

Revista



EXPECTAÇÃO

Itinerários Estéticos

ANO 1 Nº 3 NOVEMBRO/DEZEMBRO 2019

ISSN:2595.5136

LITERATURA DE MULTIDÃO





Editorial

Nivaldo Rodrigues da Silva Filho



Editor

Apresentamos nesta 3ª edição da Revista Expectação algumas inovações em sua estrutura. Agora estamos com sete colunas fixas, objetivando alargar e dar maior qualidade e diversificação de conteúdos.

Como foco desta edição trazemos o “Dossiê: Literatura de Multidão”, uma interessante forma de ler e entender a produção literária contemporânea brasileira, desenvolvida por Luciano Barbosa Justino.

Novas seções, se juntam às já existentes e oferecem comentários lapidados sobre os mais variados temas da produção cultural, do entreterimento e da produção poética, sempre visando esclarecer e colaborar como instrumento para análise e interpretação dos leitores.

Ressaltamos nosso interesse de promover o autoaprendizado estético. Nosso desejo é ser um instrumento mediador para que o leitor aprenda e interaja, construa e partilhe textos e ideias.

Boa leitura!

Expediente

EXPECTAÇÃO: Itinerários Estéticos\GRUPO DE PESQUISA Observatório de Crítica literária, Ensino e Criação (CNPq – PPGLIUEPB). 2019. ÁGORA-PRODUÇÃO E EXECUÇÃO DE PROJETOS

CORPO EDITORIAL:

Profª Drª Patrícia Gomes Germano
Profª Ms Aline Ferreira Durães
Prof. Dr. Nivaldo Rodrigues da Silva Filho (ÁGORA: P.E.P)
Profª. Ms. Maria, do Socorro Araújo de Arruda. (UniNassau-PB)
Prof. Ms. Hipólito de Souza Lucena (UEPB)
Profª.Md. Rebeca Araújo Souza (UFPB)

Publicação Trimestral

Tiragem: 300 exemplares

Editor Responsável:

Nivaldo Rodrigues da Silva Filho -ME. Campina Grande-PB

Designer Gráfico:

Júlio Cesar Gomes de Oliveira

Fotografias:

Prof. Ms. Hipolito de Souza Lucena (UEPB)
Profª.Md. Rebeca Araújo Souza (UFPB)
Observatório de Jornalismo Cultural – ObjorC
Mayara Bezerra
e Juliana Rodrigues

ÍNDICE

DOSSIÊ E MANIFESTOS

Dossiê: A Literatura de Multidão, de Luciano Barbosa Justino

05

28

LITERATURA.COM

?Pode um preto voar!,
de Luciano Barbosa Justino

PÍLULAS DE MÚSICA

A interessante história da música
Saudade dos aviões da PanAir,
de Fernando Brant e Milton Nascimento

37

41

SCENA

"A peleja do Fute", versão teatral
de um conto de Machado de Assis

DE OLHO NAS ARTES VISUAIS

A obra de Antonio Dias, grande artista
plástico nascido em Campina Grande

43

INTERMÍDIA: ALIMÁRIA, cinema, provocações
pedagógicas e o Bem-Estar Animal

46

CULTURAS & POLÍTICAS

Para onde caminha a arte

57

EXPECTAÇÃO: Itinerários Estéticos é o periódico do Grupo de Pesquisa "Observatório de Crítica literária, Ensino e Criação", vinculado ao CNPq e PPGLI-UEPB. O Observatório tem como principal eixo de suas atividades a literatura, em particular a literatura contemporânea. Partimos de um conceito aberto e em constante devir do que venha a ser a literatura, sua inserção em variados contextos e épocas, bem como seus diversos diálogos e interfaces com outras artes, gêneros do discurso e áreas de conhecimento. A crítica literária, o ensino da literatura e os condicionantes e potenciais da criação são os focos específicos de pesquisa do Grupo.



objorC
OBSERVATÓRIO DE CRÍTICA LITERÁRIA,
ENSINO E CRIAÇÃO
UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
REPOSIÇÃO DE CONHECIMENTO
<http://med.unipar.br/objorC>



Dossiê Literatura de Multidão

Nesta 3ª edição da Revista Expectação trazemos o Dossiê Literatura de Multidão. A premissa para o uso crítico do termo Literatura de Multidão proposto por Luciano B. Justino é que, via de regra, a composição de nossa literatura nacional é ensimesmada e seletiva e mais, alheia às personagens e aos cenários e personagens que não estejam no “modelo” de sua tradição: uma permanente sociologia colonial com “grandes obras” sobre “grandes temas” da burguesia para o deleite de uma elite narcísica.

O dossiê está dividido em 4 blocos, que apresentam, discutem, descrevem e explicitam as bases da Literatura de Multidão, enquanto estratégia de leitura da produção literária brasileira.

No bloco de abertura tem-se uma entrevista com LBJ, onde ele explica como surgiu a pesquisa que norteou o ideário da Literatura de Multidão e qual a sua importância crítica para se entender a literatura da atualidade. O segundo bloco apresenta a gênese e os conceitos que firmam a Literatura de Multidão no contexto da crítica literária. Em seguida, tem-se um bloco com exemplos da aplicação prática da Literatura de Multidão em nossa literatura nacional contemporânea. Por fim, no quarto bloco há uma sequência de poemas que se vinculam ao projeto da Literatura de Multidão, do livro **;Pode um preto voar!** de autoria de Luciano Barbosa Justino.

LUCIANO JUSTINO

Professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB)

Doutor pelo Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco (2005), com tese intitulada "Poiesis de campos: poesia e poética em Augusto de Campos", Luciano Barbosa Justino é um estudioso das possibilidades da linguagem e tem experiências na área de Letras, com interesse em poesia e prosa contemporâneas.

Autor de livros diversos, dentre suas obras destaca-se a inserção e discussão do conceito de multidão, disponível mais especificamente em Literatura de Multidão e Intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente (2014) e Literatura de Multidão: crítica literária e trabalho imaterial (2019). Como argumenta o próprio autor, sendo a multidão uma premissa, só é possível partir da multidão enquanto hipótese. A partir disso é que ele aponta caminhos para uma outra leitura em torno da literatura brasileira. Uma leitura múltipla, plural, com o efetivo exercício crítico que revisita obras, temas e personagens, propondo um olhar transversal, revelador em certo sentido.

É nessa medida que, em paralelo aos textos teóricos, a multidão surge mais uma vez no seu livro de poemas ?Pode um preto voar!, que está sendo lançado pela editora Patuá. Nessa conversa com o ObjorC, o professor pesquisador aprofunda o tema, discute a potência conceitual da multidão na produção contemporânea da literatura nacional, não deixando seu papel de crítico ao estabelecer essas e outras relações, como a que se estabelece com a mídia e o jornalismo, e as visões em torno das representações sobre o Nordeste. Ao final, já poeta, nos brinda com um pouco da sua poesia.

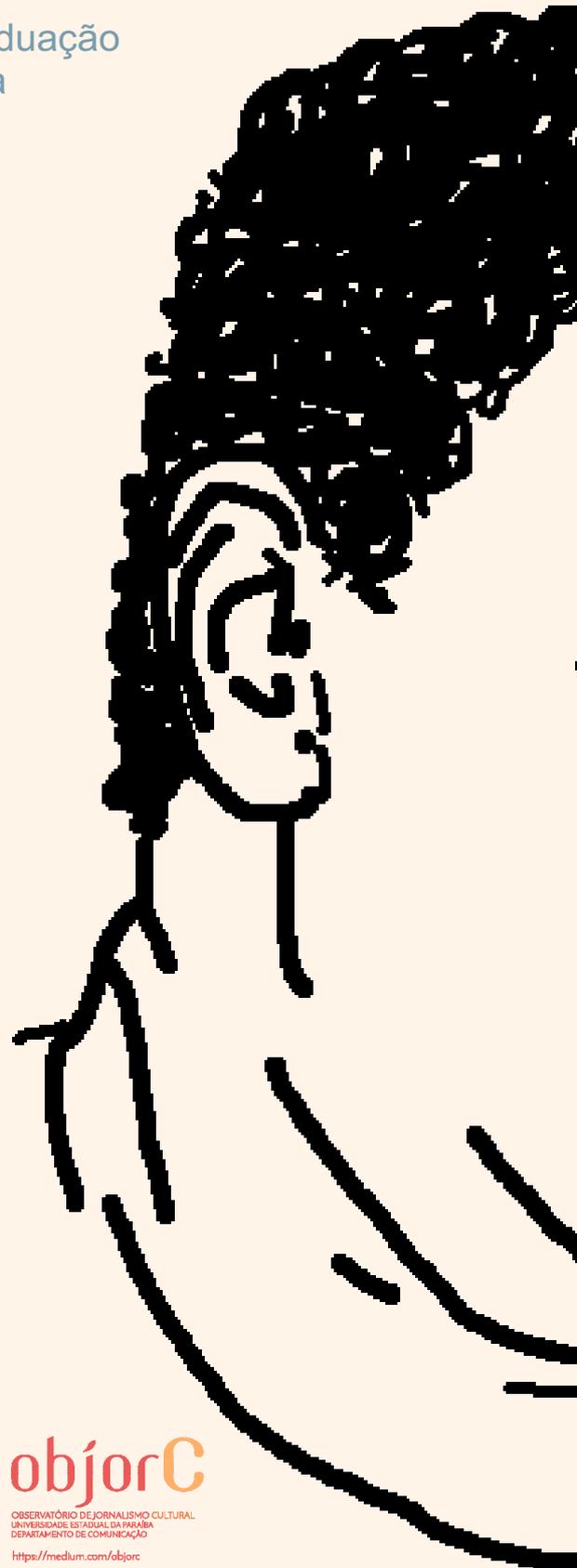
OBSERVATÓRIO DE JORNALISMO CULTURAL - UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

COORDENADOR: LUÍS ADRIANO MENDES COSTA
PARTICIPAÇÃO DESTA PRODUÇÃO: MAYARA BEZERRA, BEATRIZ GOMES e LUANA GREGÓRIO

objorC

OBSERVATÓRIO DE JORNALISMO CULTURAL
UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

<https://medium.com/objorc>



Como podemos pensar o conceito de multidão e como ele se aplica à literatura?



O conceito de multidão tem uma larga história no pensamento político. Ele remonta a Espinoza e foi retomado por pensadores do século XX, tais como Walter Benjamim e Siegfried Kracauer. Mais recentemente o pensamento político, sobretudo italiano, Antonio Negri, Paolo Virno e Maurizio Lazzarato, retomaram o conceito numa perspectiva ainda mais radical. É preciso entender antes de mais nada o conceito de multidão como uma premissa, não um resultado. É importante partir daí porque não se pode conceber a multidão como um fim ao qual se chegaria. A multidão como premissa quer dizer, antes de mais nada, que todo corpo é uma multiplicidade de estratos, toda subjetividade já é em si multidão. Sob este aspecto, a multidão como premissa questiona o princípio de um sujeito voltado para si mesmo, como autonomia e substância. Como demonstrou Mikhail Bakhtin noutro contexto, toda subjetividade é composta por várias vozes, não só languageiras, mas sociais, afetivas. Ninguém se basta a si mesmo, no limite, ninguém está só, todos somos relações. É a relação que nos define, não a identidade.

Em literatura isso muda tudo. A literatura foi e continua sendo um dos gêneros do discurso mais importantes da modernidade. Ela fundamenta algumas das premissas que a tradição do pensamento ocidental tem encampado desde a alvorada do capitalismo e de sua expansão. Por exemplo, a ideia de um sujeito pleno a si, tanto mais poderoso quanto mais consegue se livrar dos contágios com os muitos que o pressionam. De certo modo, a grande literatura da modernidade é uma literatura da constituição deste sujeito, do poder deste sujeito de se diferenciar do que o cerca. Do ponto de vista da crítica literária, há um implícito

juízo de valor que condiciona toda grande obra à invenção deste sujeito autônomo. Essa falácia capitalística, que na ordem econômica equivale à propriedade privada, está na base de boa parte das metodologias de abordagem da literatura ainda hoje. Ele consiste em pôr debaixo do tapete todas as articulações e relações que constitui este sujeito. De Ortega y Gasset a Freud, a multidão sempre foi pensada como aquilo ao qual o sujeito deve evitar.

O conceito de multidão na literatura consiste em recusar toda essa viseira de uma subjetividade substancialista e solipsista. A multidão na literatura pressupõe compreender os movimentos dos muitos como fundamento deste sujeito. Uma literatura de multidão é muito mais uma literatura que pensa o que fazem os personagens secundários do que os protagonistas e os narradores. Antes é a multidão que os define. O protagonismo dos protagonistas não existe sem esses foras, que são os muitos, espaciais, temporais, afetivos, de gênero, raça e classe e mais. Vejamos um dos melhores exemplos, o grande romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector: G.H. consegue produzir sua poderosa subjetividade autocrítica após Janair, a empregada que só aparece no começo do romance, decidir ir embora. É daí que nasce a quebra de todos os alicerces de G.H.. Neste caso, o mais constituinte em G.H. é o movimento de Janair, não ela em si mesma. É disso que trata, em linhas gerais, o conceito de multidão. Se G.H., ainda pressupõe uma subjetividade autorreferente, embora em profunda crise, obras como *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e *O Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, com suas proliferações de personagens e de seus encontros e contágios, já são literatura de multidão em ato.

“

Uma literatura de multidão é muito mais uma literatura que pensa o que fazem os personagens secundários do que os protagonistas e os narradores.

”

Como essa estética de multidão vem contribuindo para a literatura na atualidade? E como isso se reflete na realidade?

De saída é preciso pensar um duplo movimento. Primeiro é a própria literatura que mudou seu estatuto. A literatura hoje, pensando sobretudo em termos de Brasil, já não é mais um campo unificado, se é que um dia o foi. Ela pressupõe novas concepções da forma, novas articulações de linguagens e sistemas semióticos, novos agentes produtores, novos leitores. Ela é hoje por natureza múltipla. Em vista disso, é preciso reiterar que o conceito de literatura de multidão é uma estratégia de leitura, e não só das obras contemporâneas, ele pressupõe uma nova metodologia de abordagem dos textos literários, e não só literários, convenhamos.

Você fala em realidade, eu penso numa realidade agora como algo não enquadrável numa única chave unificante, são muitas vozes e vozes de muitos, isso é a literatura contemporânea. As novas realidades dizem respeito a novas vozes que tomam o discurso articuladas a questões de raça, gênero, classe, geração, território etc. Pra lembrar um princípio da midiologia de Régis Debray, todo novo estágio das formas implica na exigência de um novo olhar sobre as antigas.

Como a crítica tem assimilado tais questões? Existe uma tendência ao diálogo com o que não é central nas obras literárias?

Sua própria pergunta traz uma premissa, a do centro. A questão é que o centro está na margem, como sempre esteve. Ele é a margem. Ele troca de lugar sempre. A história do cânone literário demonstra isso. É o estatuto do que é central que muda com o conceito de multidão e de literatura de multidão. Eu pessoalmente acredito que essas questões estão sempre sendo discutidas, e não só

hoje, é preciso escavá-las, reler críticos e obras procurando neles outras coisas, fazendo novas perguntas. Acho que há uma enorme vitalidade, sob este aspecto, tanto na produção das obras quanto na leitura delas por parte da crítica.

O que foi a Poesia Concreta, suas traduções, seus textos críticos, senão esse movimento da poesia, e da literatura em geral, para as margens, uma poética das relações, como gostava de dizer Haroldo de Campos? E um grande livro de crítica como *Crítica e verdade*, de Roland Barthes, que é de 1966, senão uma leitura não pressuposta, escandalosa, das obras. Sem falar dos vários ensaios que Walter Benjamin dedicou a Charles Baudelaire. O que é *O Guesa Errante*, de 1877, de Joaquim de Sousa Andrade senão um livro de multidão? A vitalidade quanto a isso da crítica e dos textos literários é enorme e tem uma longa história.

Como surge a Multidão em sua trajetória?

Eu acredito hoje que a multidão, de certo modo, sempre esteve inerente ao meu trabalho. Não sei se tem alguma coisa a ver com Zé Pinheiro (bairro de Campina Grande), pelo fato de eu ter vivido lá a vida inteira, acho que é um locus muito interessante desses vários funcionamentos, dos vários estratos sociais, desse bairro que é quase uma cidade.

No meu trabalho sobre Augusto de Campos, de alguma maneira, eu acho que a multidão já estava lá, embora não nomeada. Porque a pesquisa que fiz sobre Augusto, sobre a poesia concreta, sempre se pensou, até pra eu conseguir entender a poesia dele, que não é uma poesia fácil, eu sempre estudei Augusto o tempo todo, e escrevi sobre, estabelecendo diálogos com outros artistas e outros poetas: Augusto e João Cabral, Augusto e Oswald, Augusto e Maiakovski, Augusto e Mallarmé... Então, de alguma maneira, a multidão aparece aí nessas formas do diálogo e no modo como a poesia concreta de alguma maneira tentou retirar da poesia a supremacia do eu. Em certo sentido a poesia concreta é uma poesia da anti-tradição da poesia porque é uma poesia dos objetos. Haroldo de Campos vai dizer que é uma poética das relações e não uma poética dos sujeitos.

O eu dificilmente aparece num poema concreto. A poesia de Augusto sempre foi uma poesia que convidou a um diálogo, a uma saída das individualidades. Então eu acho que a ideia de multidão estava lá embrionariamente, embora eu

“

EU ACHO QUE A MULTIDÃO É UM CONCEITO IMPORTANTE PARA FAZER EXPLODIR O NORDESTE. O NORDESTE PRECISA SER EXPLODIDO PARA SE ABRIR.

”

ainda não tivesse clareza dela e nem sequer o nome, que eu peguei depois na leitura do livro *Cinco Lições sobre o Império*, de Antonio Negri, que foi um livro que me impactou pra caramba. Depois eu descobri que era um livro em que ele comenta, resumidamente, as principais teses do grande livro dele, que é *Império*. Isso feito, eu fui depois pro livro que se chama *Multidão*, dele e Michael Hardt, e lendo autores conexos, sobretudo italianos, como Paolo Virno, em *Gramática da multidão*, outro livro muito importante. E o trabalho de Maurizio Lazzarato, *Signos, máquinas e subjetividades*, que eu acho que é ainda um passo à frente, inclusive, da ideia de multidão.

Eu acho que a multidão tem muito a dizer a literatura, primeiro porque a literatura de certo modo é o lugar desse eu. A história da tradição literária mede a grandeza dos autores em relação ao modo como eles conseguiram construir essas individualidades. Então, na literatura de multidão é preciso rever, reler os clássicos nessa nova perspectiva, e tirar do limbo alguns livros que são necessariamente de multidão, como *Memórias de um sargento de milícias*. Nesse livro não existe um eu, pelo contrário, os personagens estão o tempo todo na vida, vivendo, se inter-relacionando.

“Os ratos”, de Dyonélio Machado, que é outro livro importante também. São livros que vão ficando um pouco à margem porque não trazem esse eu profundo, que é o eu da tradição literária, sobretudo, da tradição literária moderna, que se confunde com a própria literatura. E não só isso, a tendência de a partir desse núcleo pregnante do eu, a literatura, a crítica literária, os modos de ler a literatura de alguma maneira procuram essas individualidades invisibilizando tudo que está ao redor delas, a produção dos muitos.

Parece contraditório, mas acho que a literatura de Augusto de Campos me levou a rever, a reler, por exemplo, *Grande sertão veredas*, de João Guimarães Rosa, que para mim é o grande marco da literatura de multidão. Embora seja um eu poderoso, Riobaldo falando, mas são centenas de personagens que aparecem ali, dialogam com ele, enfim...

Nesse caso, em relação ao Nordeste, como o conceito de multidão pode ser articulado?

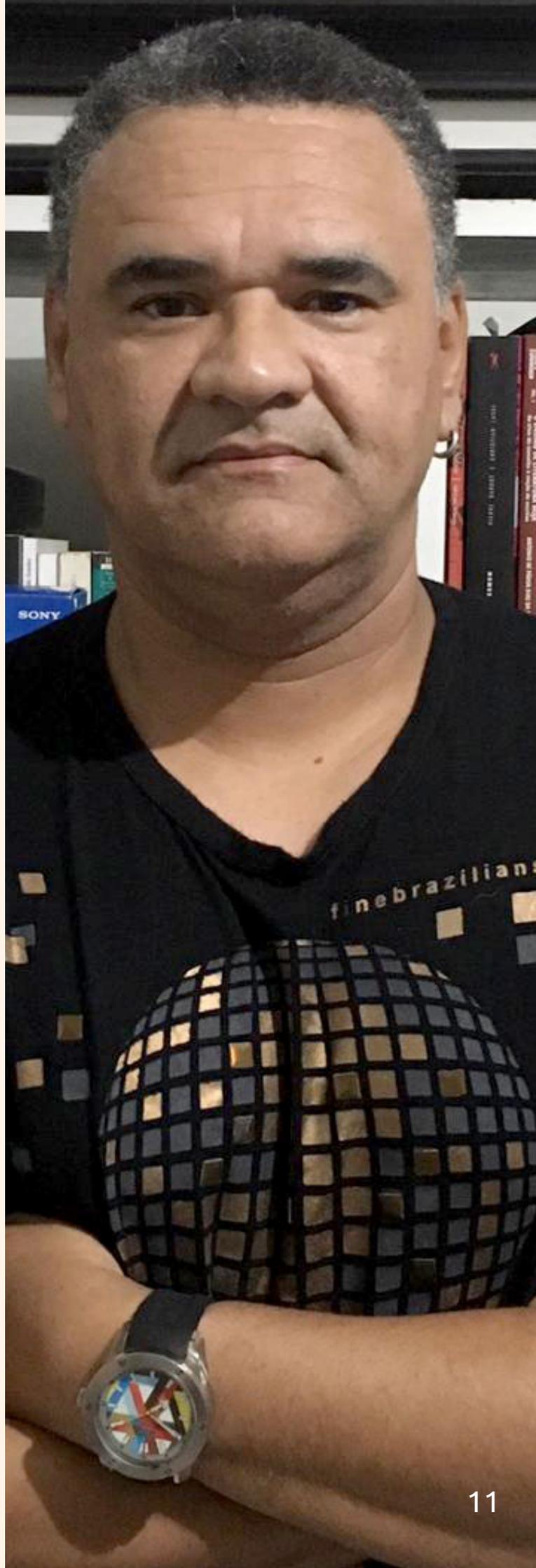
Eu acho que se tem um lugar em que o conceito de multidão deve ser aplicado com urgência é no Nordeste. E na literatura do Nordeste. A gente pode até dizer que o Nordeste é uma invenção da literatura, em certo sentido. Porque é a literatura do Nordeste que vai criando esse modo de representação, esse modo de nós nos vermos que se tornou tão poderoso que não se vê de outra maneira. As muitas produtividades do Nordeste, por exemplo, as grandes cidade nordestinas, praticamente não existem na literatura nordestina e nem na literatura que tem o Nordeste como locus. Então, nesse movimento centrípeto, o tempo todo o Nordeste é sempre a mesma coisa, o Nordeste nunca sai de ser essa nordestinidade. Então, as muitas potencialidades que nós vivemos no Nordeste ainda estão completamente fora da representação da literatura, e acho até que fora do próprio cinema. É preciso que a gente comece a repensar quem somos nós para além desse modo tradicional de representação do que vem ser o Nordeste. Voltando, o Riobaldo é um caso. O Grande sertão: veredas é uma obra que pode ser pensada do ponto de vista do Nordeste. Mas, quem é Riobaldo, quer dizer, qual é o Sertão de Riobaldo? O Sertão de Riobaldo está em toda parte, é uma máquina de potência em todos os sentidos. Você tem vários tipos de pessoas e de gentes produzindo saberes ali, inclusive, o jagunço que conta é extremamente sábio naquela voz dele. Então, o livro já é um marco de uma abertura do Nordeste para suas outras dimensões. E *Angústia*, de Graciliano Ramos, que é um romance urbano, mas um romance que sempre quando se fala do Nordeste, e que se fala de Graciliano, que teria sido o maior escritor nordestino que o

Nordeste produziu, o Graciliano que vem é o de Vidas Secas. Mas, existe o Graciliano que escreve o seu grande livro que se passa em Maceió, na cidade. Então, o Graciliano urbano não aparece para nomear o Nordeste. Eu acho que a multidão é um conceito importante para fazer explodir o Nordeste. O Nordeste precisa ser explodido para se abrir.

**Ainda nesse sentido,
seríamos nós os
produtores-provocadores
de uma construção
estereotipada da figura
do nordestino
- nossa figura - ou seria
o outro que nos impõe,
produz e reproduz essas
percepções distorcidas do
que é ser nordestino?**

Eu acho que é um duplo movimento, que as duas coisas acontecem. Nós construímos muito essa imagem, tem vários estudos sobre isso, quando é que surge isso, esse modo de representação. Mas, por exemplo, um texto fundador é Os Sertões, de Euclides da Cunha. E Euclides é um paulista que vem a serviço do Jornal O Estado de São Paulo fazer um trabalho no Nordeste e ele é um fundamento dessa visão do Nordeste.

Hoje, essa verdade sobre o Nordeste se disseminou. Ela está no Brasil inteiro, que vem de lá pra cá, de outras regiões, mas a gente insiste em se construir assim. A gente chega até a simular... durante determinados momentos, sobretudo nas festas de junho, a gente chega a simular e reconstruir esse Nordeste. Mas, veja que coisa interessante. Eu nunca vejo a senzala, quer dizer, sempre que se reconstrói esse Nordeste através de casebres, de espaços cenográficos, por exemplo, no Parque do Povo, é um Nordeste da época da escravidão, mas sem a senzala. Então veja que ele por si só já unifica numa identidade e invisibiliza claramente essas outras relações. Não tem como não concordar com o Walter Benjamin, é um monumento à barbárie do maior que existe. São essas encenações do Nordeste arcaico, porque elas são sempre parciais, e negam a



barbárie que dava fundamento num certo sentido a ela, como ao mesmo tempo nos estigmatiza.

É como se nós fossemos sempre o mesmo nordestino, do mesmo jeito, vivendo do mesmo jeito, consumindo os mesmos produtos, produzindo a mesma linguagem... como se nós não fôssemos, cada um de nós, muitos. É preciso tirar o discurso sobre o Nordeste do imobilismo. Aqui ninguém é nordestino, exceto quem é, para parafrasear Eduardo Viveiros de Castro. E eu vejo na literatura e no cinema um movimento forte para sair disso, mas que ainda não é reconhecido como produção nordestina. Aparece muito mais como uma marginalidade, quando na verdade isso é muito grosso da própria produção.

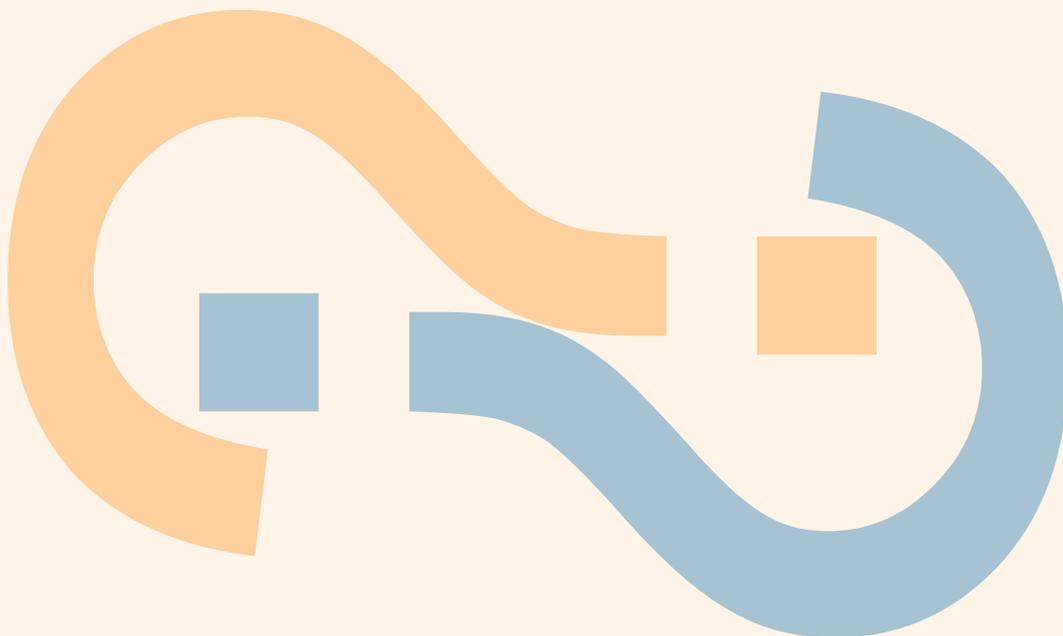
No que se refere à mídia e a sua capacidade de construir realidade, como ela influencia nesse processo?

A mídia só pode ser pensada no plural. Embora o termo já seja o plural de médium, há sempre uma tendência a pensá-la no singular. Veja, o próprio jornal, que está na alvorada modernidade jornalística, já é em si um espaço interdiscursivo. Do ponto de vista da literatura, devemos pensá-la ela mesma como midial, ela tem uma relação indissociável com a escrita e faz a escrita deambular, sair de si mesma, a mais poderosa, e quiçá a mais importante tecnologia

inventada pelo animal humano. É claro que a mídia corporativa, as chamadas mídias de massa, sobretudo, a televisão e o cinema, sempre precisou de uma base industrial cara, por isso, mesmo sempre articulada ao capital, tendeu a criar uniformidades, estereótipos, “logotipos”, mas mesmo assim nunca conseguiu controlar seus próprios foras, ainda mais com a chegada da internet e a mudança política, para mim fundamental, de todo mundo ser potencialmente autor.

A suposta uniformidade da mídia deve ser pensada sempre como luta na instância de poder da ideologia, com claríssimas implicações de classe e privilégio, mas mesmo ela precisa ser pensada para além daquilo que ela quer dizer, é preciso ler a mídia numa perspectiva de multidão, ou seja, lê-la à revelia daquilo que ela quis dizer, de sua superfície. Sob esse aspecto, a análise do discurso, como a linguística tem compreendido, é uma ajuda e tanto.

Você está lançando, pela editora Patuá, o livro de poemas ?Pode um preto voar!. Como o conceito de literatura de multidão se insere no seu trabalho de “escrita criativa”, para diferenciar da escrita acadêmica?





?Pode um preto voar! é um livro de poemas que fui construindo concomitantemente aos livros acadêmicos de crítica, que fiz sobre a literatura de multidão... Veja, como a multidão é uma premissa, só posso partir da multidão como princípio heurístico, como uma ética política dos afetos para tratar dos fenômenos. Neste caso, a partir de uma outra relação com a linguagem, a linguagem da poesia, se é que existe uma linguagem da poesia que a diferencie das demais, creio que sim.

A poesia pressupõe uma outra ordem de conhecimento, uma outra intervenção, uma intervenção própria, da poesia, da ordem do saber e, lógico, do discurso e da língua. À linguagem da poesia, mais correto é mesmo dizer que a poesia é uma intervenção na ordem da linguagem, e é de tal modo que por princípio só a poesia - que exagero -, é capaz de dar conta da multidão via linguagem. A linguagem é o lugar da ordem, da moral, da “identidade do idêntico”, da lei; toda dispersão, todo nomadismo, uma vez na ordem da linguagem, tem que se estabilizar, paralisar num significado apriorístico, pressuposto, se sedentarizar.

Por isso, de certo modo, entendo que há um certo descaminho entre o conceito de multidão e a própria linguagem. A multidão é um excesso que só a poesia, a linguagem da/na poesia pode dar conta. Num texto que gosto muito, Para uma poética, de Julio Cortázar, aliás como tudo que ele fez, ele sugere a poesia como irrupção, salto no ser, salto para fora do eu, um alienar-se no melhor sentido da palavra, alienar-se, deixar de ser o que a ordem se nos impõe e ser outra coisa para além de si mesmo e

que é aquilo que se verdadeiramente é. É assim mesmo oximórico. Alienar-se aqui, ao contrário do senso comum, não estar “alheio” às coisas, mas uma irrupção pra cima delas, uma forma de engajamento, mas um engajamento próprio da poesia.

Nesse livro, eu tento criar uma ambivalência entre o preto da negritude e o preto da página, daí o título, é preta a página e é preto o preto, e tento partir da ideia do preto como multiplicidade, como algo para além da identidade racial e racista, o preto em seus muitos devires. Lógico, é um livro em muitos aspectos também de poesia política, um livro sobre o Brasil, mas é um livro sobre nomadização, sobre singularização, sobre diferença, pelo menos é essa a premissa, se consegui... para lembrar Fernando Pessoa, “sentir, sinta quem lê”.

Como o jornalismo poderia aproveitar-se do conceito de multidão?

Existe um livro muito bacana sobre o tema associado ao jornalismo que é “Mídia multidão” de Ivana Bentes, professora da UFRJ, que faz uma pesquisa sobre a mídia ninja. Eu acho que o jornalismo vive um momento privilegiado. Assim como a literatura, o jornalismo está vivendo um momento de expansão e um movimento centrífugo. Claro, os grandes conglomerados de mídia permanecem, mas já há muito movimento por fora na mídia alternativa e

a gente está vivendo hoje no Brasil um momento em que se não fosse a mídia alternativa, muito do que está sendo discutido no Brasil teria sido completamente invisibilizado. O próprio jornalismo brasileiro, vejamos o exemplo da Vaza Jato. Acho que faz com que o jornalismo possa se aproveitar fundamentalmente disso. Principalmente, porque a ideia de multidão está muito associada ao conceito de trabalho imaterial, quer dizer, a multidão está muito associada à produção de linguagem. Então, o jornalismo é um lugar privilegiado para este conceito, para se explorar essas várias vertentes, esses vários saberes, essas várias produções que estão disseminadas nas sociedades, mas que não recebem o mesmo estrato de valor. O jornalismo tem uma função importante nesse sentido.

No caso da literatura, como a literatura pode fazer isso, eu acho que a poesia, embora nem eu às vezes acredite nisso, mas enfim, me parece talvez a grande onda para se pensar um Brasil fora dessa chave unidimensional que estão querendo dar aí a ele. Esses fechamentos radicais que a gente pensou que nunca mais poderia viver, gente querendo proibir livro, gente querendo proibir filme, proibir exposições de arte... Então, acho que a poesia, porque é próprio da poesia exatamente fazer sair a relação simples entre a linguagem e a verdade. A poesia brinca o tempo todo com os duplos sentidos, com o nonsense, com o sentido não pressuposto. Ou seja, de certo modo, a poesia é o lugar mais interessante para se experimentar outros mundos do mundo, sobretudo num país em que estão querendo reduzir os vários mundos ao menos um. O que está faltando um pouco ao Brasil é um trabalho maior com a poesia. Agora não a poesia como ingenuidade, mas a poesia como crise, crise da relação linguagem e sentido para produzir novos sentidos, novas relações, novos sujeitos, novas comunidades. E não a poesia como um exercício para adular os sentimentos. Onde tiver sentimento, tem má poesia.

Nesse cenário onde todo indivíduo possui um meio de comunicação e amplia cada vez mais sua capacidade de comunicar, considerando também as mídias alternativas, que futuro poderíamos vislumbrar quando pensamos em classe e privilégio?

Veja, a classe e o privilégio de certo modo estão associados à capitais, capital escolar... e eu acho que no processo de democratização da educação que a gente viveu nos últimos anos do Brasil isso já começa a se modificar. No caso da literatura, hoje a gente tem uma produção de literatura vinda das periferias como nunca existiu. A história da literatura brasileira é a história do privilégio, talvez de todas as artes. A arte que mais nasce do privilégio é a literatura, porque ela nasce de um capital que no Brasil é marginal, que é a escrita e a leitura. É gozado isso. O sujeito é brasileiro, mas se não souber ler ele não pode votar. Mas, ao mesmo tempo, o Estado brasileiro não potencializa a educação.

Então é uma grande metáfora de um país extremamente inclusivo, que diz que todo mundo tem que ser alfabetizado, mas que ao mesmo tempo exclui e cria mecanismos de exclusão. Então, muito do que está acontecendo na literatura brasileira hoje de bom é exatamente o rompimento com esse privilégio de quem escreve. Está surgindo um novo vocabulário, novas demandas, novas formas de escrita, e novas histórias sendo contadas. Por exemplo, existe uma potência muito grande hoje do romance histórico que está recontando a história do Brasil, do ponto de vista das mulheres, do ponto de vista dos negros.

Isso tudo está associado a uma mudança importante na relação capital escolar e literatura e as relações de privilégio. No caso da multidão a ideia de classe é redefinida, ela é rediscutida. Quer dizer, a classe agora tem que estar o tempo todo conectada a gênero, etnia, geração, região... o que define o sujeito não é apenas o trabalho ou a qual estrato social ele pertence economicamente, porque mesmo pertencendo ao mesmo estrato social economicamente, à mesma classe, as pessoas são muito diferentes a partir de outros enlances. Então, é preciso conectar o tempo todo a classe a esses outros enlances com outras questões. Às vezes, questões de ordem religiosa que modifica completamente a relação das pessoas dentro de uma mesma classe.

O próprio conceito de classe precisa ser mais nuançado e sair da chave fechada que a Sociologia clássica incluiu. O conceito de multidão problematiza tudo isso. Então, o privilégio está também associado aos estratos de valor que se dá às culturas, às produções culturais e aos saberes. O conceito de multidão ajuda a questionar esses privilégios trazendo à tona saberes não dominantes e marginalizados, mas dotados de potência produtiva.



**"UMA VISÃO DE
LITERATURA SÓ PODE
SER HONESTA SE FOR
PLURAL, POIS NELA
RESIDE A MULTIDÃO"**

LBJ.



“SOBRE A MULTIDÃO LITERÁRIA”

Literatura de Multidão é o construto teórico-conceitual e ao mesmo tempo uma pesquisa aplicada em literatura, desenvolvida pelo ensaísta, teórico da literatura, poeta e professor do departamento de letras da UEPB, Luciano Barbosa Justino (LBJ).

Apresentada e discutida em dois livros: “Literatura de Multidão e Intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente” (ADUEP/2014) e, “Literatura de Multidão Crítica Literária e Trabalho Imaterial” (Macunaima /2019) a abordagem do professor Luciano é mais uma releitura crítica de como a literatura brasileira deve ser lida diferentemente do que até então foi ensinada e compreendida. Um verdadeiro corte epistemológico da crítica literária sobre a produção contemporânea da literatura nacional.

O ponto de “e-bulição” da crítica

por NIVALDO RODRIGUES DA SILVA FILHO

Mesmo o leitor mais entusiasmado pelo cânone produzido até o modernismo literário percebe que a crítica literária perdeu a passagem de entrada ao grande espetáculo apresentado pela literatura contemporânea brasileira. De forma geral, a maneira tradicional de ler e de ensinar literatura já era em si problemática. Todavia, atualmente com a pulverização de autores, das formas de engajamento político do corpo e dos lugares e, principalmente, do papel do narrador trazidos nas obras contemporâneas, se produziu um rompimento vascular com a tradição, em suma: os parâmetros de cada obra exigem uma reeducação literária. É isso que LBJ analisa e discute em suas obras.

Sem fugir da polêmica intrínseca à toda discussão literária, isto é: o que baliza o valor literário; a ideia de uma literatura de multidão como enseja o poeta LBJ critica de forma radical o uso do realismo, da apresentação da violência, das formas supradiscursivas com as quais historicamente tanto o narrador quanto os protagonistas firmam uma visão da representação literária.

Deslocar o centro do campo literário para as personagens secundárias!!! Elas não podem continuar a serem convocadas para falarem pouco, para ser apenas ornamentos do que pensa e diz o protagonista ou o narrador. Elas são uma potência em si, afirma Luciano. Eis o novo mantra que a crítica deve aprender.

Na literatura tradicional se fala de um lugar comum, de onde se erige o fluxo separativo entre o centro e a periferia. Somente agora nas produções contemporâneas a cidade é desenhada por agentes múltiplos, por personagens secundários que dão sentido aos seus espaços.

Uns é melhor que um



Para o professor Luciano, todo o DNA literário tem sido transmitido de maneira programada na literatura contemporânea. Assim, de maneira geral, para o crítico, a tônica de apagamento da diversidade cultural de nossa sociedade e de nosso povo - representado sempre sob o mesmo escopo -, faz da literatura um lugar em que conflitos são jogos repetitivos onde umas vozes falam e outras tantas são silenciadas.

Visando trazer equilíbrio a esta situação, a ideia de uma Literatura de Multidão possibilita e inaugura uma maneira totalmente renovada de tratar a literatura nacional. Para o pesquisador Luciano é preciso “traçar outras chaves de leituras que permitam ler a literatura produzida atualmente e àquela que tem sido feita há 3 séculos, fora da padronização costumeira, retilínea e descarada, pois sem pudores avança seu corpo branco e masculino sobre as subjetividades marcadas pelo diferente, difuso, negro e indígena”.

Por fim, para o artista das letras Luciano, a literatura está contaminada e seu ensino também. Prevaecem ali um giro do que no teatro chama-se “cena de sala de estar”. Viciada a produção, vicia-se a leitura.

Como chave de leitura

Diante dessa contaminação protogenética de nosso material literário, Luciano prefere usar a ideia-chave de literatura de multidão para compreender e destacar como o campo literário in-forma seu corpo canônico. Ao passo que revela o *modus faciendi*, revela-se também outras formas de ler a literatura compreendendo que, tanto o discurso quanto as representações trazidas numa obra são mais uma malha de vozes, de turnos que dialogam, do que uma identidade enunciativa centralizadora e pretensamente unificada.

Pensar, por exemplo, que uma personagem fala de maneira social e não pessoal é conceber multiplicidade, multidão ao que é dito ou pensado. E isso, na opinião do pesquisador, muda radicalmente a maneira como a literatura é e tem sido lida e ensinada.

Luciano prefere chamar de “estratégia de leitura” a argamassa que erigiu a partir das ideias de vários teóricos (Bakhtin, Negri, Virno, Lazzarato, entre outros) para compreender mais profundamente algumas persistências estilísticas e ideológicas que assentam e definem nossa tradição literária.

Essa estratégia do professor, trata-se de um arrojado sistema articulado muito simples: uma premissa teórica de que as obras literárias fundaram um vício conceitual de estabelecer e mesmo orientar o percurso narrativo, sempre postulando um centro, seja uma personagem, seja uma perspectiva que atrelam e reiteram um protagonismo reconhecível.

Para esclarecer como tudo isso se efetua, apresentamos nos blocos seguir, uma pequena mostra - trechos com exemplos comentados, e um exercício provocativo com poemas -, de como a Literatura de Multidão articula seus modelos de ler a literatura brasileira, segundo o professor, pesquisador, crítico...LBJ.

Sim! também o leitor deve se vê como sendo múltiplos, ele é leitor, mediador, crítico, professor... Uma multidão subjetiva que interage com uma multidão de escritas numa mesma obra.

DO CONCEITO OBJETO

Por que multidão? Embora o pensamento ocidental possua uma longa tradição discursiva que difere massa e povo, há uma unicidade entre eles inconfessavelmente incômoda. Ambos, massa e povo, pressupõem unidade, estabilidade, identidade. O povo, na etnicidade e na nação; a massa na indistinção manipulável dos conglomerados de mídia, sem voz nem rosto. Elas têm em comum o narcisismo de tudo que é unificante e substancial, pacificado numa rotulação que não deixa brecha pra nenhum ponto de fuga.

A multidão, ao contrário, é irrepresentável. Ela não pressupõe nenhuma comunidade perdida ou umbilicalmente unida, que a chave mestra do popular viria territorializar; também não se presta às grandes panorâmicas culturais que pensam a massa sob o manto homogeneizador da “sociedade do espetáculo” ou da “indústria cultural”.

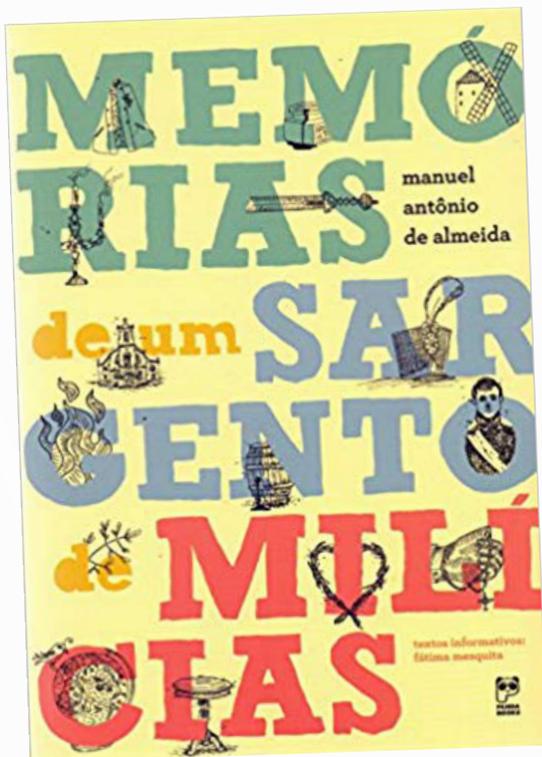
Literatura de multidão é uma literatura que só pode ser compreendida num contexto de multiplicidade, de contaminação ininterrupta entre o texto e os seus foras, pois o primado epistemológico da multidão implica a consciência de nunca se estar só. Pensar a literatura sob a luz do conceito de multidão se deve à percepção, a meu ver inescapável, de que a literatura brasileira contemporânea semiotiza, com base numa diversidade de enfoques e de práticas discursivas dificilmente redutíveis a um viés único e unificador, relações sociais que se encenam sempre em face dos muitos, sempre compreendendo que nas sociedades ditas contemporâneas todo ato se insere numa rede de múltiplos agenciamentos, sociais, afetivos, econômicos, de lugar e memória, de etnia e classe, de gênero e geração.

Se algo pode definir a literatura brasileira contemporânea é sua abertura contra toda forma de identidade apriorística e contra todo fechamento num território, num sistema, num sujeito, num “campo”. Mesmo quando os movimentos de produção de sentido de uma obra engendra fazer sobressair os fechamentos típicos de uma certa subjetividade de substância com seus correlatos espaços e tempos fechados, a literatura de multidão pressupõe uma ética crítica que faça fazer falar as bordas e as dobras do um, a fim de entender que a literatura contemporânea, mas não só, semiotiza a experiência do presente, de seu presente, como necessariamente intercultural, intersemiótico, interdisciplinar, a transbordar toda moldura de cultura, de linguagem, de disciplina (JUSTINO, 2019, p. 12).

Mesmo quando os movimentos de produção de sentido de uma obra engendra fazer sobressair os fechamentos típicos de uma certa subjetividade de substância com seus correlatos espaços e tempos fechados, a literatura de multidão pressupõe uma ética crítica que faça fazer falar as bordas e as dobras do um, a fim de entender que a literatura contemporânea, mas não só, semiotiza a experiência do presente, de seu presente, como necessariamente intercultural, intersemiótico, interdisciplinar, a transbordar toda moldura de cultura, de linguagem, de disciplina.

Para dar conta de uma literatura que produz singularidades múltiplas e de muitos, literatura de multidão, tomei como ponto de partida uma problematização da própria crítica e de seus métodos de abordagem, a partir do enlace trabalho imaterial e oralização como processo de semiotização da experiência que essa literatura engendra.

UM PAIDEUMA-MULTIDÃO



Memórias de um sargento de milícias

Memórias de um sargento de milícias é o pai ancestral da literatura de multidão, em que pese esta recusar toda paternidade. Mas o epíteto cabe porque o centro gravitacional do folhetim de 1853 de Manuel Antônio de Almeida é Leonardo, um sujeito sem pai nem mãe, que abandonado por ambos vive seus movimentos para fora de toda conformação identitária, nada do que se espera dele se realiza, ele se exerce para fora de todo fechamento.

Embora boa parte de nossa melhor crítica o identifique com o malandro, ao qual ele daria sua forma acabada (Cf. o fundamental “Dialética da malandragem” de Antonio Candido), é preciso ir além e aquém desta malfadada brasilidade oficial e oficiosa. Leonardo é, desde criança, ininquadrável, não só sem pai nem mãe, sem profissão que lhe estabilize, pois sargento de milícias é mais uma falsa

pista que só aparece no fim, é antes um exercício de muitos pontos de fuga. É uma obra em que não se pode falar de psicologia possível pois tudo se exerce para fora do eu, no contágio de muitas relações, que os personagens estabelecem entre si, com as coisas, com o mundo. No plano formal, o livro é uma máquina de histórias inter-relacionais, formado por capítulos curtos e completos, muitos independentes, sem dúvida onde Machado de Assis bebeu parte do melhor do seu Memórias póstumas de Brás Cubas (JUSTINO, 2019, p. 33).

Ele está ainda muito pequeno, mas vou tratar de o ir desasnando aqui mesmo em casa, quando tiver 12 ou 14 anos há de me entrar para a escola.

Tendo ruminado por muito tempo esta idéia, um dia de manhã chamou o pequeno e disse-lhe:

— Menino, venha cá, você está ficando um homem (tinha ele 9 anos); é preciso que aprenda alguma coisa para vir um dia a ser gente; de segunda-feira em diante (estava em quarta-feira) começarei a ensinar-lhe o bê-a-bá. Farte-se de travessuras por este

resto da semana.

O menino ouviu este discurso com um ar meio admirado, meio desgostoso, e respondeu:

— Então eu não hei de ir mais ao quintal, nem hei de brincar na porta?

— Aos domingos, quando voltarmos da missa...

— Ora, eu não gosto da missa.

O padrinho não gostou da resposta; não era bom anúncio para quem se destinava a ser padre; mas nem por isso perdeu as esperanças.

O menino tomou bem sentido nestas palavras do padrinho: “Farte-se de travessuras por este resto da semana”, e acreditou que aquilo era uma licença ampla para fazer tudo quanto de bom e de mau lhe lembrasse durante o tempo que ainda lhe restava de folga. Levou pois todo o dia em uma desenvoltura assustadora; o padrinho foi achá-lo por duas ou três vezes a cavalo em cima do muro que dividia o quintal da casa do vizinho, em grande risco de precipitar-se (Memórias de um sargento de milícias, 1993, p. 17).

Recordações do escrivão Isaías Caminha

Recordações do escrivão Isaías Caminha (1909) de Lima Barreto é um livro fundamental para se pensar a multidão como escritura. Lima Barreto transformou a escrita e suas redes de difusão e validação em objeto de pesquisa dentro das próprias obras, nas quais se escreve e se pesquisa sobre o escrever, sobre seus ritos e máquinas. Personagens lendo e escrevendo pululam nas narrativas de Lima Barreto. A ocupação principal de muitos deles é escrever ou lidar com livros de ciência ou pesquisa científica. Isaías era escrivão.

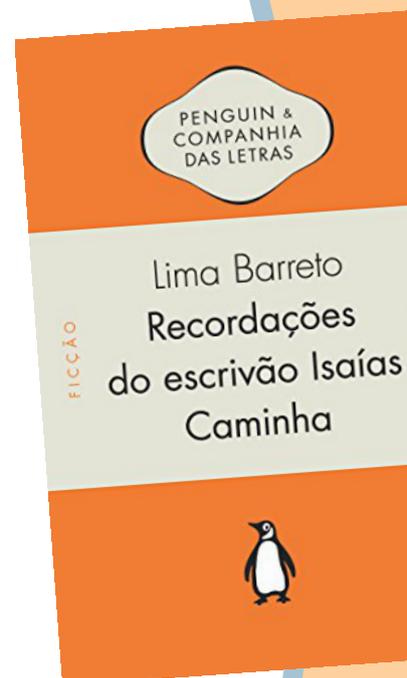
Policarpo Quaresma e Antonio Marchado eram amanuenses. Raimundo Flamel era químico e Joaquim dos Anjos, pai de Clara, era carteiro, um agente importante no circuito integrado de escritas que, na figura de Menezes, leitor de compêndios de engenharia e dentista fajuto, será o elo na rede que liga Cassi a Clara através de cartas, modinhas e poemas no romance Clara dos Anjos. Foi num momento de “distração” que o Major Quaresma traduziu, na repartição, o fatídico ofício em Tupi-guarani, que tantas consequências teria para sua vida de aí em diante.

Na outra ponta, é outra “escrita”, uma carta destinada a Floriano Peixoto, que o levará à prisão e à morte depois da revolta da Armada, onde se fez efetivamente “Major”. Ao fazer da escrita e de seus gabinetes de produção de verdades e mentiras objeto de pesquisa e foco de suas principais obras, a obra de Lima Barreto me diz que a escrita não constitui uma mídia, mas muitas mediações associadas a diferentes mídias e meio ambientes que o autor “inscreve” por escrito, cuja análise é capaz de iluminar as obras com novas entradas a partir de seus usos, exaustivamente postos a funcionar em suas narrativas. A mídia-multidão do jornalismo é o tema principal do seu primeiro romance, Recordações do escrivão Isaías Caminha (JUSTINO, 2015, p. 21).

De seção para seção, a guerra era terrível. A revisão dizia que a redação era analfabeta; a tipografia acusava ambas de incompetentes; e até a impressão que não lia nem via originais tinha uma opinião desfavorável sobre todas três. A redação não perdoava a menor falha da revisão. As vezes, eram os originais defeituosos; em outras, havia descuido ou a pretensão fazia emendar o que estava certo; mas sempre as reclamações choviam por parte dos redatores, dos colaboradores e dos repórteres (Recordações do escrivão Isaías Caminha, 1994, p. 88).

Os redatores escreviam uns em cima dos outros; na revisão, que ficava misturada com a composição, não se podia andar; e pela noite os bicos de gás em vidros iluminavam tudo aquilo lobregamente, com grandes hiatos de sombras como um porão de navio. Pela sala em que esses dois departamentos funcionavam, flutuava um forte odor de urina, desprendido de um mictório, que existia entre duas caixas de tipografia (Recordações do escrivão Isaías Caminha, 1994, p. 69).

Aprendi com o Losque a servir-me dos outros jornais, a receber inspirações deles, a calcar os meus artigos nos seus. Como Losque, norteei-me para as revistas obscuras, dessas que ninguém lê nem os jornais dão notícia. Havia nelas uma pequena idéia, eu desenvolvia-a, enxertava umas considerações quaisquer. Não foi Losque quem me ensinou, foi a minha sagacidade que descobriu e tirou, dela os ensinamentos. Quando deixava na mesa a sua biblioteca ambulante, eu corria um e outro jornal e cotejava os seus artigos, as suas pilhérias, com o que escrevia no jornal. Ele não lia senão jornais. Aprendia finanças, economia política, estatística nos periódicos de França, de Portugal e da Argentina; neles, colhia citações de autores célebres, poetas, filósofos e sociólogos (Recordações do escrivão Isaías Caminha, 1994, p. 125).



Grande sertão: veredas

Grande sertão: veredas de João Guimarães Rosa é sem dúvida a mais bem acabada narrativa da multidão. Nele circulam não só uma vintena de personagens que indiciam os vários estratos de um Brasil tão plural quanto violento e autoritário, nele também se dá uma nova circularidade aos espaços e aos tempos.

Seu protagonista, Riobaldo Tatarana, também implica problemas relevante para a literatura de multidão, uma mente complexa, barroca, habitada por muitas vozes, que torna cabal a expressão de Antonio Negri de que todo corpo é multidão. Reinaldo/Diadorim, seu grande amigo-amor, é metáfora maior de que nenhuma identidade simples e fechada nos define, Diadorim é corpo-multidão (JUSTINO, 2019, 33).

Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d'arma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim!

Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluçei meu desespero.

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrindo as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos.

Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...”

Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo.



A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. Só faltou – ah! – a pedradeametista, tanto trazida... O Quipes veio, com as velas, que acendemos em quadral. Essas coisas se passavam perto de mim.

Como tinham ido abrir a cova, cristamente. Pelo repugnar e revoltar, primeiro eu quis: – “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba...”

Tal que disse, doidava. Recai no marcar do sofrer. Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam. Daí, fomos, e em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão.

Ela tinha amor em mim.

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando.

Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba (Grande sertão: veredas, 2002, p. 463).

Clarices

Obra de Clarice Lispector, sobretudo seus experimentos mais radicais, *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, por exemplo, é importante para se pensar a literatura de multidão do ponto de vista da produção de subjetividades. Seus personagens “epifânicos”, essa palavra imprópria mas importante em boa parte de sua melhor crítica, são sempre “rizomáticos”, para usar o instigante conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari, estão sempre em face dos outros de si mesmo, nunca se estabilizam numa identidade a priori, frágil, falsa, a obra é sempre um salto para fora do casulo. Em *G.H.*, por exemplo, é a decisão de ir embora de Janair, a empregada doméstica que mal aparece, que desencadeia o turbilhão de problematização do self que dá densidade à obra e que leva o personagem à beira do abismo, do abismo de si como alteridade.

É também o caso da emblemática Ana do conto *Amor*, incluído em *Laços de família*, que toda integrada a uma vida burguesa, pequeno burguesa, ao ver um cego, se abre para devires muitos, animais, vegetais, de olfato, tato e paladar, nos quais o mundo não mais se assemelha a este mundo, explode numa miríade de potências, o eu que daí brota é a multiplicidade mesma, sentida na carne dos próprios corpos, incluído aí o corpo próprio (JUSTINO, 2019, p. 183).

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais.

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou — voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aléia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de



uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

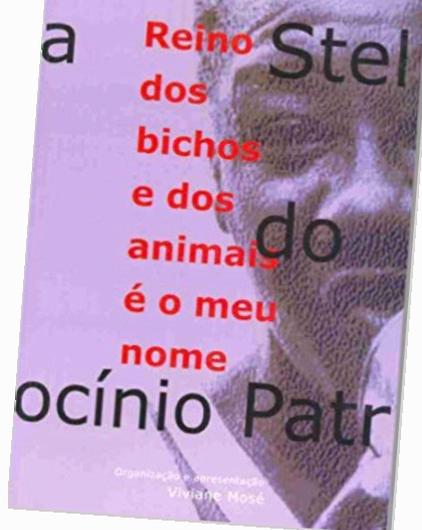
Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremeceu nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto (Amor, 2002, p. 55).

A poiesis da voz de Stela do Patrocínio



A poiesis da voz de Stela do Patrocínio é radicalmente paratópica porque nela todo pertencimento produz um ininterrupto processo de desterritorialização/reterritorialização, sem que a língua, o sentido, os lugares, os sujeitos, a própria obra, numa escritura que é ela mesma a ausência de uma “obra”, ao pressupor a deambulação da própria autoria “do escrito”, saiam ilesos.

Ela tende, ao contrário, a ampliar as tensões seja do campo literário com seus critérios de validação, tensões que, em grau diverso, toda produção minoritária produz, quanto em efetivar uma aporia na própria ordem do discurso, no nome que damos às coisas e nos lugares sociais em que as colocamos. A poiesis de Stela faz com que as próprias relações entre a sociedade e seus discursos precisem ser reengendradas, reapropriadas, ressignificadas (JUSTINO, 2019, p. 40).

*Meu nome verdadeiro é caixão enterro
Cemitério defunto cadáver
Esqueleto humano asilo de velhos
Hospital de tudo quanto é doença
Hospício
Mundo dos bichos e dos animais
Os animais: dinossauro camelo onça
Tigre leão dinossauro
Macacos girafas tartarugas
Reino dos bichos e dos animais é meu nome
Jardim Zoológico Quinta da Boa Vista
Um verdadeiro jardim zoológico
Quinta da Boa Vista (Stela do PATROCÍNIO, 2009, p. 110).*

*Não sou eu que gosto de nascer
Eles é que me botam pra nascer todo dia
E sempre que eu morro me ressuscitam
Me encarnam me desencarnam me reencarnam
Me formam em menos de um segundo
Se eu sumir desaparecer eles me procuram onde eu estiver
Pra estar olhando pro gás pras paredes pro teto
Ou pra cabeça deles e pro corpo deles (Stela do PATROCÍNIO, 2009, p. 71).*

As mulheres de Tijucopapo

As mulheres de Tijucopapo, o poderoso romance que Marilene Felinto lançou em 1982, abre em muitos aspectos um novo romance histórico contemporâneo, um romance histórico de mulheres. Compreendê-lo como um romance histórico exige repensar o próprio conceito de romance histórico, como venho tentando fazer, como também inseri-lo na esteira do instigante debate sobre gênero e sexualidade no contemporâneo a partir da problemática aberta pelos feminismos negros, porque ele é também um romance negro, um romance de mulheres negras. Em uma palavra: um romance histórico contemporâneo de mulheres negras.

As mulheres de Tijucopapo no ato mesmo de reinscrever a identidade na tagarelice raivosa de Rísia, identidade-negra, identidade-mulher, o faz desconstruindo, rasurando, negando todo fechamento de uma multiplicidade a seus correlatos de sentido, feminilidade, maternidade, familiaridade, religiosidade, corporeidade; aos significantes de uma dócil unidade. Contudo, o romance de Marilene Felinto também rasura a própria história, a história do acontecimento, da unicidade do acontecimento. Ele o reinscreve na “longa duração” de um passado sempre presente, “minha infância foi grande” (FELINTO, 2004, p. 98), e que sempre “acontece”, “saturado de agora”, só sendo pertinente pensá-lo como deambulação de muitos, raça, gênero, geração, região: “sou uma pessoa de lembranças endiabradas” (FELINTO, 2004, p. 50) (JUSTINO, 2019, p. 77).

Quando eu chegar lá, e com certeza já terei visto flores, quero ver flores vermelhas, quando eu chegar lá depois de ter passado por canteiros de flores no meio das campinas, vou passar a carta para o inglês e enviar.

Eu quero que o que eu fale se pareça com inglês, outra língua que eu sei falar; uma língua estrangeira. Dizer 'goodbye mother!' 'goodbye father!' 'goodbye you!' serve-me tão mais, às vezes, ao invés de: Adeus mãe! pai! Vocês!

Ainda não vi flores. Quero ver flores. No meu caminho há babaçus e mocambos. Ontem me lembrei que mamãe nasce em Tijucopapo. Se houver uma guerra, a culpa é dela.

Foi em Tijucopapo que minha mãe nasce. Embora tudo se esconda de mim. Mas sendo que sei sobre o que ela me contou em acessos de um desespero triste, e sobre o que sei que sou e que é dela e que escutei no bucho dela e que está traçado na testa dela e no destino nosso, meu e dela.

Me vem barro na boca, gosto vermelho, cuspo farinha, os dentes rangem. Eu tinha cinco anos e comia terra e cagava lombriga abestalhada, os olhos arregalados como os de boto, sem que nada me impedisse porém, de correr em disparada no outro dia e deslizar de cima a baixo do morro de terra, me embolando, me enrolando, comendo, cuspiendo e cagando e dizendo aos ventos que dissessem a ele: “Vão à merda das minhas lombrigas, papai e mamãe, vocês que se intrigam e me intrigam nas suas intrigas me fazendo chorar tanto assim. Vão aos meus oxiúros, às minhas giárdias...” E eu fazia pó de terra e despejava na cabeça. Eu saía de lá, fim de tarde, cinzenta como uma calunga de caminhão, satisfeita, alimentada, e sabendo que se papai me pegasse era uma pisa.

Papai quase sempre me pegava. Apanhei muito já (As mulheres de Tijucopapo, 2000, p. 19-20).



**AS MULHERES
DE TIJUCOPAPO**

Marilene Felinto

¿PODE UM PRETO VOAR!

n,

dilate a paisagem

tinja a luz de unhas negras

corroa os altares

dance

d
anc

danc dan

dane

dan d n e da c

serp

of
ofid

d nc

d n

da e

oferte-se: fiS

Suras

de indomável mestiçaria
da luz de constitutiva cegueira
da ciosa certeza da obscuridade
do devir de diversa origem

da redentora perdição
da sovina salvação

do vão devaneio de amar
de indizível loquacidade
das merdas meras do lembrar

de irredutíveis tus em mim
da plenitude de tantos vazios
da captura do incognoscível

de humana animalidade

de nacos de nada
e
de
pedra
perecível
infinít

esta é tua estânÇia entra
deixa-te aí

 tua face inteira
 teu corpo maduro
 teu acabamentoo

e vem
estes pântanos azuis e cor de vinho são teus mortos que te
esperam

 entra

desliza teu peso neste vazio
 vem
este barroco barraco barranco é tua casa

não te procures passar ao sentido
o sentido deste teu sentir , AQUI , é a passagem

esta passagem

 traz
 teus mananciais represados
 teus rios imaginários

 venham

 teus anacronismos
 teus desabamentos
 teus desaparecidos
 teus não-ainda

chega
 abre-te ao aberto eletriza tuas peles amplifica tuas
dobras

 escorre
 rega neste barro tua hemorragia
 expande teus ecos

 amMa

todo corpo é multidão
bando manancial turbilhão
margem arrebentação
contágio comunhão

todo corpo é rio
todo corpo é pouso

vento vulcão
elo secessão

todo corpo é tráfego
todo corpo trama
todo corpo é sim não

hidra de mil bocas
umas regurgitando outr

A NOBRE FÁBRICA DE FÊMEAS

NAS FAZENDAS DE FAMÍLIAS CARIDOSAS E CRISTÃS

em minas de carvão
e
fundições de ferro

em cortes de lenha
e
cana de açúcar

substituem, sem frescura, burros de carga
grávidas?, são chicoteadas como insolentes

sob ameaça de violação e açoite,
abrem inúmeras valas

- VEZ EM QUANDO UMA ENVENENA UM PUTO

vivamos nossa fábula, minha Lésbia, e amemos
externemos este afeto emergido do fundo do grande naufrágio
gozemos nossas fодas fora de reles relógios e gastas gramáticas
enlacemos as mãos

vivamos nossa fábula, minha Lésbia, e amemos
irradiemos o atual d'este infinito, fonte de toda promessa
ontens que não esquecemos, amanhã qu'inda nem lembramos
untemos o pão

vivamos nossa fábula, minha Lésbia, e amemos
que o sol acenda em nós cartografia de nova paisagem
escorrer da moldura de uma vida real de monstruosa sanidade
acendamos 3 cigarros

vivamos nossa fábula, minha Lésbia, e amemos
ofertemos a mútua incompletude de nosso distinto destino
a carne da trama instável de invisíveis afinidades
entremos na cidade

vivamos nossa fábula, minha Lésbia, e amemos
cravemos ridentes dentes nos cacos do absoluto interdito
o enlace ao que vem até o apagar da incessante chama
polinizemos o mundo

Saudade dos aviões da Panair

O Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, recebeu entre os meses de julho e setembro a exposição “Nas asas da Panair”. Da mostra fizeram parte algumas relíquias, como uniformes da tripulação, louças, cinzeiros, peças gráficas dos roteiros nacionais e internacionais, maletas de mão, medalhas comemorativas e pequenos mimos luxuosos, tipo guardanapos de linho, protetor de caneta tinteiro e talheres de prata. Reunidos, esses objetos resgatavam ali, para os visitantes, parte da história da empresa brasileira de aviação mais bem sucedida do país, a Panair do Brasil S.A, que chegou a um final trágico graças às arbitrariedades praticadas pelo primeiro governo militar depois do golpe de 1964.

O motivo? A perseguição dos militares aos dois acionistas majoritários da Panair: Celso da Rocha Miranda e Mário Wallace Simonsen. O primeiro atuava no ramo de seguros, o maior da América do Sul. Mário Wallace Simonsen, por sua vez, era detentor da principal exportadora de Café no Brasil, proprietário da TV Excelsior e de inúmeras empresas. Um visionário empreendedor que sonhava voar alto, exportando o café brasileiro para o mundo. Ele queria estar à frente de todas as etapas dos processos. Chegar até a ponta do varejo, uma espécie de Starbucks já naquela época, talvez...

A Panair chegou a ser a segunda maior empresa aérea do mundo, com números expressivos na sua atuação, muito além da operação de linhas. De forma rápida, ao longo da sua existência, adquiriu um patrimônio imobiliário grandioso, com imóveis comprados a preço de banana na Europa pós-guerra, possibilitando que suas sedes nesses países ocupassem prédios inteiros. Possuía também terrenos onde foram construídos aeroportos, como os do Galeão, Recife, Salvador, Natal, Fortaleza, Belém, Maceió, São Luís e Macapá. Alguns desses aeroportos, inclusive, construídos pela própria Panair.

Naquele tempo, a companhia já detinha uma estrutura que é a base da aviação até hoje, com toda a rede de telecomunicações aeronáuticas do continente com capital próprio, que atendia qualquer avião militar ou civil que passasse pelo Atlântico Sul. Controlava ainda a



mais extensa rede de estações meteorológicas. A Panair era dona da Celma, atual GE, e possuía a maior e mais avançada oficina de motores do Hemisfério Sul. Prestava seus serviços para empresas do ramo, nacionais, estrangeiras ou da própria FAB. Suas atividades também eram direcionadas a um aspecto social importante: integrar a Amazônia ao restante do país através dos hidroaviões, já que a malha rodoviária era insipiente e as viagens por embarcações chegavam a durar dias, por vezes, impraticáveis pelas baixas dos rios.

Foi assim até que no dia 10 de fevereiro de 1965. Sem a instauração de um processo administrativo regular, a empresa recebeu um despacho por telegrama assinado pelo presidente da república, marechal Castelo Branco, e pelo ministro da Aeronáutica, brigadeiro Eduardo Gomes, que suspendia todas as concessões de linhas aéreas da Panair. Na noite daquele mesmo dia, enquanto a sede da companhia era cercada por militares armados, proibindo a entrada ou saída de qualquer pessoa, no aeroporto do Galeão, a aeronave que faria um voo internacional para Frankfurt – Alemanha, já seria substituída por um avião da concorrente Varig, que naquele momento já estava com um Boeing pronto no pátio para fazer aquela viagem, mesmo sem nunca ter operado na Europa. A partir dali, misteriosamente, a Varig passava a operar as principais linhas da Panair. Tudo muito engenhosamente articulado e orquestrado junto a Varig, cujo proprietário, o empresário Ruben Berta, era um conhecido aliado do governo militar.

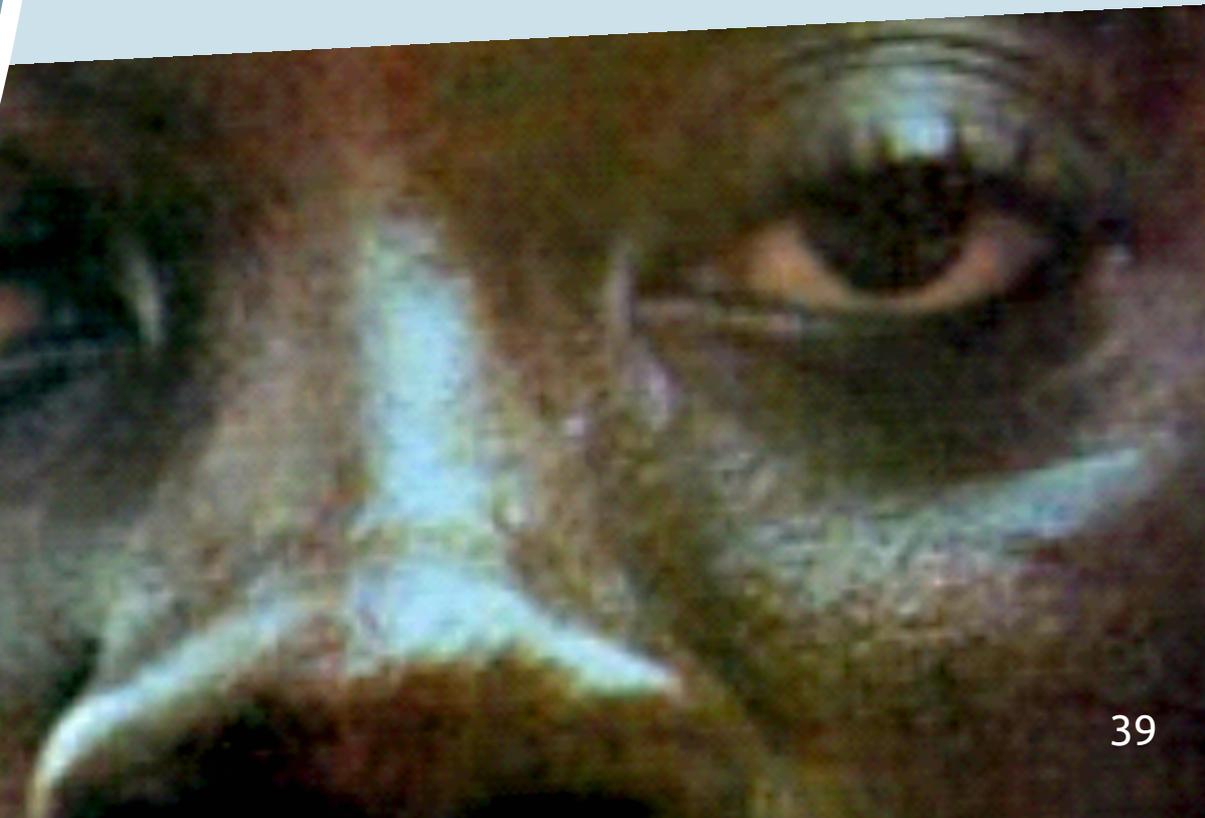
Aos poucos, no entanto, foi ficando evidenciada a verdadeira história, repleta de abusos e práticas corrup-

tas pelos militares. Das ilegalidades praticadas constam apropriação de ativos da empresa, ameaça a juízes, laudos periciais falsificados, decretos baixados do dia para a noite com efeito retroativo para empresas de transporte aéreo, retirando da Panair todas as possibilidades de reverter a situação.

Somente em 1984, com a abertura política assegurando a independência da Justiça, o Supremo deu ganho de causa à companhia. Era tarde. Mário Simonsen faleceu em março de 1965, aos 56 anos de idade, vitimado por um ataque cardíaco fulminante, um mês após o despacho que decretava a falência da companhia, em 15 de fevereiro. Funcionários resistiram, fizeram campanha nas ruas. Algo em torno de cinco mil funcionários trabalhavam na empresa e passaram por necessidades. Paulo Sampaio, ex-presidente da Panair, registrou em seus escritos pelo menos 18 suicídios nesse período de pessoas ligadas à empresa. Mesmo sepultada, sem prestígio, com suas realizações esquecidas ou usurpadas, em 1995 a Panair conseguiu levantar falência e continua a luta por uma reparação moral.

A querela autoritária é longa e merece ser conhecida em detalhes. Um pouco mais sobre essa história pode ser conferida no documentário Panair do Brasil – Uma história de glamour e conspiração, de Marco Altberg; ou no livro Pouso Forçado: a história por trás da destruição da Panair do Brasil pelo Regime Militar, do jornalista Daniel Leb Sasaki, relançado em edição ampliada em 2015.

A tragédia da Panair também é contada na música Saudade dos aviões da Panair, de Fernando Brant e Milton Nascimento, que explodiu na voz de Elis Regina no álbum Elis (1974) com o título Conversando no bar. O nome da canção modificado inicialmente para evitar



censura por parte do regime autoritário, recebeu posteriormente o título original no disco Minas (1975), de Milton Nascimento. Mais recentemente, no álbum Nem 1 ai, a cantora Mônica Salmaso fez mais uma bela releitura da canção. Entre outros registros, merecem destaque também a versão instrumental pelo músico Hamilton de Holanda, no DVD Casa de Bituca; além do musical Milton Nascimento – Nada será como antes, espetáculo de Charles Möeller e Claudio Botelho.

Nessa viagem pela Panair, uma conexão parece ser obrigatória. A crônica Leilão do ar, publicada em 2 de outubro de 1969, que marca a estreia de Carlos Drummond de Andrade no Jornal do Brasil. Drummond se fazia presente ao leilão. Não foi até a loja da Avenida Graça Aranha, no Rio de Janeiro, para arrematar nenhum objeto. Dou-lhe uma. Dou-lhe duas. Dou-lhe três. Dali, em meio ao caótico de um real acidente, com a aeronave no chão, num amontoado de coisas, tendo seus destroços varejados por curiosos, cujo destino provavelmente seria um possível hotel barato ou uma pequena casa burguesa, o poeta arrematou o sonho: com uma fórmula secreta não revelada, ele entra em uma das miniaturas de avião que também seria apregoada e que manifestava sinais de inquietação, rompe as paredes do edifício e segue dentro da aeronave “para onde os aviões se tornam estrelas inacabáveis, sem remorso dos homens”.

Daqui, enquanto escrevo, ouvindo Saudade dos aviões da Panair, me esforço em conseguir alcançar a façanha de um Drummond. Num susto imenso, vejo sem ver um avião da Panair levantar voo. Vejo o bonde no sobe e desce ladeira. O motorneiro que rege o que parece ser uma orquestra. Vejo o tiro que não foi dado. Vejo que as coisas mudam e que tudo é pequeno nas asas da Panair. E faço como diz o verso da música: “Descobri que minha arma é o que a memória guarda dos tempos da Panair”.

A história conta. A nós, cabe saber a verdade. Saber dessa mancha e da fala oculta que morreu no fundo de um quintal. E das muitas vozes silenciadas e aniquiladas pelo regime autoritário. Saber também das maravilhas, ali conversadas em uma mesa de bar. Lembrar o que já foi, mas que não se vai. E não deve ir, porque apenas assim seremos melhores do que fomos.

Lembrar da lição deixada pelo próprio Mário Wallace Simonsen, contada pela sua filha Marylou Simonsen, em depoimento na Comissão Nacional da Verdade. Emocionada e saudosa de um tempo que ainda não passou, ela falava sobre a resposta dele ao mundo de metal que caía dos céus pedaço por pedaço: “A verdade é como um sol, que por mais que as nuvens possam cobri-la, um dia ela vai aparecer”.

GRUPO BIGORNA DÁ UM GOLPE NO DIABO



A Igreja do Diabo é uma espécie de conto-de-tese de nosso maior romancista, Machado de Assis. Neste curtíssimo conto Machado exibe as contradições existenciais do homem no fio de suas fraquezas e a falência do demo à eterna peleja de ter-lhe a alma. Contumaz admirador da cultura clássica, o célebre morador do Cosme Velho serve-se habilidosamente de narrativas bíblicas, históricas e literárias, sendo Shakespeare uma das mais vigorosas fontes de sua erudição literária.

Nas linhas deste curioso conto vê-se o estandarte da cultura católica, qual seja: a dualidade bem/mal; seu *modus operante*, o poder dantesco dos pecados e a força persuasiva do “maioral do inferno” que, para surpresa do leitor é vencido no último instante pelo irônico aspecto contraditório do próprio homem, vendo cair sob as franjas dos olhos

sua empresa mais recente, tida infalível: uma igreja, oásis dos desejos cujas virtudes são os pecados. Saber, assim, de supetão, o enredo da Igreja do Diabo não é o mesmo que experienciar os detalhes de como o mestre de nossas letras se lhe soprou a pena. A contação de Machado é impagável. Dosa com precisão os acontecimentos, distribuindo as ações da história de uma tal maneira que acabamos por torcer para que o sufrágio universal demoníaco ocorra, dado a sinceridade, esforço, planejamento e espírito de empreendedorismo do Capeta e, a risível facilidade do homem de sobrepujar-se aos ditames das 7 notas capitais.

É esse imagético texto machadiano o mais recente *álibi cênico* do Grupo de Teatro Bigorna (JP), para um exercício bem aparado: ver, na fervura do teatro, o “cruzamento de culturas”, como ensina

o mais importante teórico teatral da atualidade, Patrice Pavis e que Fernando Teixeira, segue à risca ao dirigir o espetáculo. O diretor, atualmente destaque nas telas como ator em minisséries e películas, utiliza mais uma vez sua organicidade e intimidade com o palco para traduzir o texto machadiano para a ambiência do armorial, estética em que o popular e o erudito erigem-se para dar o tom e a plasticidade do Movimento idealizado por Ariano Suassuna nos anos 70.

Mais que um opção estética, o armorial que se evoca no espetáculo do Bigorna é uma mão na luva para um jogo cênico elaborado na junção do erudito (o conto machadiano) com o popular (elementos referenciais, culturais e de composição do espetáculo). Assim, todo o vapor secular do imaginário religioso em torno das artimanhas do tihoso, ganha o rasgado de vida que o resto do colonato produziu de positivo: os folguedos e personagens da cultura popular nordestina.

Exibir as burlas de um diabo alegre, cheios de ditos licenciosos e malícias gozosas. Eis o acerto da direção do espetáculo que garante força de aproximação com a audiência sem o cabresto trazido nas representações cristãs de massa, pano de fundo originário e de sobrevivência de um diabo risonho e galanteador como nos ensina Mikhail Bakhtin em sua obra sobre o riso e a carnavalização na idade média e no renascimento.

Atento e generoso, Fernando Teixeira guia um elenco peculiar de três atores (Fabiola Moraes,

Valdimir Santiago e Evaldo Souza), experimentando-os de forma a construir uma cena familiar ao público: ritos de consumo e de desejos vividos por personagens de nossos brinquedos, jogos e folguedos populares; pois, como assevera o mestre Hermilo Borba Filho: o povo é quem sabe das coisas. “Daí a inclusão dessa sabedora popular para encarar as astúcias do diabo”, comenta o experiente diretor.

O traço armorial que embebeda personagens, figurinos e toda peça é o enlace magistral dado por Fernando e sua trupe de bigorneiros da cena, engendrando a um só tempo: simplicidade quanto à lógica cênica e a coragem de dialogar com o texto canônico, dando-lhe o sabor e o calor dos trópicos. O resultado é um espetáculo de verve mefistofáustica, como sugere Haroldo de Campos, para quando um artista - no diálogo da tradução -, faz perviver à sua obra, uma obra outra, a anterior que lhe serviu de matéria, talho e extrato. A peleja do Fute que o público assiste não esconde o conto machadiano, ao contrário, reluz sobre ele um uso maquinal, atualizado, posto à aparição. Em suma, se o conto foi construído à machadadas de Assis, a cena é a poética refeita em golpes de criativas bigornadas.

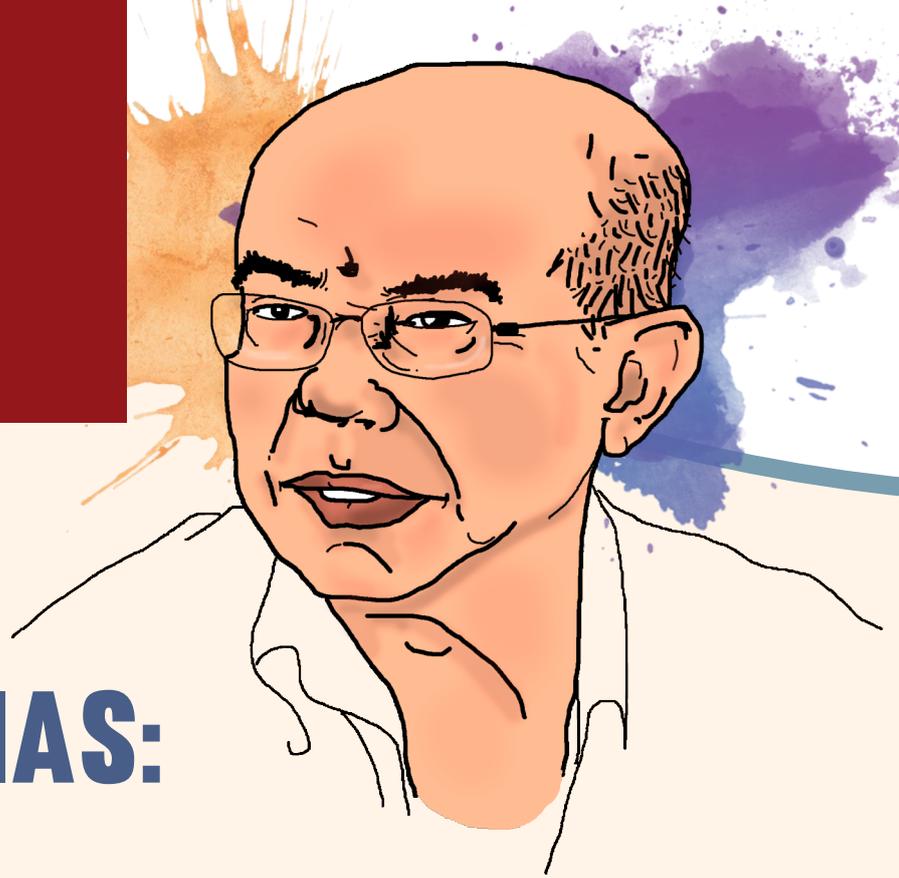
A Peleja do Fute compõe o repertório atual do Grupo de Teatro Bigorna e está em cartaz desde que estreou em 20 janeiro de 2017. Em 2019 a peça participou de vários festivais e eventos, e segue nos palcos Brasil afora na peleja por um teatro popular, massivo e bem elaborado, isto é; temperado ao gosto do público.



SERVIÇO:
A PELEJA DO FUTE.
Montagem
(Grupo de Teatro Bigorna),
Texto
(Machado de Assis),
Dramaturgia
(Fernando Teixeira,
Grupo Bigorna).

De Olho Nas Artes Visuais

REBECA ARAÚJO SOUZA
rebeca94souzaaraujo@gmail.com



ANTONIO DIAS: UMA POÉTICA DE (RE) INVENÇÃO DO TERRITÓRIO

Antes de mais nada, descrevo quem foi o artista. Antonio Dias nascido no ano de 1944 em Campina Grande – PB recebeu os primeiros incentivos no desenho através das lições de seu avô paterno, adolescente muda-se com a família para o Sudeste, lugar aonde ingressou no curso de Belas Artes ministrado pelo icônico Oswald Goedi (1895-1961). É na figuração gráfica que Dias trabalha no Rio de Janeiro, para revistas e jornais. Ainda muito jovem, com 18 anos, participa de uma de suas primeiras exposições coletivas despertando o interesse de artistas brasileiros e curadores internacionais.

O artista participa das mais emblemáticas exposições dos anos 60 que aconteceram no Brasil, a Opinião-65 e Opinião-66, ambas no MAM -RIO e de forma itinerante no MASP, reunindo os mais destacados projetos de uma vanguarda nacional e internacional. Nesse momento, as figuras fragmentárias, descontínuas, permeadas por vermelho e preto, construídas com cartão de madeira, tinta acrílica e que parecem desejar

ultrapassar os limites destinado ao quadro bidimensional, agem de uma maneira a contribuir e despertar as rupturas do objeto da arte no Brasil, em conjunto – para citar alguns nomes – com Hélio Oiticica, Lygia Clarck, Mario Barata, Cildo Meirelles, criam e provocam com o Movimento da Nova Objetividade. além de outras formas de pensar e fazer arte – do ponto de vista, estético, conceitual e político – seria necessário que a arte ganhasse outras dimensões e espaços, táteis, sensoriais e semânticas, era urgente o “vestir a obra de arte” parafraseando Zé Celso.

É por esse caminho que Antonio segue no seu fazer artístico, as figurações fragmentárias que escorrem do quadrado destinado ao suporte da obra, estão impregnadas pelo desejo de deslocar o objeto de arte, o espaço da arte e seguir em uma concepção de matéria que narra a si mesma. Para continuar a discorrer sobre essa breve reflexão da produção de Antonio Dias, faz-se necessário discorrer sobre o campo ampliado da construção artística acentuado a partir do século XX.

ndo: Contextualizando: Confexfn

Rosalind Krauss nos anos de 1970, fala sobre os últimos 10 anos de sua época, em que objetos incomuns, recebem a denominação de escultura. Corredores estreitos com monitores de TV ao fundo, espelhos depositados na natureza, grandes fotografias de pés em caminhada, instalações que se diferem dos materiais antes utilizados para a concepção do que seria a escultura. A autora observa que o momento histórico – social – cultural em que essas experimentações estão imersas são os anos de pós-guerra e de desenvolvimento acentuado do capitalismo, da indústria e de novas tecnologias. A 'funcionalidade histórica da escultura, fragiliza-se, ao ponto de não corresponder mais aos limites antes dados e trazer novos e outros significados para a categoria. Grandes intervenções em desertos, vales, parques, escavações, montanhas de dejetos, buracos, geometrias, metais e madeiras caminham entre a natureza e a arquitetura, negando a ambas, processando assim uma práxis, como argumenta Krauss, que sai da fronteira dos materiais destinados a criar significados e a obra de arte, ampliando o campo o seu campo de atuação.

Esses objetos pós-modernos, conhecidos por Land Art, concebidos em um mundo pós-guerra saturado das imagens e propagandas capitalistas, bélicas e soviéticas recriam imaginários em todo o mundo. Sem afirmar uma dependência de significação, volto ao Brasil, para o que Oiticica chamou de movimento da Nova Objetividade. Pelos trópicos, abaixo da linha do Equador, a economia é basicamente agroexportadora, com desenvolvimento sutil da indústria, pós governo de Vargas e de Kubistchek, desagregando-se de uma possibilidade de um governo de centro-esquerda de

João Goulart e tomado pelos militares através do Golpe Militar de 1964. A Antropofagia da semana de arte de 1922 não dá conta dos desejos e anseios de uma vanguarda artística tupiniquim profundamente afetada por seu tempo e pelas possibilidades atadas a frente. Era necessário construir a si mesmo, com e além do que a Poesia Concreta propunha. Saturada a ideia do quadro, a antiarte brasileira, escrita em um manifesto dos anos 60 e em êxtase pelos Parangolés de Oiticica ganha espaço de experimentação.

Antonio Dias, agora imerso nas residências artísticas da França e Itália, é profundamente afetado pelo momento que se vivencia pela Europa e pelos protestos estudantis. Sua estética, apesar de fugir do lugar do óbvio, reflete todos esses momentos, desde a Ditadura no Brasil as questões do Velho Continente. Construindo, a meu ver, uma estética política, não pelo desespero da descrição fiel aos acontecimentos e problemas sociais, mas pela potência de deslocamento semântico que se propõe. Esse deslocamento semântico se deflagra em muitas de suas experimentações, destacarei nesse breve escrito, a obra intitulada “Do It Yourself: Freedom Territory”, de 1968 (Faça Você Mesmo: Território Liberdade). Fitas adesivas brancas são dispostas na superfície, unindo quatro ângulos de um retângulo e em seu interior sinais de adição (+) que formam um grupo de 3 colunas de 5 itens. A liberdade é a potência desse objeto artístico, que pode ser replicado em tantos lugares, espaços, superfícies, solos, paredes, tetos. O campo ampliado da escultura que Krauss discorre, em Antonio Dias ganhar uma significação bastante complexo do ponto de vista de significado e de atuação. O discurso, os signos, as palavras e objetos

parecem sofrer uma transmutação de fusão e fluem como obra de arte que não se sustenta tanto na ideia da hipérbole e da negação oposta de natureza e ação humana. Para ser mais nítida, o artista não necessita atuar na relação de negação e exclusão para a criação da obra de arte em cenário de oposição a natureza, não é necessário construir o objeto de arte em grandes cenários da natureza, uma parede, um solo qualquer já trazem a ideia de uma obra que ganha outros espaços e subvertem o campo destinado a arte.

O Território é pensado não apenas como um habitat, aonde corpo e presença se encontram no mesmo instante fisicamente. Território é (re) significado como lugar de afeto – afeto aqui entendido na ótica nietzschiana de encontro e potência – acessado através do sentir, das memórias e da recriação. O território, é pois, desterritorializado para se reterritorializar – para acessar essas ideias é necessário recorrer a Guatarri. Na tentativa de não parecer abstrata, digo as leitoras e leitores, território precisa se destruir para então significar! Superar amarras opostas em que algo só existe na negação do outro para fundir-se em uma (trans) territorialidade que possui narrativa, palavras, sentidos, signos e objetos físicos. Território Liberdade ainda contém a ideia de que a obra de arte não é jamais acabada e nem mesmo construída apenas pelo artista, trabalhador braçal da obra, mas cabe também ao espectador impregnar e trazer em presença e

experiência o folego da arte, dando significados e sentidos. Território é encontro, afetação, basta.

Para dar mais força a essa observação feita por mim nesta breve reflexão, trago um pouco do pensamento do historiador da arte Didi-Huberman. Didi – intimamente – argumenta que as imagens não são e não estão isoladas das demais camadas da construção social humana, as imagens contém palavras, significados, memórias, desejos, são históricas, culturais e políticas.

A obra de arte como produção de uma imagem, também está impregnada de registros, memórias, afetações, experiências e dessas mesmas camadas em que a vida humana constrói no planeta. Faça Você Mesmo: Território Liberdade parece trazer essa questão de forma pulsante. O convite que Antonio faz é para que repensemos o nosso próprio território como construção subjetiva de nossas mãos.

A Paraíba, o Nordeste, onde ficou em Antonio Dias? Caros e caras que agora espero já serem meus amigos e amigas, respondo que ficou em tudo, no todo, assim também como o país abaixo da linha do Equador. Pois o território vive em mim, como afeto disposto a se apresentar de diversas faces nos mais distintos encontros. A arte se faz como deslocamento do pensamento e apresentação de novos caminhos para a percepção, isso é o que muitas vezes as/os artistas sempre fizeram, e talvez a grande sacada seja a de transpor os limites do território. Ficarei por aqui, aguardemos, então, as cenas dos próximos capítulos.

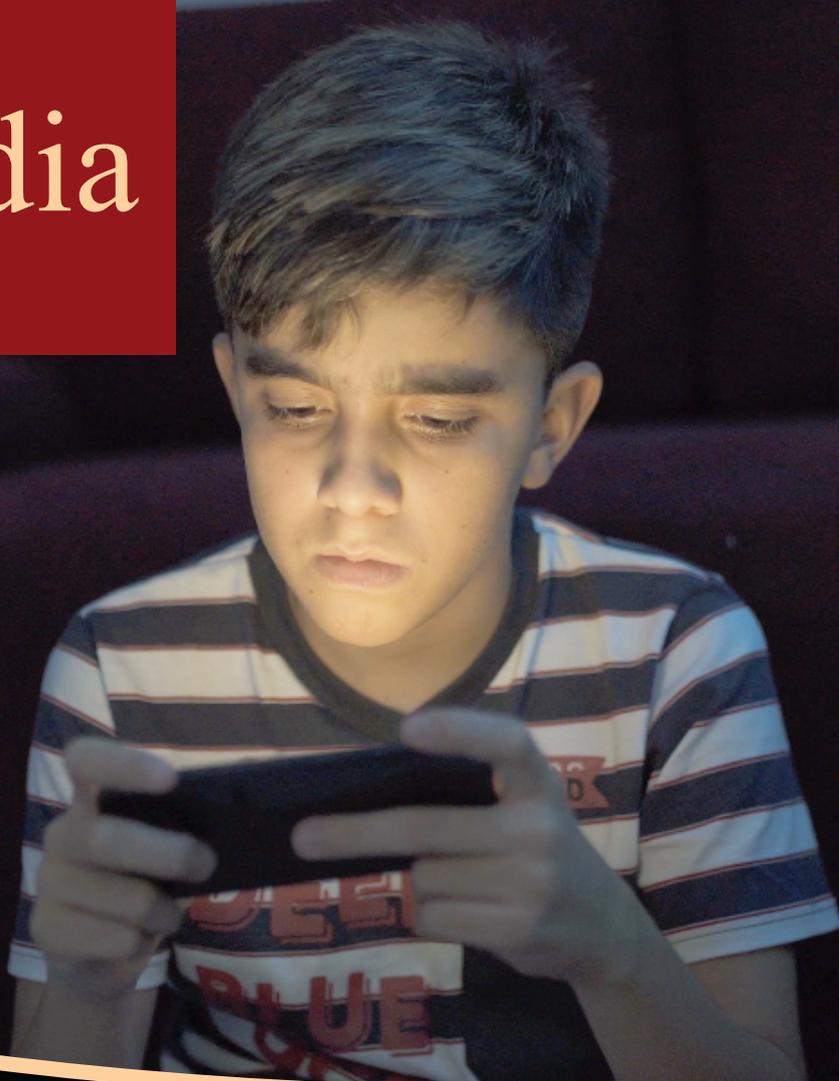
*este texto parte da efetação de construção do trajeto de pesquisa Antonio Dias e os Papéis do Nepal: Estética-Política, Corpo e Presenças submetida ao PPGAV UFPB/UFPE.

¹ Caosmose: um novo paradigma estético. Felix Guatarri; tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. – São Paulo: Ed. 34, 1992. 208 p. (coleção TRANS)

² DIDI-HUBERMAN. Georges. Quando as imagens tocam o real. In: Revista Pós. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Vol 2, ed. Nr. 4, 2012.

Outras Referências:

DIAS, Antonio, 1944. Antonio Dias/ Entrevista a Lúcia Carneiro e Ilena Pradilla. Lacerda Ed., 1999, Rio de Janeiro. (Palavra do Artista)
DIAS, Antonio. Antonio Dias. Textos: Achille Bonito Oliva, Paulo Sérgio Duarte. Cosac Naify, São Paulo, 2015. KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.



ALIMÁRIA

Um filme de
ironia animal
à razão humana

Na estreia da coluna INTERMÍDIA, abordaremos o curioso filme Alimária (2019) e como o cinema pode ser trabalhado para a política de Bem-Estar Animal. Conheceremos ainda as etapas da produção fílmica, do argumento até o écran dos vários dispositivos hoje disponíveis para exibição de filmes.

A temática geral de Alimária busca o enfoque sobre as relações do homem com os animais, especificamente quanto ao uso de “bolas”, isto é, do envenenamento proposital de animais, em geral de cães e gatos. Prática criminoso, infelizmente observada em todo Brasil, apesar da vigilância, da conscientização e da punição para com os maus-tratos e agressões contra os animais. O filme Alimária, do diretor Tiago A. Neves faz um recorte irônico da situação, suscitando a reflexão da ação humana.

DO ARGUMENTO PARA O ROTEIRO ATÉ O FILME

No plano intermediático, a ideia aqui é também observar aspectos da tradução intersemiótica, ou seja, quando uma informação transita de um suporte para outro, de uma linguagem para outra. Neste caso, observaremos como um argumento se transforma em um roteiro e este em um filme. Nesta luz, cada uma dessas etapas será mostrada para que o leitor possa acompanhar o percurso dessa transformação.

Ao final, acessando o código QR-CODE na página 56 o leitor poderá assistir o curta ALIMÁRIA

ALIMÁRIA?

O termo alimária aparece com muita propriedade num poema de Oswald de Andrade, “Pobre Alimária”, escrito em 1925. Nos versos, Oswald ironiza a condição urbana de São Paulo cujo progresso parece arrastar-se. A presença de bondes e carroças evidencia o descompasso e as tensões vividas no processo de modernização de São Paulo no início do século XX.

No dicionário, o termo responde à seguinte significação: ALIMÁRIA. Do latim animália (a.um). Substantivo feminino para designar Animal Irracional; cavalgada ou animal de carga. No sentido figurado o termo alude à pessoa rude, grosseira, estúpida; bruto, animal.

¹ Fonte: DICIO. Dicionário Online de Português.
< <https://www.dicio.com.br/alimaria/>

O ARGUMENTO

“A partir do termo ALIMÁRIA, destacar como uma ação, uma vez realizada, faz inevitavelmente nascer uma reação. A mensagem geral perpassa pela incapacidade e não controle da reação por parte do indivíduo que fez a ação inicial. Esta ação inicial retrata uma violência contra um cachorro, que é violentamente morto em consequência desta ação. A reação ironiza a ação e propõe uma autorreflexão.”
Ouve-se latidos de cachorro. Não aguentando ouvi-los, um homem (*Misael*) vai até o cão e lhe dá veneno junto com um pedaço de carne. O tutor do cachorro descobre e prende o autor do envenenamento. Prende e envenena a família do agressor, em seguida passa a torturá-lo, mostrando-lhe a morte de seus familiares. A tortura continua até que o torturado resolva agir, seja como um homem (*pela razão*), seja como um animal (*por instinto*), conforme lhe indaga o torturador.





PERSONAGENS

MISAEL, homem que envenena o cachorro e torna-se um torturado.
TUTOR, que no decorrer da ação torna-se o Interrogador/Torturador.
HÉRCULES, um cão de estimação.
MÃE DE MISAEL
MULHER DE MISAEL
FILHO DE MISAEL

Vendo o argumento apresentado, podemos afirmar que, neste caso, a ação (matar, por meio da oferta de bola - veneno -, um cachorro que late na vizinhança), possui uma reação. O tutor do cachorro reage impondo uma questão ao agressor: “o que o faz ser melhor que um animal?” Essa pergunta é poderosamente irônica uma vez que brinca com a condição “animal” do ser humano que, no caso do

agressor, utilizou deliberadamente sua “racionalidade” (condição ontológica e filosófica que difere os humanos dos animais) para, de maneira irracional e raivosa, matar um animal; perdendo com isso, o controle do que virá lhe ocorrer como reação à sua ação.

A pergunta do tutor ao agressor toma a seguinte conotação: “A sua motivação – de matar o cachorro - foi então racional ou irracional?” É este o germen da pergunta que o filme aborda através da violência que transforma o agressor em vítima e a vítima em agressor, conforme um ou outro ponto de vista. E, ao “transformar” o agressor em um animal, exige dele uma saída: ou assume sua irracionalidade e mata-se (por instinto), ou assume sua racionalidade matando-se (por orgulho, desespero...). É, como se vê um mato-sem-cachorro.

A VIOLÊNCIA NOSSA DE CADA DIA

O filme faz uso da violência para operar a reflexão sobre o uso – irracional - da violência, uma vez que é essa a razão que os humanos apontam para justificar a irracionalidade. Enfim, a ironia, o jogo com os parâmetros da racionalidade humana, a vingança (tortura) e a reflexão sobre a abominável prática da bola (envenenamento), são os elementos gerais que o filme lança para o espectador.

O título expressa toda a ambiguidade quando relaciona a palavra ALIMÁRIA à permuta vítima-agressor X agressor-vítima, compondo no limite, 1) um homem agressor, como um ser irracional e 2) da elaboração racional da vítima, um raciocínio racional da violência. Se este sequencial envolvendo razão e violência soou estranho, como o trocadilho do próprio termo alimária que deprecia o sentido da palavra animal, talvez a sarcástica estética de Alfred Jarry com seus Ubus possa lançar luz à relação entre violência e razão humanas.

Para Jarry a violência é a mais íntima amiga da humanidade. Em um de seus aforismos ele afirma que: “Jamais sentiremos saudades da violência, ela habita nossa carne até a última gota de sangue”.

De fato, em todas as áreas do conhecimento o homem tenta compreender o ato violento, a face da violência. Ela está presente já em Cain. Também em Antígona; no ato contra Sócrates ou Jesus; na Roma da família Médice. Nas guerras modernas ou nos assaltos e crimes cotidianos a violência faz crescer o rio de sangue que banha a humanidade.

E, se o Direito arbitra sobre as várias violências que criamos, a Arte têm sido o laboratório que reconstitui o assombro que temos da violência. As narrativas épicas e agora também as filmicas ensaiam um agir pedagógico sobre a violência (o que a produz; Como entendê-la; Como re-agir, etc.).

Seja como vítima ou autor, testemunha ou juiz, observador ou incentivador, a violência tem sido fiel companheira dos homens. Por ela criamos formas distintas de ver e ser no mundo. Em resumo, a violência talha nossa subjetividade, como um caráter intrínseco da humanidade.

Sim, ela nos faz humanos. Antes de vivermos a catarse psicanalítica no divã, a experimentamos nos palcos da Grécia, ao assimilar o terror e a piedade das tragédias. Os dramas da paixão de Cristo, reencena todos os anos nossa capacidade de violência política (e coletiva). A violência encontra no drama sua máscara social mais adequada.

O drama de Arjuna, no épico O Mahabharata é assumir a guerra e a violência que ela traz. O drama do personagem humano do filme de ficção científica Inimigo Meu (1985) é sair da violência e acolher a paz entre ele e o alienígena, seu espelho oposto-igual. Neste filme a estranheza que abriga a violência é vencida pela força da interação que faz jorrar uma nova vida.

Esse filme presenteia o público com uma mensagem otimista sobre a humanidade numa frase emblemática sobre o uso da violência: “O primeiro a usar a violência é o primeiro vazio de ideias!”. Já na dialética brechtiana, o dramaturgo alemão ironiza ao indagar: “Que tipo de violência você faria para acabar com a violência do mundo?” Como se vê, apesar de aterradora sempre a violência estará a perguntar ao homem sobre a sua validade, cabendo a ele assumi-la ou rejeitá-la.

A violência em Alimária acolhe a ideia de ser o animal a vítima clássica dos humanos e, portanto, inferior, com sua “irracionalidade” à racionalidade humana. Isso porque no bojo das relações ele (o animal) deixa claro que a sua irracionalidade não pressente a covarde violência dos homens. Em geral, os cães interagem à mercê do que os humanos lhes farão. Buscam, afeto e abrigo. E, a mão amiga, às vezes, torna-se a luva da morte.

Em particular, a prática da bola exhibe uma extrema covardia humana, na medida em que simula um alimento dado ao animal. A mão que afaga é a mesma que apedreja, dirá o poeta. São questões que o filme mostra à nu ao sugerir a integralidade do Bem-Estar Animal e mostrar algumas inadequações dos homens nesse trato.

O ROTEIRO

Vimos o assunto e a abordagem propostos no Argumento, agora vamos observar como tudo isto se formaliza no Roteiro.

FADE IN

"O HOMEM-BICHO DEVE MORRER PARA QUE O BICHO-HOMEM VIVA"

(FHIO UBU)

INT. QUARTO ESCURO - NOITE

O quarto é iluminado por uma pequena janela. Um HOMEM (INTERROGADOR) mais de 50 anos. carrega MISAEL, aparenta mais de 30 anos já amordaçado e mãos presas para trás. Coloca uma coleira no pescoço de Misael. O Homem acende um candeeiro.

INTERROGADOR

Vou lhe dar um dia para você me provar que não é um animal!

Interrogador sai da sala.

CORTA PARA

Título do filme aparece na tela: "ALIMÁRIA"

EXT. RUA/QUINTAL DE CASA - DIA

Uma rua sem movimento. Portão de uma casa. Cachorro come bola de carne.

INT. QUARTO ESCURO - NOITE

Imagens filmadas com um celular na mão. Do ponto de vista do interrogador que esquento no candeeiro a ponta de um metal que lembra uma faca improvisada. Uma VELHA morta no chão e uma MULHER amarrada em uma cadeira. Subjetiva com a faca quente passa pela Velha e se aproxima até a Mulher.

CORTA PARA

Interrogador com celular na cara de Misael.

CORTA PARA

INT. QUARTO ESCURO - DIA

Interrogador entra no quarto com um prato de comida na mão.

(CONTINUED)

CONTINUED:

2.

INTERROGADOR

Bom dia miserável! Você deve está
com fome, não?

CORTA PARA

Imagens filmadas com um celular na mão. Criança come um
prato de comida.

INTERROGADOR (O.S)

Tenho aqui um manjar para seu
desjejum...mas coma com modos, não
aja com um cachorro faminto.
Criança contorcendo-se com dor.

CORTA PARA

Interrogador coloca um prato em cima de uma cadeira. Pega
celular e vai até Misael.

INTERROGADOR

Veja o menu.

INT. CASA MISAEI - NOITE

Velha na sala ver TV. Criança brinca. Mulher bate uma carne.
Misael sentado na mesa com prato de comida. O olhar perdido.
Escuta sons de latidos. Joga copo de vidro no chão.

CORTA PARA

INT. QUARTO ESCURO - DIA

Interrogador joga na frente de Misael uma pilha de fotos.

INTERROGADOR

Chamava-se Hércules. Um amor
intenso entre uma avó e um neto...
Gostava de brincar, fazia a guarda
e era o amor de uma criança... Mas
isso tudo agora pertence ao
passado.... Vamos à vida viva.
Vamos a nós! Diga-me: o que difere
você de um animal? Por favor, não
apele a Deus ou coisa de
religião...

MISAEI

Me mate logo...

(CONTINUED)

CONTINUED:

3.

INTERROGADOR

O que? Um cristão tão sincero..!?
Pensando em suicídio a essa hora do
dia!; Estamos aqui, lembre-se, sem
tempo para invenções... Quem
governa a vida é a física! A
matéria. A santa respiração, a
meiose e a "pomba" do barro.

MISAEL

Me mate logo seu demônio...

INTERROGADOR

Você tem duas opções, ou vai matar
sua fome provando que é um verme ou
tenta me explicar o que lhe faz
melhor que um cachorro.

INT. CASA MISAEL - NOITE

Misael prepara uma carne bate vidro que está em pano de
prato coloca depois coloca veneno. Enrola o bife.

CORTA PARA

ENT. RUA - NOITE

Misael caminha na rua, e dá a carne a um cachorro do vizinho
duas casas da sua.

INT./EXT. QUARTO ESCURO/QUINTAL - DIA

Imagens do cachorro brincando com o interrogador
intercaladas por cenas de Misael comendo o prato de carne
crua.

INTERROGADOR (V.O)

O homem é um animal. Sim, um animal
da espécie sapiens. Em geral, seu
predomínio na cadeia alimentar
assemelha-se à ação de uma praga
que se multiplica no planeta
fazendo extinguir tudo que encontra
a sua frente: florestas e espécies
animais. Por sorte, um desses
animais lhe acompanha a pelo menos
500 mil de anos, tentando
ensinar-lhe um modo de vida
solidária, amorosa..., mas ele não
aprende. Insiste em ser uma
animália pestilenta.

(CONTINUED)

CONTINUED:

4.

cada palavra desse texto, surgem as seguintes imagens:

sapiens - uma aula de ciências naturais. numa tomada a câmera passa pelas crianças, vai até o professor e finaliza no quadro, destacando a palavra HOMO SAPIENS.

praga - cupins, e multidões, aglomerados em ônibus estádios de futebol, trens, etc.

florestas - desmatamentos e queimadas espécies animais-matadouros de bois, galinhas e porcos.

um desses animais lhe acompanha a pelo menos 13 milhões de anos, tentando ensinar-lhe um modo de vida solidária - partes bem próximas de um cão: patas, orelhas, focinhos, etc. Em seguida, várias imagens de cães de rua.

animália pestilenta - cena de misael preparando o veneno.

CUT TO BLACK

INT. QUARTO ESCURO - DIA

O escuro descortina-se uma pequena abertura da porta, de onde se vê a mão do Interrogador.

INTERROGADOR
o bom Deus nunca falha....

Misael deitado, acorda.

INTERROGADOR
Não sei se estava faminto para
viver ou para morrer...

Pés do Interrogador se aproxima de Misael.

INTERROGADOR
Assim você não se ajuda. como irá
compreender se comeu por instinto
ou por sobrevivência? Veja, agiu
por instinto, seu lado animal
gritou mais forte.... Agora,
suponhamos que você comeu parar
morrer? Temos aí um curioso caso de
sobrevivência pela morte! É isso?
Em todo caso, acho que será mais
honroso para você aceitar que agiu
por instinto, não?

Interrogador espalha pedaços de carne no chão.

(CONTINUED)

CONTINUED:

5.

MISAEEL

Seu cão imundo. Escroto filho da puta!

INTERROGADOR

Oh, desculpa irmão. Não sabia que sua atitude exigia tanto esforço para sair do esconderijo de sua pobre consciência.

Misael avança para os pedaços jogados como um cachorro faminto.

FIM

FADE OUT

SPOILER ALERT ;



O filme é ladeado por duas frases. Duas epígrafes que juntas abrem encerram o ato fílmico como um todo. Essas frases interpolam e consolidam uma mensagem de indignação contra os maus tratos e à defesa e bem-estar animal. Cuja leitura pode ser assim resumida: a violência contra esse cão é tão covarde e pequena que não consegue sequer enfrentar uma simples troca de papéis.

A frase inicial **“o homem-bicho deve morrer para que o bicho-homem viva”** é escatológica e sugestiva às transformações que poderão assegurar uma nova compreensão tanto à situação trazida pela narrativa, quanto ao tratamento humanizado para os animais. Certamente é uma frase de intensa ironia, um chamado incontestado à consciência humana. A força persuasiva desta frase fará revelar a ironia que ela carrega per si.

A ironia se estala pela ideia da transmutação de ações, como uma metempsicose em que a narrativa que se assiste é apenas uma visão para a mudança de atores sociais, propondo ao espectador imaginar com o “se” mágico: e se você fosse um cão; Como agiria; Com racionalidade humana ou irracionalidade animal; A ironia não para por aí, avança inexorável no jogo de espelhos: “Aja, como homem, se for capaz!” dirá

o personagem Interrogador que tortura o agressor do cachorro.

Vemos no decorrer da cena que Misael (o agressor torturado) age com um animal, comendo a carne oferecida, imaginando está envenenada; desesperado e impotente ele quer dar cabo àquela situação, não a suporta. Por isso, pensa estar agindo por instinto de “des-sobrevivência”, se é que tal sentimento possa existir. Contudo, mesmo pensando estar agindo por instinto, sua ação é puro desespero egoico pela dificuldade de aceitar a situação que ele próprio criou. Um jogo no qual a primeira jogada foi dele. Na cena seguinte, vendo-se vencido e arrasado, Misael come o veneno convicto. Ao que novamente o torturador pergunta-lhe: “comeu por instinto ou por convicção;”.

Essa passagem deixa claro que o jogo avança para seus momentos finais, quando o Interrogador propõe ao torturado uma ação mimética de fazer Misael reviver a cena que ele fez ao cachorro. Só que agora em lugar do cachorro, tem-se uma “alimária pestilenta”, o próprio Misael. Claramente é uma atitude de rebaixamento do ser humano.

Contudo, lá no início do filme o ser humano é retratado como um verme, um vírus que tomou conta do planeta. A narração diz que em seu

predomínio na cadeia alimentar o homem ditou a cultura. Teve a companhia dos cães para realizar a civilização, mas não seguiu o compartilhamento, preferiu a pilhagem de todas as demais espécies, inclusive a dele próprio. Portanto, o rebaixamento aponta para uma espécie de acertos de contas no interior da consciência humana.

“para todos os animais que não consegui salvar da racionalidade humana” É a frase que fecha o filme. Esta frase torna-se paradigmática no sentido de uma adesão à política de bem-estar e proteção animal. É uma frase contundente cujo discurso chama subjetivamente todos à responsabilidade de promoção e proteção aos animais.

A frase não abandona a ironia, que marca fortemente o discurso do filme, desta feita enlaça a ideia de que é a racionalidade o álibi das crueldades contra os animais. Por fim, Alimária abre-se ao diálogo das ações e à consciência de como o descompromisso e a violência contra os animais pode gerar um encontro desagradável consigo mesmo.

² Termo usado por Platão para designar a transmigração da alma através de diferentes corpos, mesmo não-humanos.

"ACESSE E ASSISTA ALIMÁRIA"



Curiosidade, o curta foi realizado numa ação conjunta entre o Festival de Cinema de Remígio, a UEPB (ComuniCurtas) e a IV edição do projeto **Cinema instantâneo** (C.I), na cidade de Remígio-PB. O C.I é um projeto itinerante de aprendizado audiovisual e práticas solidárias para o acesso à arte do cinema.

Alimária foi produzido em cinco horas de filmagens. A proposta foi trabalhar com não-atores. No processo, moradores do município foram convidados para participarem. Por meio de técnicas de preparação de elenco e de produção local o C.I trouxe à cena o protagonismo de Marcos de Albuquerque, que de maneira brilhante vestiu a personagem Misael e compartilhou o seu cãozinho Veludo. Na pós-produção o filme contou com a preciosa participação do ator Gilmar Albuquerque, que dá voz ao Tutor e Interrogador.

ALIMÁRIA (2019)

Toco Filmes, Ypuarana Cultural
Argumento: Nivaldo Rodrigues
Roteiro: Tiago A. Neves e Nivaldo Rodrigues
Direção: Tiago A. Neves
Elenco: Marcos Cruz, Zezita Mattos, Nair Alves, Hipólito Lucena, Gilmar Albuquerque
Produção Executiva: Hipólito Lucena
Produção: Sarah Cristine Firmino



PARA ONDE CAMINHA A ARTE?

O que é arte?

Vários teóricos tentaram conceituar arte, tais como: Herbert Read que aponta que: Sem arte a vida seria torpe, brutal existir, a arte não pode fugir à vida nem deixar de retratar a experiência de vida do artista. Essa visão de Read é bastante próxima do filósofo Nietzsche ao afirmar que: Temos a arte para que a verdade não nos destrua! Já Iberê Camargo ao dizer que: Os grandes não queriam inovar queriam dar uma resposta à vida, aponta para o lado da necessidade humana de se expressar. O pintor Paul Klee disse: Sem o desejar expressamente, o artista é um filósofo. O seu olhar vai mais longe. No lugar da imagem terminada da natureza, ele percebe o único quadro essencial da criação, a gênese. Enquanto Lessing foi perfeito ao afirmar: Detener el tiempo. Dar cuerpo (figurativo) al instante. Y no a cualquier instante, sino al más intenso. Lo que el arte permite,

nada menos romper la secuencia temporal, para el flujo irreplicable del tiempo.

Vê-se então que independentemente da versão conceitual a arte é algo surpreendente pois capta o espírito humano em seu desejo de ascender à vida. Neste sentido, pode-se vê na arte algo de espiritual.

Talvez o pensamento de SÁNCHEZ possa nos ajudar na compressão do que venha a ser Arte. Este estudioso conceitua a arte como sendo uma expressão cultural mais universal que a filosofia, o conhecimento ou a ciência e, ainda considera que na sua funcionalidade na psique humana, a arte é tão antiga quanto o pensamento ou a emoção.

Na criação da obra de arte é a emoção que prevalece. A emoção faz o homem dançar, para isso ele só precisa do próprio corpo... A dança, talvez, ainda mais, seja a única forma de arte característica, não só do homem, mas também aos outros animais. Basta mencionar, para prová-lo, a dança do flerte entre macho e fêmea que precede o acasalamento de, praticamente todos os animais. SÁNCHEZ (2005. p. 3).

Para **Ernst Fischer**, autor de um livro fundamental para o entendimento da arte, “A necessidade da Arte”, a arte tem sido, é, e será sempre necessária. É ela que propicia ao ser humano a possibilidade de ser múltiplo sendo um, de realizar, através dela, suas inúmeras possibilidades. É ela que torna a vida suportável. A ficção é uma necessidade humana.

Podemos então dizer que, para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte.

FISCHER (1987), acentua que a tensão e contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma através da objetividade.

A obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. Eis o fundamento das produções em arte mais arrojada, fazer do espectador um autor. As normas que fixam as relações entre os homens hão de ser tratadas no drama, por exemplo, como temporárias e imperfeitas, de maneira que o espectador seja levado a algo mais produtivo do que a mera observação, seja levado a pensar no curso da peça e, incitado a

formular um julgamento, ao final do que viu.

É mister afirmar que toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. (FISCHER, 1987. p. 17).

No processo evolutivo de muitas sociedades primitivas pode-se observar que a realidade virou mito, a cerimônia mágica virou encenação religiosa, a magia cedeu lugar à arte.

A arte, em todas as suas formas – a linguagem, a dança, os cantos rítmicos, as cerimônias mágicas – era a atividade social per excellence, comum a todos e elevando todos os homens acima da natureza, do mundo animal. A arte nunca perdeu inteiramente esse caráter coletivo, mesmo muito depois da quebra da comunidade primitiva e da sua substituição por uma sociedade dividida em classes.

Sendo a arte uma construção social oriunda da emoção de um artista e posta à revelação de seu sentido ao usuário, suas várias linguagens apontam para a diversidade do espírito do homem. A arte é produto da ação humana em todas as épocas e sociedades. Acompanha o homem deste o início de sua aventura e tem se modificado, adaptando-se e criando novas maneiras de emocionar a todos nós.

¹ Tradução do espanhol: Deter o tempo. Dar corpo ao instante. E, não a qualquer instante, senão ao mais intenso. O que a Arte permite, nada menos romper a seqüência temporal, para o fluxo irrepitível de tempo.



