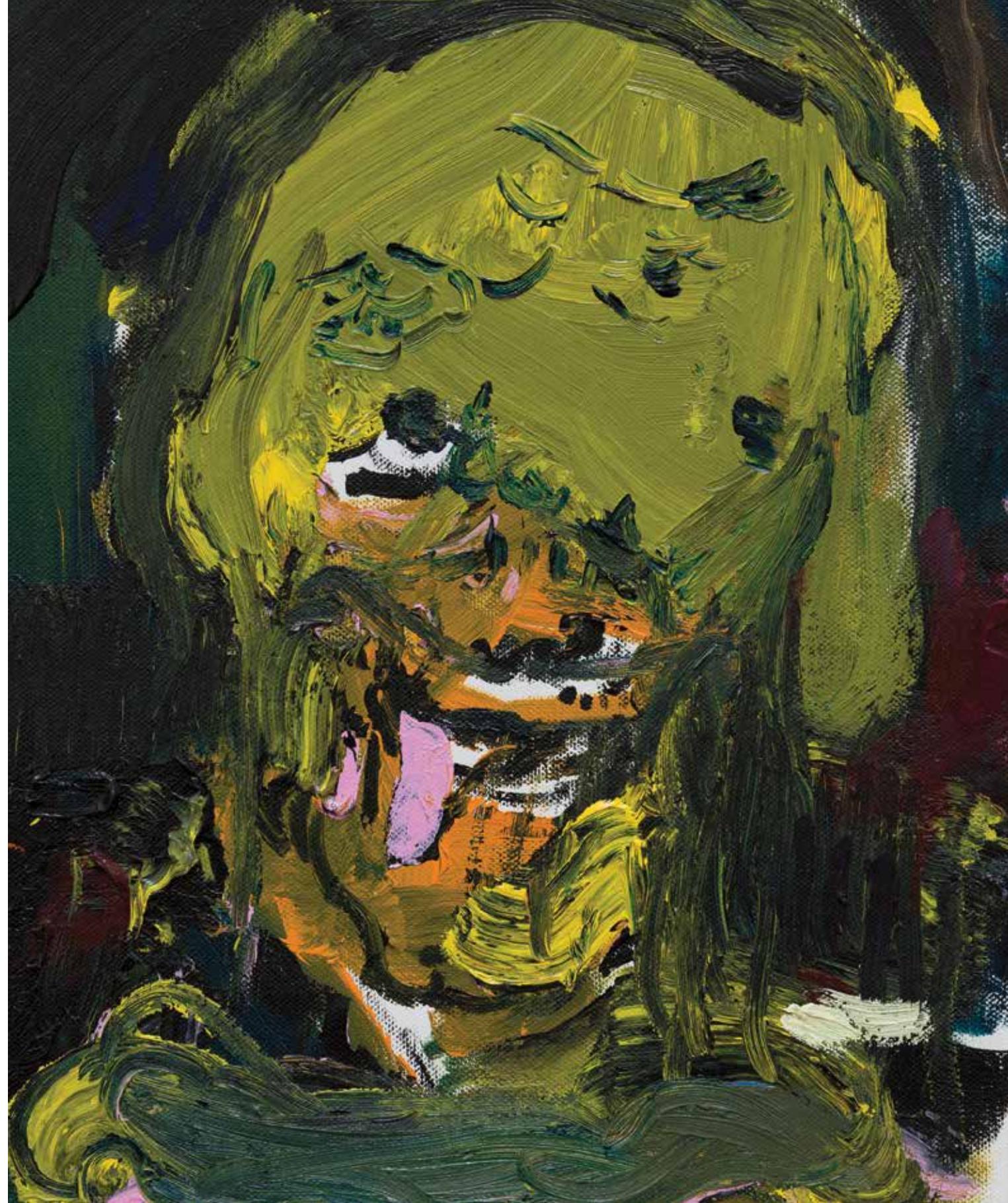
Por

**Isabel Alencar
de Castro**

Os rostos são configurações que os humanos reconhecem desde o nascimento, da linda face da mãe ao semblante mais horrendo do mundo. Desde sempre, temos o Bem e o Mal representados, seja para o nosso conforto espiritual, seja para que não esqueçamos que há coisas ruins que atravessam nossa vivência. Nossos olhos veem as belas imagens gravadas em pedra da pré-história e aceitam as terríveis caras da Idade Média. Estudamos as pinturas rupestres, que nos parecem toscas, porém reconhecemos os humanos representados por “palitinhos” e os animais da natureza, além de concordarmos que são registros aceitáveis e agradáveis. Já o período medieval é inundado de figuras estranhas, além de serem fantásticas e não pertencentes à nossa realidade. Penso nos anjos dos afrescos da Catalunha, com muitos olhos nas asas; nas iluminuras do bestiário medieval, com toda espécie de monstros; ou nas esculturas que cobriam as catedrais góticas, causando arrepios na população dos fiéis. Mais uma vez, o Bem e o Mal nos encaram. Que rostos são esses que nos contemplam e desafiam?

Eles são inspirados tanto na própria figura humana quanto nos contornos dos animais, ou mesmo na imaginação. Se são bonitos, podem ser “amigos”; se feios, “cuidado!”, nosso instinto fala alto, segundo a semiótica, ciência que estuda os signos. Esta é uma conclusão básica no processo comunicacional: o mocinho-herói é um galã, e o bandido-anti-herói é o ator mais “feioso”.

Os fundamentos da Teoria da Gestalt justificam a busca da nossa percepção por um modelo já conhecido, neste caso: dois pontos com um traço vertical entre eles e outro horizontal embaixo, que figuram o rosto mais simples e neutro. Ou, quando pensamos na história da arte, talvez lembremos dos anjinhos do Renascimento ou das faces das moças de Renoir e Monet. **Raramente traçamos à memória as figuras retorcidas e imaginárias do Jardim das Delícias Terrenas, de Bosch, e por isso é tão importante conhecê-las. Quanto mais vemos, mais fixamos e identificamos imagens e**





expressões faciais, mais ampliamos nosso universo interior e mais armas temos para enfrentar nossos temores, desejos e aventuras na vida!

Por um outro ponto de vista, se pensarmos em Estética, veremos que a Beleza e a Feiura são categorias flexíveis de acordo com a cultura, a época e o lugar. De modo geral, devemos contextualizar esses conceitos de acordo com nossa herança greco-romana, misturada com os preceitos do catolicismo, o que nos legou o gosto do que consideramos bonito ou feio no Ocidente. Nossa ampla cultura neste lado do globo nos leva a atribuir determinados significados a algumas imagens, e a referência mais conhecida sobre a criação de entes grotescos e fantásticos é a do texto do *Fisiólogo*, que associava quarenta animais, pedras e árvores a um ensinamento moral. Dessa forma, voltamos à Idade Média na Europa, injustamente conhecida como Idade das Trevas, porque, ao contrário do que o termo induz, é uma época de grande produção cultural e artística. Ela é dividida em dois períodos artísticos: românico e gótico, caracterizados pelo forte domínio da Igreja Católica. Aqui, nos referimos às manifestações artísticas e religiosas mescladas às arquitetônicas, pois eram produzidas coletivamente pelos fiéis.

Didaticamente, o estilo românico prevalece do século V ao IX no território europeu, num ambiente de disputas e guerras, manifestado em templos baixos e robustos (basílicas), com largas paredes de pedra revestidas com afrescos e mosaicos. As poucas aberturas e a única entrada principal garantiam proteção à população dos feudos nessas fortalezas. A imagem do Bem é representada pelo Jesus Pantocrator (pan = tudo e crator = poder, traduzido por Todo Poderoso) entronado. A imagem do Mal é demoníaca e medonha. As peregrinações e suas diversas rotas mapeiam a localização das construções. Se considerarmos a população analfabeta, percebemos por que as figuras têm uma comunicação direta, com cores vivas, contornos precisos e proporções esdrúxulas,

[Portrait of Sisyphus, 2020](#)
Alvaro Seixas
Foto Ana Pigosso

[Retrato de Elke I, 1969](#)
Georg Baselitz
Metropolitan Museum of Art, Nova York

[Hafid Bouazza, 2020](#)
Marlene Dumas
Cortesia Zeno X Gallery

muitas vezes respeitando o formato da parede ou da coluna, porém deixando sua ação de modo claro. O que é certo é passar a mensagem de Deus e deixar os fiéis não somente entretidos, como tementes às imagens e à palavra da Igreja. Vale dizer que, apesar do interior da arquitetura ser escuro, a solução dos artífices foi revesti-lo com mosaicos dourados, que refletiam as chamas das velas e deslumbravam os viventes. Vendo os pórticos e as naves desses monumentos, temos figuras, em sua maioria, na posição frontal, que nos fitam diretamente e, convenhamos, que “recado” forte! De um lado, o rosto de Jesus me diz, de forma doce porém firme, que se sacrificou pela humanidade; do outro, o semblante inabalável do santo vence o dragão depois do golpe no coração do monstro; e, no altar, a Nossa Senhora com sua face calma nos acolhe e conforta. Seja qual for a história dessas imagens, elas ficam impregnadas nas mentes dos fiéis – e sua força permanece até hoje, não é mesmo? É o irmão, o herói e a mãe que nos dão confiança e segurança para enfrentarmos qualquer agrura.

A divisão dos períodos medievais não ocorreu de forma abrupta, nem de forma igual, em todos os países do Velho Mundo. Os historiadores apenas os designam assim para facilitar a compreensão da história da arte. Desse modo, o gótico é proeminente de 1100 a final de 1400, quando se sobrepôs ao românico, e tem características bem diferentes. O gótico nem tinha esse nome na própria época. Foi Giorgio Vasari, o historiador renascentista, que o nomeou, de uma forma negativa, associando as figuras aos bárbaros “godos”, e o termo permaneceu até hoje.

Na arquitetura, é evidente a verticalização das catedrais, uma vez que o comércio estava mais desenvolvido, e as cidades, mais ricas. Onde havia mais circulação de mercadorias, a Igreja se tornou mais forte e investiu pesado na manutenção dos fiéis. Também o interior ficou muito mais iluminado com o

desenvolvimento dos arcobobantes, que proporcionavam paredes mais finas e comportavam vitrais exuberantes e coloridos. Como os afrescos, mosaicos e tapeçarias, as histórias retratadas em vidro são sacras, com paraíso e inferno.

As catedrais inspiram um efeito curioso e paradoxal; sua imponência oprime nosso corpo, mas sua atmosfera eleva o nosso espírito. Seu perfil na paisagem é encantador e, ao chegarmos perto, vemos as imagens que nos espreitam e nararam suas vidas, formas alongadas, torres pontudas, aberturas coloridas e, lá no topo, as gárgulas e quimeras! Que figuras são essas?

Gárgula (vem de garganta = calha em forma humana) e quimera são figuras híbridas de animais. Ambas são assustadoras, como monstros da nossa imaginação. Para alguns escritores, são entes que serviam como alerta de que o Mal nunca dorme, obrigando os fiéis a serem eternamente alertas e vigilantes. Outros dizem que serviam como proteção, tanto do clima como dos demônios.

As gárgulas, através da boca escancarada, jorram a água da chuva acumulada no telhado, afastando o jato da parede. Esses elementos arquitetônicos são decorativos e funcionais; protegem o templo das intempéries. Embora sejam figuras baseadas em animais, passaram a ter formas humanas muito expressivas e aterrorizantes, como se vomitassem. A lenda de seu surgimento vem de um dragão que vivia no rio e aterrorizava a população de Rouen. Um sacerdote chamado São Romano solicitou ao povo voluntários para matar a horrível ameaça. Quem se apresentou foi um condenado à morte, por não ter nada a perder. Ao acabar com o animal, imediatamente sua cabeça se transformou em pedra, e a colocaram no alto da torre da igreja, dando origem à gárgula. Assim, o condenado foi perdoado, seguindo a lei que vigorou até a Revolução Francesa, que absolvía um prisioneiro a cada doze meses.

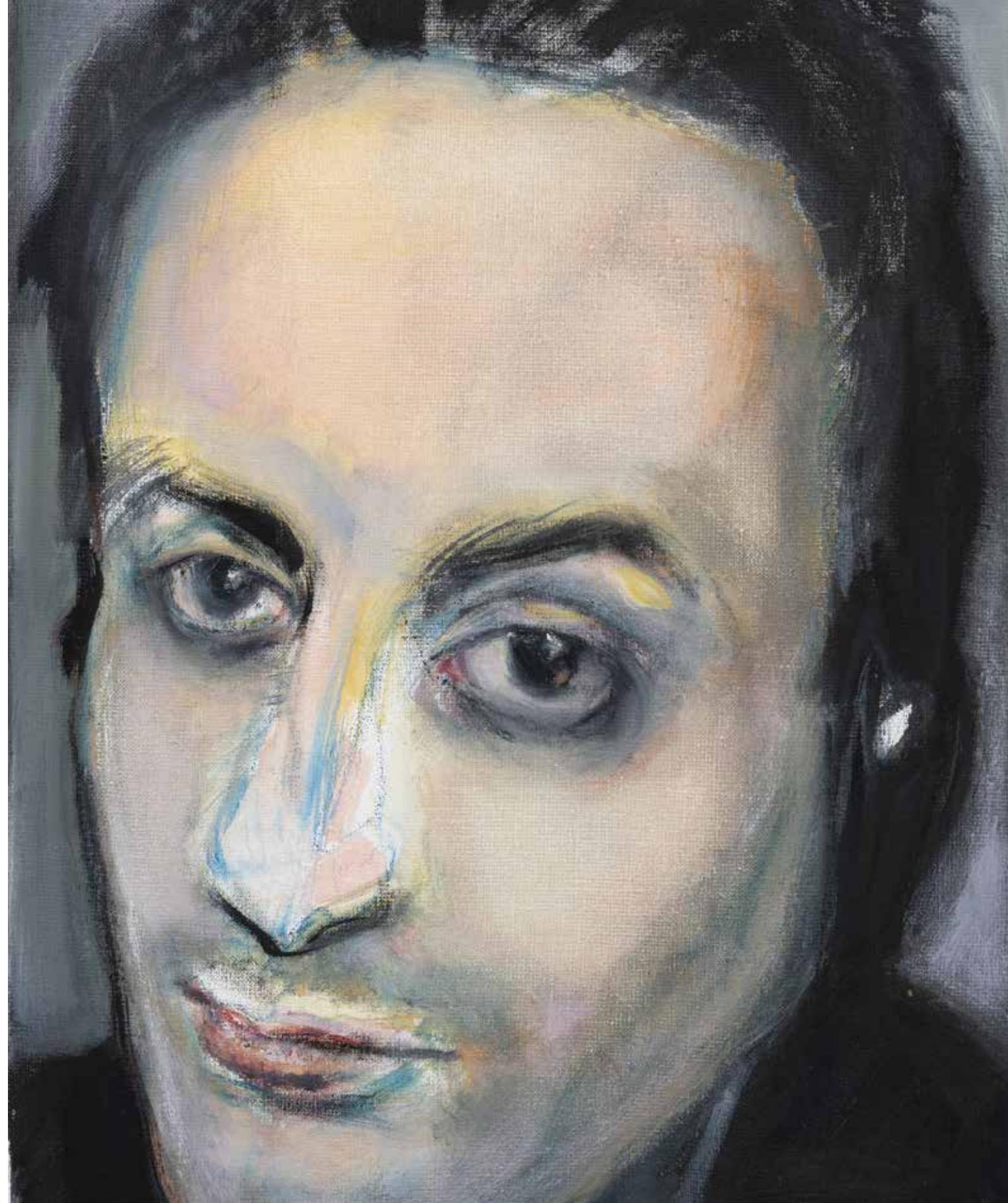
As quimeras são guardiãs decorativas que também oferecem proteção, afastando os maus espíritos. A diferença fundamental é a forma híbrida de animais: patas de lobo,

cabeça de águia e corpo de escamas de peixe – certamente para assustar, mesmo. As da Catedral de Notre-Dame de Paris foram criadas pelo restaurador e arquiteto Eugène Viollet-le-Duc, no século XIX.

Um aspecto interessante desses seres fantásticos localizados nas torres das igrejas é sua ligação com a água, que, na tradição cristã, significa purificação e salvação. A partir da teoria psicanalítica, podemos perceber essas criações como manifestações do nosso inconsciente coletivo. Uma necessidade do homem de lidar com seus temores por meio da elaboração de faces terríveis, dando um rosto a toda espécie de medo, pois é mais fácil lutar com algo conhecido.

No Brasil, temos as “carrancas do rio São Francisco”, que avançam nas quilhas das barcas, protegendo seus navegantes e uma legião de artesãos que se dedica a criá-las. São produzidas em todos os tamanhos e servem como “lembrancinhas” de viagem e até como decoração. Será que é somente isso? Será que o homem contemporâneo já venceu toda sorte de apreensão? Quais imagens do Bem e do Mal temos agora?

ISABEL ALENCAR DE CASTRO. Porto Alegre, 1958. Doutora em Comunicação Social (PUCRS). Mestre em Artes (USP). Bacharel em Artes Plásticas (UFRGS)



ITCOISA

76



Por Raphael Nasralla

“Se a vida te der um limão, faça uma limonada.”

Esse foi o pensamento do imigrante Abdanur Elias ao montar a primeira lavanderia de Araxá, com o nome do país escolhido por ele. Os Elias, como eram conhecidos, fabricavam o sabão artesanal usado na lavanderia Brasil e, a partir de 1947, começaram a vendê-lo para o Grande Hotel Barreiro, de Araxá, empreendimento inaugurado no governo do então presidente Getúlio Vargas, com direito ao paisagis-

mo de ninguém menos que Burle Marx.

Bons árabes que eram, os Elias decidiram expandir os negócios, aproveitando, assim, a fama da lama negra. Para isso, deram voz à lenda de uma loira de sangue indígena que enfurecia as mulheres e encantava os homens no alto do Parnaíba. Dona Beja, espécie de folclore no imaginário popular, ganhou até novela, depois de mais de um século de sua morte. Segundo o mito, a manutenção de tanta beleza somente era possível pelo uso da lama negra.