



## A ESCRITA CONTINUA EXISTINDO, SEMPRE EXISTIU

"Porcaria na cultura tanto bate até que fura" – assim canta Itamar Assumpção, em seu gingado jocoso-crítico. Seu verso nos serve de mote neste mês de festa tão genuína quanto ameaçada de empobrecimento. Gravado por Ney Matogrosso, Ná Ozzetti e outros grandes intérpretes, o iconoclasta músico e compositor paulista, dono de belas e irreverentes melodias, de letras incisivas e poéticas, é aqui revisto num ensaio do também poeta Ricardo Corona.

Antônio Preto, no terceiro texto da série sobre a obra de Manoel de Oliveira, comenta o filme *Le soulier de satin* (O sapato de cetim), adaptação de 1985 de um drama de Claudel, abordando a teatralização do texto como recurso expressivo e questionador da representação, ou seja, do próprio cinema como linguagem.

A linguagem, de certo modo – ou melhor, a escrita (ou seria ainda o *amor?*) –, é também o tema sobre o qual gira o poema-filme de Marguerite Duras, *As mãos negativas*. "Quando ninguém escreve, a escrita continua existindo, sempre existiu. Quando tudo tiver chegado ao fim, no mundo agonizante, na planície cinzenta, ela ainda continuará existindo por toda parte, no ar do tempo, sobre o mar." Para Duras, há na paixão, no desejo, qualquer coisa de primitivo e de irredutível ao pensamento discursivo, qualquer coisa da ordem do grito, que sua escrita, desde sempre, busca alcançar.

Lou de Resende, em "Cachimbo e desespero", fala-nos de *Paris não tem fim*, livro do premiado escritor catalão Enrique Vila-Matas, que mescla em sua narrativa híbrida ironia e melancolia, relato ficcional e autobiográfico.

Trazemos ainda nesta edição o poema "Okê Bambi Ô Clim", de Jurema Carvalho, que dialoga com a tradição dos orikis africanos e dos cânticos religiosos, numa linguagem enxuta, sonora e de imagens construídas como amálgamas de contrastes, e também o conto "Nove e meia", de Bruno Portella, que apresenta um fôlego descritivo minucioso conjugado a uma espécie de não-dito narrativo. E, para encher os olhos, imagens de André Burian e Anna Cunha.

Camila Diniz (Editora) | Paulo de Andrade (Assessor Editorial)



CAPA: ANDRÉ BURIAN.  
Óleo sobre tela, 117 x 147 cm, 2008.

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS **AÉCIO NEVES DA CUNHA** SECRETÁRIO DE ESTADO DE CULTURA **PAULO BRANT** SECRETÁRIA ADJUNTA **SYLVANA PESSOA** SUPERINTENDENTE DO SLMG **CAMILA DINIZ FERREIRA** ASSESSOR EDITORIAL E REVISOR **PAULO DE ANDRADE** + PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE **MÁRCIA LARICA** + CONSELHO EDITORIAL **ÂNGELA LAGO** + **CARLOS BRANDÃO** + **EDUARDO DE JESUS** + **MELÂNIA SILVA DE AGUIAR** + **RONALD POLITO** + EQUIPE DE APOIO **ANA LÚCIA GAMA** + **ELIZABETH NEVES** + **APARECIDA BARBOSA** + **JOSÉ AUGUSTO SILVA** + ESTAGIÁRIO **FLÁVIO PENHA** + JORNALISTA RESPONSÁVEL **ANTÔNIA CRISTINA DE FILIPPO** (REG. PROF. MTB 3590/MG) TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/**FRANCISCO PEDALINO** DIRETOR GERAL, **J. PERSICHINI CUNHA** DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA + **USINA DAS LETRAS/PALÁCIO DAS ARTES** + **CINE USINA UNIBANCO** + **LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE**.

**{SUPLE  
MEN+O.**

Suplemento Literário de Minas Gerais  
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo  
30130-180 Belo Horizonte MG  
Tel/fax: (31) 3269 1141  
suplemento@cultura.mg.gov.br

ACESSE O SUPLEMENTO ONLINE:  
[www.cultura.mg.gov.br](http://www.cultura.mg.gov.br)

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

# COLAR DE NÃOS NO BAÚ DE CONTRAS

O nego dito **ITAMAR ASSUMPÇÃO** veio ao mundo Francisco José Itamar de Assumpção, em 1949, na cidade de Tietê, interior de São Paulo, descendente de escravos angolanos, filho de pai-de-santo – desde pequeno ouvia a música do candomblé que vinha do quintal da sua casa.

Iniciou sua carreira em Londrina, Paraná, onde morou uma década. Abandonou um curso de ciências contábeis para melhor se dedicar ao teatro, o que lhe rendeu um aprendizado decisivo na então futura performance de cantor e imaginário rapsódico. Imaginário que hoje poderia servir de mote para o gasto

– mas imprescindível – discurso do rap. Imaginário cuja rebeldia criativa organiza uma trama de signos, com personagens e histórias, perpassando realidade e ficção, na qual a voz que se multiplica, sem ser didática, ressoa afirmativamente na condição política, social e estética da cultura afrobrasileira.

Seus *reggaes*, *sambas*, *rocks*, *blues* e canções apresentam um estilo de compor que aglutina concepção harmônica simples com arranjos contundentes, recheados de breques e ajustando-se a uma fraseologia musical chistosa e original. Para Luiz Tatit, a música de Itamar dava “respostas ao samba consagrado, à música pop, ao experimentalismo erudito”<sup>1</sup> dos anos 1980 e Luiz Nazário sintetizou com uma justa comparação ao silêncio cageiano: “o suingue da pausa”.<sup>2</sup> Para quem busca ponderar as relações que uma obra musical vista no seu conjunto possa ter com a literatura – uma distinção da música brasileira –, o trabalho do compositor paulistano propõe um desafio à parte. A coerência ao próprio imaginário, com personagens extraídos do seu cotidiano, criados e delineados paulatinamente ao longo de sua produção, constitui uma única crônica e um ciclo de rapsódias. Para exemplificar melhor esse pensamento, lembremos rapidamente a obra de outro compositor, Caetano Veloso, da relação que imediatamente propõe o seu trabalho com a poesia. Tomemos Caetano Veloso como um dos representantes mais significativos dessa tradição, devido a seu diálogo, influência e motivações com a poesia de vanguarda: as relações entre os movimentos Tropicália com a Poesia Concreta e o Modernismo.

Itamar Assumpção mantém e acrescenta a essa tradição. Sem vínculos diretos a manifestos ou coisa do gênero, a sua afinidade pode ser compreendida e defendida no universo da narrativa teatral, da prosa da dramaturgia.



Sua obra contém características suficientes para ser comparada mais densamente com o texto em prosa do que com a síntese poética. A proximidade itamariana aparece nos títulos dos trabalhos (*Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*) e nos diálogos dos versos que perguntam e respondem, através de vozes femininas: “Ahhhhh! Beleléu cortaram a luz lá de casa! Agora sabe o que eu vou fazer? Eu vou sentar aqui e não vou sair... eu não saio mais daqui hoje!”, da letra de música “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”. Ou quando vêm à luz personagens com biografias, nomes, apelidos subordinados às várias vozes contidas numa única letra de música que a todo instante restauram uma ideia prosaica, de rapsódia, de contar uma história numa opereta.

Luiz Tatit, ao comentar essa característica de obra transbordante, mesmo relacionando-a exclusivamente com o universo da música, permite-nos estabelecer a comparação com o universo da dramaturgia: “Itamar Assumpção pode ser compreendido como o artista que fez caber um ‘eu’ imenso nos limites da canção. Dotado de um verdadeiro manancial criativo, o compositor sempre precisou dizer (ou cantar) diversas frases ao mesmo tempo, inserir numa simples cantiga numerosos acontecimentos musicais e, mesmo assim, sua obra só se completava no disco integral, pleno de retomadas, vinhetas e comentários de toda a espécie. Mas nem o disco lhe parecia suficiente. Seu ponto de vista era, no mínimo, uma trilogia.”<sup>3</sup>

Neste lugar simbólico do excesso da dramaturgia, podemos desdobrar as facetas que esse artista construiu em muitas vozes e *personas* (Beleléu, Nego Dito, Pretobrás, Gigante Negão, entre outros), com referências bastante originais nas questões que envolvem a identidade

afrobrasileira e seus posicionamentos perante a indústria e meios culturais.

## GIGANTE NEGÃO

Em “Queiram ou não queiram”, composição gravada na última faixa de *Pretobrás*, o enunciado se articula em terceira pessoa para fazer menção ao personagem central da obra, Pretobrás, identidade de um suposto “gigante negão”: “Queiram ou não queiram / Coincidência ou não / Pretobrás é o gigante negão / Queiram ou não queiram”. Essa pequena composição sugere uma teia de significados, mesmo na interpretação do ouvinte desavisado dos meandros da obra do compositor paulistano. A lembrança da marca Petrobras, maior refinadora de petróleo e orgulho nacional, cujo *slogan* já foi “o petróleo é nosso” – gostem ou não, queiram ou não, concordem ou não – tem seu capital simbólico apropriado (desviado, transferido) para o artista independente Itamar Assumpção e extensivamente à cultura afrobrasileira como uma das principais riquezas da cultura brasileira. Na mesma proporção, o personagem sugere metalinguagem com o CD *Gigante Negão*, de Arrigo Barnabé, definido pelo autor como uma pseudópera. Uma gravação ao vivo que narra por intermédio de peças musicais a batalha entre anjos e demônios, num momento, e depois, em outro momento, entre cientistas malucos, com o objetivo de fazer nascer, através de método de clonagem, uma criatura fabulosa: Gigante Negão. Esse personagem descortina de modo sutil e coerente a afirmação de todo o universo de personagens como o Nego Dito, criado e lançado no início de carreira. Gigante Negão é singular e afirmativo porque possibilitou o distanciamento da voz enunciativa do “eu” lírico de muitas outras composições. Ou seja, enquanto

Nego Dito começa com o possessivo “meu”, da primeira pessoa: “Meu nome é / Benedito João dos Santos Silva Beleléu vulgo / Nego Dito, Nego Dito cascavé!”, em “Queiram ou não queiram”, surge a voz na terceira pessoa, com o substantivo adjetivado “gigante”. Nestes procedimentos, identifica-se que o autor consegue manter a rapsódia e igualmente permitir o descolamento do personagem do autor. Apesar do apego, havia a preocupação em construir esse imaginário, cheio de personagens e vozes, havia também que operacionalizar esses descolamentos para que suas canções ganhassem o mundo. Isso pode ser percebido claramente no LP *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, de 1988, no qual, segundo Luiz Tatit “o compositor começou a se encantar com os sons das palavras e a imediata metamorfose de sentido que ocasionavam no interior da canção. Isso lhe proporcionou uma verdadeira saída para objetivar o seu vasto universo subjetivo”.<sup>4</sup>

## NEGO DITO

Na fase mais radical, como uma assinatura na última faixa do seu primeiro trabalho, o LP *Beleléu, leléu, eu*, de 1981, está gravada a composição e nela vem à luz o seu primeiro personagem: Nego Dito. Um rock de breque que traz em sua letra nome, sobrenome, apelido e traços de um personagem bandido, ou melhor, não-rendido e disposto a chegar ao limite da sua radical existência: “Meu nome é / Benedito João dos Santos Silva Beleléu / Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé // Eu me invoco eu brigo / Eu faço e aconteço / Eu boto pra correr / Eu mato a cobra e mostro o pau / Pra provar pra quem quiser ver e comprovar / Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu / Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé”...

O “eu” continua a se articular à margem do sistema, melhor dizendo: de todos os sistemas. O adjetivo “ruim”, para o substantivo “cabelo”, somado a versos como “Não gosto de gente / Não transo parente / Eu fui parido assim / Apaguei um no Paraná, pá, pá, pá, pá” reforçam um personagem sem saídas, sem possibilidades de convivência social, um paria, um excluído: “Tenho o sangue quente / Não uso pente meu cabelo é ruim / Fui nascido em Tietê / Pra provar pra quem quiser ver e comprovar...” Depois de apresentar-se ao ouvinte com nome, sobrenome, apelido e declarar-se um sujeito totalmente antissocial, como se não bastasse, narra seus feitos com intenção de apavorar a quem quer que seja. Personalidade que faz lembrar a “lendária” figura na luta contra a escravidão, o rebelde Zumbi dos Palmares, temido pelos escravocratas. Na ficção, Nego Dito chega ao ponto culminante da regra maior de convivência: “Se chamá polícia / Eu viro uma onça / Eu quero matar / A boca espuma de ódio / Pra provar pra quem quiser ver e comprovar / Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu / Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé // Se chamá polícia / Eu vou cortar tua cara / Vou retalhá-la com navalha”.

Por mais “incorporado”, Nego Dito, obviamente, é um personagem. Mas Itamar Assumpção soube deixar o mais tênue possível o limite que separa linguagem e vida. O trabalho de ator abriu-lhe muitas possibilidades para se levar criativamente ao palco as questões de identidade racial e os senões que alimentava com a indústria cultural. Com esse rock de breque, Itamar ganhou a cena paulistana, em 1981 e o personagem se desdobrou ao longo de sua carreira em incontáveis facetas como o impagável Beleléu, ressurgido no trabalho seguinte, *Às próprias custas S/A* (1982), na condição de “réu”: “Psiu black feche

o bico fique frio! / Mau caráter, cale a boca, fique quieto, / nem um pio!”.

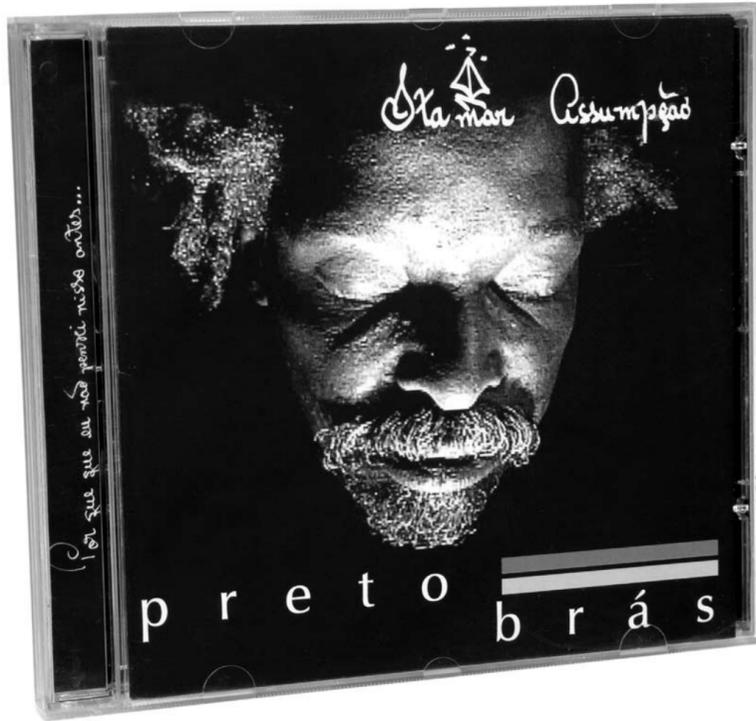
Como negro e músico, insurgem afirmativamente personagens com vozes irônicas, sem respostas prontas, soluções fáceis, mesmo porque o problema não lhe pertence, é um fora, enquanto o *dentro*, a autoestima, criativamente, reage com posicionamentos politicoculturais firmes e honestos. Uma certa intransigência da sua condição e lugar histórico. Personagens existencialmente perigosos, porque articulados dentro da criação e fora dos lugares-comuns. E se contribuíram, conforme a crítica Maria Betânia Amoroso, para associá-lo às imagens de artista “independente, alternativo e de vanguarda”, rótulos esteticamente aceitáveis pela inteligência artística, também o colocam afinando o coro dos descontentes, por causa da radicalidade das suas representações. A enunciação de versos como “Eu me invoco eu brigo / Eu faço e aconteço / Eu boto pra correr / Eu mato a cobra e mostro o pau / Pra provar pra quem quiser ver e comprovar” ressoam com a mesma intensidade inconformada do poeta antilhano Aimé Césaire, em seu nada palatável estudo da empresa colonialista (e escravagista): “cada polícia e cada miliciano nos fazem sentir o preço das nossas velhas sociedades” e “não é pela cabeça que as civilizações apodrecem. É primeiro pelo coração.”<sup>5</sup>

A obra de Itamar Assumpção, suas idéias de entorno, com personagens vivamente “interpretados” em shows e estendidos à sua postura diante do mundo e da cultura nacional, permite-nos abordagem crítica que construa identidade mais afeita a mitos e personalidades como Zé Pilintra e Zumbi dos Palmares – adquirindo distanciamento da visão romântica da negritude no plim-plim do écran global. A

sua procedência artística descende simbolicamente de artistas como Jards Macalé, Luiz Melodia, Geraldo Filme, entre outros – todos, aliás, gravados e referenciados pelo autor – que fazem ecoar, de diferentes maneiras, uma resistência ou não-aceitação tranquila do processo de civilização que arrancou seus descendentes da África, fazendo-os escravos. “Toda uma raça que construiu o Brasil foi despejada e despedida do emprego com uma tragicômica Abolição”. (Leminski)

A postura politicocultural era-lhe peculiar. Itamar se recusava a pertencer a qualquer esquema que não contivesse fidelidade consigo mesmo e principalmente com o seu trabalho. Se fosse para entrar no mercado, deveria ser integralmente, sem mudar uma vírgula do que concebera. Ao mesmo tempo fazia repercutir versos como “Agora eu quero cantar na televisão” e, sintomaticamente, aparecia nos títulos de seus discos, versos jocosos e declarados: *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!* Ou no mais recente: *Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão*, parecendo-nos supor o óbvio, ou seja, o mercado e a mídia teriam que se adequar a sua qualidade. Pode parecer contraditório, mas Itamar Assumpção queria e não queria pertencer ao *mainstream*. O ideal, certamente, seria mudar o *mainstream*. Susana Salles, no livro *PretoBrás* garante que durante os ensaios de “Prezadíssimos ouvintes”, Itamar “mandou o pessoal da equipe da Rede Globo embora, do portão de casa...”, lembrando da justificativa do cantor: “Não dá, os caras vêm aqui atrapalhar o ensaio”.

Maria Betânia Amoroso defende que “toda autobiografia é uma mitobiografia criada, aos poucos, seja por um escritor ou por um compositor”<sup>6</sup> e comenta que o episódio que levou Itamar Assumpção à prisão, sob acusação de



ter roubado o gravador de um amigo, teria sido definidor na sua escolha por seguir fazendo música. A passagem pela prisão, contada pelo músico em inúmeras entrevistas, aconteceu em uma de suas idas e vindas entre as cidades de Arapongas (onde morava) e Londrina. O parceiro e escritor Domingos Pellegrini havia emprestado um gravador a Itamar e na volta a Arapongas o músico fora detido na rodoviária sob acusação de estar com um aparelho roubado. Trancafiado numa cela com mais quinze detentos durante cinco dias, Itamar presencia até cenas de tortura que “pareciam coisa de cinema”,<sup>7</sup> até que o amigo se apresenta e declara a propriedade do gravador.

Segundo Maria Betânia Amoroso, da experiência marcante dessa prisão, dois são os sentidos que o acompanharão para sempre: “o músico popular ocupa um lugar totalmente particular na cultura brasileira e a quem couber esse papel deverá desempenhá-lo como uma missão”.<sup>8</sup>

Em “Cabelo duro”, CD *Isso vai dar repercussão*, gravado em parceria com Naná Vasconcelos,

o cantor paulistano trabalha com descrições mais diretas da identidade afrobrasileira, recontrastando afirmativamente o tipo (“duro”) de cabelo com o do miolo (“mole”), começando com uma espécie de síntese de personalidade e negritude: “Eu tenho cabelo duro / Mas não o miolo mole / Sou afro brasileiro puro / É multa minha prole”..

Nos próximos versos, o “eu” da canção continua a se articular para dar voz a uma identidade posicionada, que chega a seu ápice ao conjugar o verbo “abolir”, um defectivo, cuja ação faz da sua música (“som”) a sua “abolição” justamente no tempo imperativo afirmativo. Conseqüentemente acena com animosidade aos desaforos, os quais, caso vierem, serão devolvidos: “Não vivo em cima do muro / Da canga meu som me abole / Desaforo eu não engulo / Comigo é o freguês que escolhe”.. A julgar pelo primeiro até o oitavo verso e pelo próprio título da música, o que prossegue, surpreendentemente, são versos que escapam ao discurso que vinha se articulando. Do nono ao décimo segundo verso, a voz enunciativa tan-

gencia a visão inicial, até certo ponto esperada, mais radical e de afirmação para dar vazão à típica miscigenação cultural brasileira e principalmente para ser fiel a sua própria personalidade artística, caracterizada pela invenção, pelo inaudito e até mesmo pela contradição: “Sushi com chuchu misturo / Quibebe com raviole / Chopp claro com escuro / Empada com rocambolé”..

Entre referências à sinceridade do sentir, a voz articula versos que vêm após outros, cujo tema faziam menção à mistura culinária, e novamente solicitando leitura adequada, ou seja, devendo-se levar em consideração a capacidade da sua personalidade adaptar-se à inovação, à mistura inesperada, à invenção, por mais que desestabilize situações fixas e aparentemente imutáveis, venham de onde vierem: “Tudo que é falso esconjuro / Seja flerte ou *love story* / Quanto a ter porto seguro / Tem sempre alguém que me acolhe”..

Para concluir a canção, fazendo alusões diretas à cultura africana: à religião iorubana, ao orixá Xangô e à medicina tribal das ervas: “É com ervas que me curo / Caso algum tomo me esfole / Em se tratando de apuro / Meu pai Xangô me socorre”.

## PRETOBRÁS

As quase duas décadas que separam o surgimento do LP *Beleléu* (1981) e o CD *PretoBrás* (1998) exemplifica magistralmente a coerência criativa de Itamar Assumpção. Se lá no início de carreira havia o Nego Dito, com sua voz desafiadora, em *PretoBrás*, segundo Luiz Tatit, o “eu contraventor de outros tempos encarna definitivamente no significante da canção”.<sup>9</sup> Acrescento: sem perder o fôlego

de uma voz criticamente mais apurada e de um texto ainda mais narrativo. É o lance de “Cultura Lira Paulista”:

“Não há ó gente ó não luar como este do sertão”. Pobre cultura a ditadura pulou fora da política e como a dita cuja é craca é crica foi grudar bem na cultura nova forma de censura pobre cultura como pode se segura mesmo assim mais um pouquinho e seu nome será amargura ruptura sepultura também pudera coitada representada como se fosse piada Deus meu por cada figura sem compostura onde era Ataulfo Tropicália Monsueto dona Ivone Lara campo em flor ficou tiririca pura porcaria na Cultura tanto bate até que fura que droga merda cultura não é uma tchurma cultura não é tcha tchura cultura não é frescura a brasileira é uma mistura pura uma loucura a textura brasileira é impura mas tem jogo de cintura se apura mistura não mata cultura sabe que existe miséria existe fartura e partitura cultura quase sempre tudo atura sabe que a vida tem doce e é dura feito rapadura porcaria na cultura tanto bate até que fura cultura sabe que existe bravura agricultura ternura existe êxtase e agrura noites escuras cultura sabe que existe paúra botões e abotoaduras que existe muita tortura cultura sabe que existe cultura cultura sabe que existem milhões de outras culturas baixaria na cultura tanto bate até que fura socorro Elis Regina a ditadura pulou fora da política e como a dita cuja é craca é crica foi grudar bem na cultura nova forma de censura pobre cultura como pode se segura mesmo assim mais um tiquinho coitada representada como se fosse um nada Deus meu por cada feiúra

sem compostura onde era Pixinguinha Elizeth Macalé e o Zé Kéti ficou tiririca pura só dança de tanajura porcaria na cultura tanto bate até que fura. Que pop mais pobre, pobre pop.

Neste quase manifesto, o “eu” vem desencarnado do significado, deixando a canção mais livre para outros intérpretes, mas sem deixar de reafirmar a idéia prosaica desde sempre, de rapsódia, cuja narrativa, inclusive, vem formalmente em prosa, cheia de ressonâncias e falas sincopadas na companhia do violão de breque, juntamente com o ritmo da voz ocupando o centro do trabalho. A canção reafirma a característica de obra transbordante, numa imensa lista de nomes próprios e adjetivos depreciativos para o sujeito da canção, que é a própria cultura, em contraste com o seu uso no título, podendo ser interpretada como uma menção saudosa dos tempos da Lira Paulista, mas, sobretudo, uma crítica afiadíssima à morosa produção cultural da época.

Na esteira dessa expressiva canção, cabe perguntar: que voz é essa e qual a sua ascendência possível? O que significam os “nãos” e os “contras” permanentes de Itamar à indústria cultural e os seus representantes-mitos? Em texto intitulado “O caráter destrutivo”, Walter Benjamin lança algumas luzes que podem nos ajudar a entender a essas e outras perguntas aparentemente simples. No texto, Benjamin aponta para aquele indivíduo cujo caráter tudo destrói porque acredita que nada é permanente, mas com a mesma convicção de que há saídas por todas as direções:<sup>10</sup> “O caráter destrutivo é o inimigo do homem-estorjo. O homem-estorjo busca sua comodidade, e a caixa é sua essência. O interior da caixa é a marca, forrada de veludo, que ele imprimiu no mundo. O caráter

destrutivo elimina até mesmo os vestígios da destruição”. O caráter destrutivo “não tem o mínimo interesse em ser compreendido”, ao contrário, “provoca mal entendidos, assim como o faziam os oráculos – essas instituições políticas destrutivas”.<sup>11</sup>

O compositor paulistano não alimentava um ideário romântico, de simples autoexclusão ou “marginalidade”, pelo contrário, mergulhado na sua própria complexidade, propunha ruptura e ironizava sobre os restos mastigados pela indústria cultural, articulando-se com um “eu” cheio de duplos e triplos significados, como em “Por que que eu não pensei nisso antes”: “pensei em seduzir você com algo bem provocante / gingando num bambolê me equilibrando em barbante / dançando numa TV coberto com diamantes”.

1. BASTOS, Clara. Os critérios da transcrição. In: CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Monica (Orgs.). *PretoBrás: Por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. v.II. RJ: Ediouro, 2006, p.25.
2. CHAGAS, Luiz. Ouvidos atentos! In: CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Monica (Orgs.). *PretoBrás: Por que que eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. v.I. RJ: Editora Ediouro, 2006, p.12.
3. TATIT, Luiz. A transmutação do artista. In: Obra citada, p.21.
4. TATIT, Luiz. A transmutação do artista. In: Obra citada, p.29
5. *Discurso sobre o Colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
6. AMOROSO, Maria Betânia. De óculos escuros pela cidade. In: Obra citada, p.39.
7. PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. SP: DBA, 2002, p.31.
8. AMOROSO, Maria Betânia. De óculos escuros pela cidade. In: Obra citada, p.41.
9. TATIT, Luiz. A transmutação do artista. In: Obra citada, p.33.
10. ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel – Destruição e Anacronismo*. SP: Lumme Editor, 2007.
11. BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: *Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie (Escritos Escolhidos)*. SP: Cultrix e USP, 1986, p.187 e 188.

**RICARDO CORONA** é poeta e tradutor. Pela Iluminuras, entre outros, lançou o livro de poesia e artes plásticas *Tortografia*, em parceria com Eliana Borges (2003) e o livro-disco *Sonorizador* (2007). Pela Medusa, o CD *Ladrão de fogo* (2001). Com Joca Wolff, traduziu o livro-poema *aA Momento de simetria* (Medusa, 2005) e a coletânea *Máscara âmbar* (Lumme, 2008), ambos de Arturo Carrera.



ANDRÉ BURIAN. *Lei*, fotografia, 2003.

Chamam-se *mãos negativas* as pinturas de mãos encontradas nas grutas madalenianas da Europa do Atlântico Sul. O contorno dessas mãos – postas bem abertas sobre a pedra – era revestido de cor. Quase sempre de azul, de negro. Às vezes de vermelho. Nenhuma explicação foi encontrada para esta prática.

# AS MÃOS NEGATIVAS

*À face do oceano  
sob a falésia  
sobre a parede de granito*

*estas mãos*

*abertas*

*Azuis  
E negras*

*Do azul da água  
Do negro da noite*

*O homem estava só na gruta  
à face do oceano  
Todas as mãos têm o mesmo tamanho  
estava só  
O homem sozinho na gruta olhou  
no marulho  
no marulho do mar  
a imensidão das coisas*

*E gritou*

*Você que traz o nome você dona do dom da identidade  
eu te amo*

*Essas mãos  
do azul da água  
do negro do céu*

*Lisas*

*Esquartejadas sobre o granito gris*

*Para que alguém as visse*

*Sou aquele que chama  
Sou aquele que chamava que gritava há trinta mil anos*

*Eu te amo*

*Grito que quero te amar, eu te amo*

*Amarei seja quem for que escute que eu grito*

*Sobre a terra vazia ficarão essas mãos na parede de granito  
à face do fracasso do oceano*

*Insustentável*

*Ninguém mais ouvirá*

*Não verá*

*Trinta mil anos  
Essas mãos, negras*

*A luz espatifa-se sobre o mar faz fremir  
a parede de pedra*

*Sou alguém sou aquele que chamava  
que gritava nessa luz branca*

*O desejo*

*a palavra ainda não foi inventada*

*Ele olhou a imensidão das coisas no fracasso das ondas,  
a imensidão da força*

*e depois gritou*

*Para além dele as florestas da Europa, sem fim*

*Ele está no centro da pedra  
dos corredores  
dos veios de pedra  
de todas as partes*

*Você que traz o nome você dona do dom da identidade  
eu te amo com um amor indefinido*

*Era preciso descer a falésia  
vencer o medo  
O vento continental sopra repele  
a pele do oceano  
As ondas lutam contra o vento  
Avançam  
amortecidas por sua força  
e serenadas  
atingem a parede*

*Tudo se esmaga*

*Eu te amo mais longe que você  
Amarei seja quem for que escute que grito que eu te amo*

*Trinta mil anos*

*Chamo*

*Chamo aquele que me responderá*

*Eu quero te amar eu te amo*

*Há trinta mil anos grito diante do mar o espectro branco*

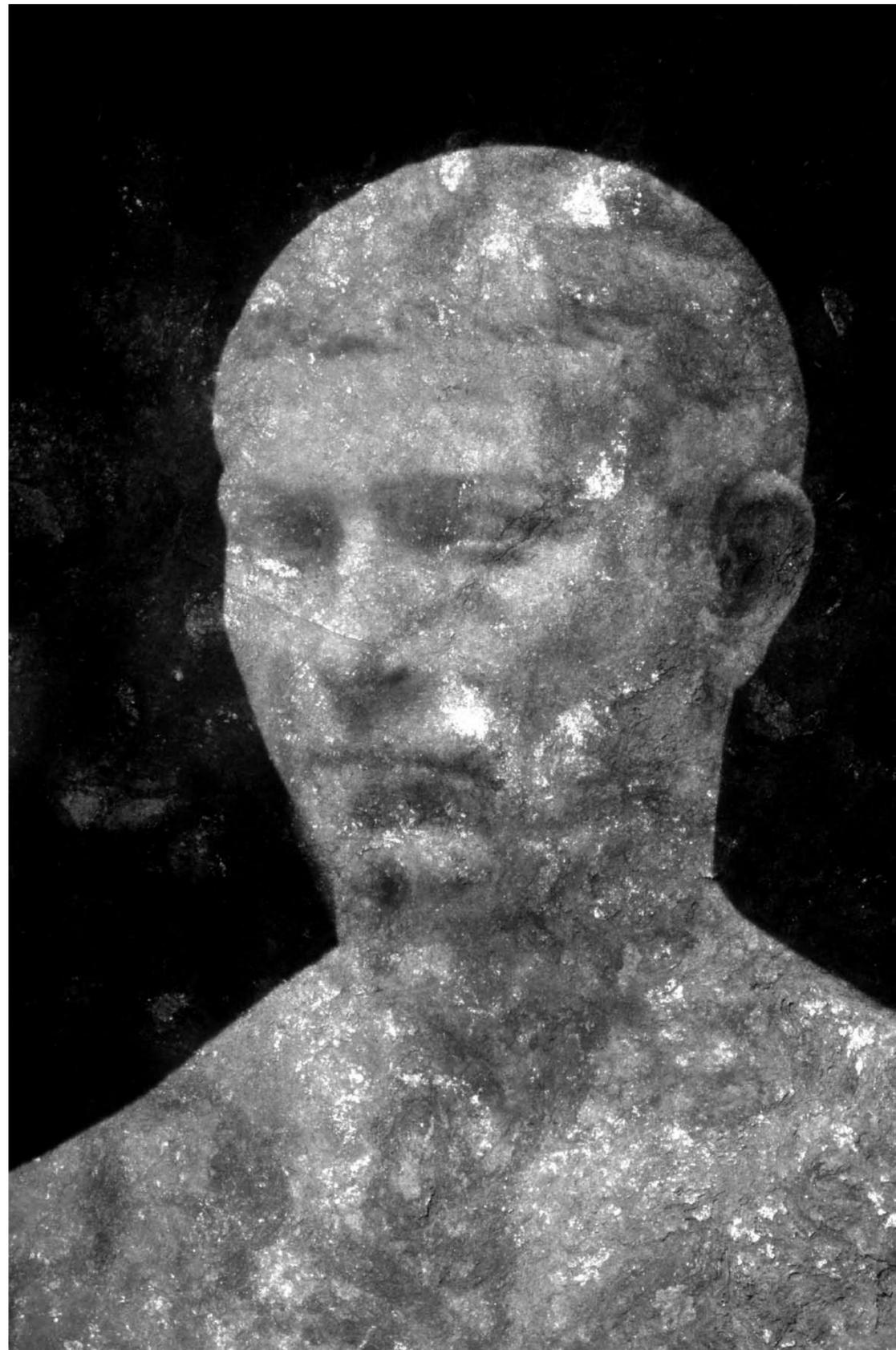
*Sou aquele que gritava que te amava, você*

Tradução: **PAULO DE ANDRADE**

**MARGUERITE DURAS** é uma das mais importantes escritoras francesas do século XX. *As mãos negativas* (1979) é um curta-metragem feito das sobras de um outro filme, *Le Navire Night*, e no qual se ouve a voz da própria Duras lendo o texto acima enquanto se vê um longo *travelling* pelas ruas quase desertas de Paris, à hora do nascer e do cair do dia.



ANDRÉ BURIAN. *Pessoa*, Paris, 2005.



ANDRÉ BURIAN. *Cabeça*, Louvre, Paris, 2005.

ANDRÉ BURIAN {  
André Burian é mineiro de Belo Horizonte. Pintor e fotógrafo, ganhou diversos prêmios e realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Sua fotografia é representada pela agência norte-americana Corbis, de propriedade de Bill Gates, e já foi vendida em mais de 20 países.

# NOVE E MEIA

Ela chega cedo.

Entra, senta, olha o relógio.

Ansiosa, cruza as pernas e abre um sorriso contido, tímido. Torna a olhar o relógio, mas agora o de cima do balcão com medo de que o seu esteja errado; não, alguns segundos de diferença apenas, nada que lhe aflija. O café não está cheio, mas meia dúzia de suas mesas está ocupada por empresários lendo o jornal da manhã ou por grupelhos de estagiários chegando de longe para a labuta.

É bonita; nova, mas de rosto sereno, nem de longe uma moleca como aquelas primeiro-anistas. O sorriso, no começo, é contido e querendo explodir no rosto; mas vinte e sete cruzadas de pernas intercaladas e outras tantas olhadelas para o relógio

e o riso já se alivia no canto da boca dando lugar à uma expressão muito mais ansiosa do que feliz.

O grupelho deixa o local e se dirige ao início de seus trabalhos, o velho empresário termina a sessão de economias e, escondidinho, dá uma olhada na tabela do brasileiro. Sai altivo com aquele aceno de cima pra baixo. Por momentos, apenas a menina sobra no lugar; sem atenção.

Pessoas entram e saem rapidamente, sem passar do balcão, fazem o pedido e voltam para a rua. A garota continua ali, impaciente, e muda de lugar, agora um pouco mais próximo da janela. A visão da esquina desobstruída por carros estacionados; sim, dali era perfeito. Repousou a cabeça na palma da mão e brincou com o açúcar derramado na mesa.

Faltava pouco, mas parecia muito. Chegara cedo demais e quanto menos minutos faltavam, maiores eles pareciam. Um carro rápido cruzou a avenida e ela olhou atenta, erguendo os olhos, como se adivinhasse o momento certo do evento. Nada. O carro apenas estacionou bem à sua frente e uma moça, apressada, saiu do carro com suas pastas e entrou no prédio comercial ao lado do café.

A rua estava apinhada. Carros passavam e passavam, e ela na verdade apenas dedicava-se a olhar para eles. Não lhe interessavam as cores, mas sim a prata da maioria dos carros. Tinha ele que ter um carro prata? Todos têm.

Havia mais gente agora no café, as garçonetes trabalhavam mais, embora continuassem deixando-a em paz, como se ela mesma deixasse bem claro de alguma forma que não queria ser importunada. Até que aconteceu.

De longe, o som de um motor mais alto chamou sua atenção; atravessou a avenida rasgando e, interpelado pelo globo vermelho da sinaleira, tomou a esquerda e parou somente com a força reativa de um poste destro. O metal amassando produziu um som terrível; a garota abriu um sorriso e seu coração, se o tivesse, acelerou forte. Levantou-se e todo o café fugiu afora; somente ela ficara no vitral olhando a aglomeração de pessoas curiosas a ver, com sorte, o cadáver repartido.

Não lhe importava o cadáver. Viu um rapaz sair da multidão e caminhar até o café em que ela estava; despercebido, alheio. A garota, sempre atenta, deu uma última olhada ao relógio do balcão: 9:33.

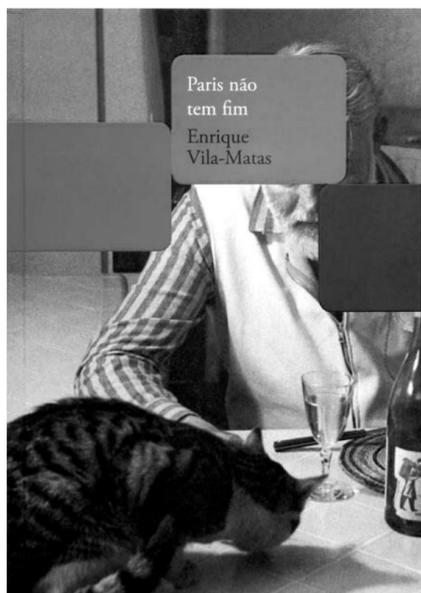
– Você está atrasado. Trouxe mais alguém? – perguntou preocupada e ele, idem, olhou para o local do acidente.

– Espero que não.

Sorriram. Beijaram-se.

Ninguém viu.

**BRUNO PORTELLA**, 22 anos, é estudante de Publicidade e Propaganda na Universidade Mackenzie de São Paulo e WebDesigner do Univero On Line. [<http://sandubadequeijo.wordpress.com>]



## CACHIMBO E DESEPERO

Paris, *Paris não tem fim*: um escritor principiante, que se diz *pobre e infeliz*, contrapõe seu desespero à felicidade de um outro escritor, também pobre – Ernest Hemingway, autor de *Paris é uma festa* e seu ídolo de juventude. O protagonista do romance de Enrique Vila-Matas vive dois anos nessa cidade, nos anos setenta, escrevendo o seu primeiro livro.

Anos depois, no tempo presente de sua narrativa, ele comenta: *Tenho para comigo agora – que de minha obra [...], deveria, por exemplo, [...] retocar “A Assassina Ilustrada”, livro venenoso e criminoso, minha fúnebre estréia literária. Talvez mudar-lhe apenas o título, passar a chamar ironicamente esse livro de “Cachimbo e Desespero”, [...]. Não sei, creio que conviria dar certa alegria aos meus primeiros passos nas letras, [...]. Por seu caráter de monumento funerário, [a Assassina Ilustrada] é como a tal tumba de Tutankamon que, quem abrisse, morria – eu deveria fazer com esse livro o que propunham os surrealistas para dar um pouco de alegria ao sinistro e solene Panthéon de Paris: cortá-lo verticalmente e separar as duas metades em cinqüenta centímetros.* (p.59)

O personagem-escritor deseja um livro que mate o leitor. Desse desejo nasce a trama de *A Assassina Ilustrada*, romance escrito dentro do romance. O livro criminoso desenvolve-se em clima de acasos mágicos fiados em um enredo de tipo policial: trata-se de um livro escrito pela própria assassi-

na, mas o leitor não deve saber disso até o final. (p.30)

Habitante de uma água-furtada alugada de Marguerite Duras (*água-furtada na qual antes de mim desfilaram inquilinos mais ou menos ilustres da boemia e até mesmo algum político, também ilustre*), ele – *pretendente a escritor* – recebia dela, *em seu francês superior*, na escadaria do prédio onde também ela morava, conselhos sobre *como escrever*, enumerados em uma apostila contendo 13 instruções úteis. Entre as instruções, havia uma acerca do efeito textual, recurso literário por meio do qual ele-autor deveria alcançar seu intento de assassinar quem lesse o livro que ele escrevia: [...] *me contentaria com apenas provocar a morte do leitor praticando o crime no espaço estrito da escritura.* (p.27) O texto segue entremeado das palavras de Hemingway, inaugurando curtos oásis de apurado jeito de viver.

Um livro grávido de um livro assassino a compartilhar com o leitor que não vai morrer uma visão irônica de [seus] dois anos de juventude em Paris (p.9), quando *tinha a impressão de que estar desesperado era mais elegante, “vestia” melhor do que ser um pobre jovem apegado à esperança* (p.15); quando comprara *dois pares de óculos [...] só para parecer mais intelectual* e passara *a fumar cachimbo, que julgava ser mais interessante (talvez influenciado por Jean-Paul Sartre no Café de Flore)* para simular ser *um profundo intelectual de terraço de café de Paris.* (p.29)

A ironia é tema e tom constantes e o protagonista oferece frases agudas acerca dela: *A ironia me parece um potente artefato para desativar a realidade.* (p.33) Muitas vezes faz lembrar o escritor Italo Calvino por sua estruturação e lógica que parecem abarcar a um só tempo “algo” e “seu oposto”, o que se escreve e o que não se escreve – o que fica “fora” da escrita –, possibilitando a concretização daquilo que se conta numa espécie de conversão pela palavra: *Caso seja verdade que nos convertemos nas histórias que contamos sobre nós mesmos, foi exatamente isso o que aconteceu com Marguerite naquela tarde [...].* (p.24)

O mundo-escrito e o mundo não-escrito são constituídos um pelo outro, entre o livro e o “fora” do livro: *o dia em Paris era chuvoso e de muito vento, começou a fazer um dia assim em meu conto.* Magia Simpática, magia da palavra: palavra-pintura, palavra-escultura, palavra criadora.

A visão lírica que Vila-Matas faz transbordar de *Paris é uma festa*, de Hemingway – visão da bela Paris dos anos vinte – contracena com sua própria Paris transfigurada dos anos setenta, ambas abrindo seus célebres cafés povoados por célebres humanos. Às vezes o lirismo faz com que *por alguns momentos [o narrador] deixe a ironia de lado e [se] enterneça* (p.63), recordando o passado: *Assim eu vivia nesses dias e talvez por isso chorasse: vivia como podia e bem longe de minha terra, e não sabia – como iria saber? – que estava protagonizan-*

*do o romance de meus anos de aprendizado literário, não sabia muito, às vezes só sabia que era um espanhol com dois óculos falsos e um cachimbo, um jovem catalão que não sabia muito bem o que fazer da vida, um escritor que se convertia num jovem republicano se lia Cernuda, um jovem sem ganas que vivia como podia, bem longe de sua terra, numa Paris que não era precisamente uma festa.*

O personagem-escritor de *Paris não tem fim* confunde-se com o livro que escreve, perguntando-se: *Sou uma conferência ou um romance?* (p.15), revelando mais um traço da literatura contemporânea acerca da translação de gêneros literários e dos elementos do romance.

Esse romance fora originado de uma conferência de três dias e sua epígrafe geral [é] *uma epígrafe pouco ortodoxa, pois não ilumina o texto que a segue [...]. Geralmente as epígrafes são como um resumo do que nos espera, servem para que entendamos melhor do que trata o que vem em seguida. [Essa] epígrafe, ao contrário, não ilumina em absoluto o texto que a segue. Ou, melhor dizendo, sim, o ilumina, mas o faz por meio do absurdo. [...] Aí vai o diálogo, minha epígrafe para esta conferência: “ – Se você continuar com ironia, não vou lhe contar meus problemas.*

*– Mas há pouco você disse que a ironia é um efeito literário...*

*– Sim, mas você não é um romance – disse Tooley.”* (p.14)

A eternidade de Paris soa a eternidade de romance. A eternidade do romance contrasta com o passar inexorável do tempo e pendula entre o livro de Hemingway (*Quando regressamos a Paris, fazia um tempo claro, frio e adorável. A cidade já se acomodara ao inverno, havia boa lenha à venda nas carvoarias de nossa rua e braseiros eram colocados na parte externa de muitos dos bons cafés, de modo que até mesmo nas “terraces” se estava aquecido. Nosso apartamento se mantinha alegre e quente. Queimávamos “boulets” no fogo de lenha – “boulets” eram bolos de poeira de carvão moldados em forma de ovo – e, nas ruas, a luz do inverno era linda*) e o de Vila-Matas: *O passado, dizia Proust, não só não é fugaz, como não se move de lugar. Com Paris se passa o mesmo, jamais saiu de viagem. E ainda por cima não tem fim, não acaba nunca.* (p.18) Se Paris não tem fim, é pela festa literária que a prosa de Vila-Matas produz: menos um efeito que uma potência, ela nos faz regressar a Paris, sem nunca termos lá estado; ela nos faz escrever, sem jamais havermos segurado o lápis.

VILA-MATAS, Enrique. *Paris não tem fim*. Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LOU DE RESENDE é doutora em Literatura Comparada pela UFMG e bailarina contemporânea. Professora da Escola Guignard – UEMG, trabalha entre a literatura e a psicanálise, a literatura e a dança, a dança e as artes plásticas. Tem um livro e vários ensaios publicados. Edita e organiza a revista *Asa-Palavra*.

# MANOEL DE OLIVEIRA:

# PALAVRA

# IMAGEM

# 3

*Le soulier de satin* (*O sapato de cetim*), adaptação cinematográfica da peça de Claudel, é, a todos os títulos, na filmografia de Manoel de Oliveira, um momento de transição.

## ■ **LE SOULIER DE SATIN: A TEATRALIZAÇÃO DO TEXTO**

Partindo de um texto dramático, nele se atualiza a reflexão de Oliveira sobre as relações entre teatro e cinema. Iniciada com *Ato da primavera* (versão cinematográfica da representação de um auto popular, onde teatro e documentário se confundem), prolongada em filmes como *O passado e o presente* (adaptação da peça de Vicente Sanches onde a linguagem do cinema toma a dianteira sobre o drama, obscurecendo a origem teatral do texto), *Benilde ou a Virgem Mãe* (versão da peça de José Régio onde o cinema se quer fazer ver como teatro), *Amor de perdição* (transposição do romance de Camilo Castelo Branco onde o cinema afirma a necessidade de “ler” o texto através da representação teatral) ou *Francisca* (adaptação do romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís, onde a teatralidade se traduz numa ampliação dos recursos cinematográficos), o pensamento de Oliveira sobre a conjunção-disjunção das duas disciplinas atinge o seu pleno desenvolvimento tanto em *Le soulier de satin* como no filme que se segue, *Mon cas*. É com estas duas obras que se consolidam as perspectivas mais radicais do cineasta sobre o dilema teatro-cinema e se confirmam (e, sobretudo, contradizem) algumas das suas mais ousadas declarações sobre a questão.

Se já em 1980, concluída a experiência de *Amor de perdição* e por altura da realização de *Francisca*, Oliveira considera que teatro e cinema são a mesma coisa, que o cinema não passa de um mecanismo de fixação audiovisual, portanto, de registo (do teatro) ou, numa formulação ainda mais polémica, que o cinema não existe, o que *Le soulier de satin* e *Mon cas* vêm demonstrar, por maiores que sejam a identificação do palco com o *plateau* ou coincidência da tela de projeção com a cena, é que essas duas silhuetas não se deixam

reduzir em conformidade porque se espelham uma na outra. O cinema ilumina o que há de simulacral do teatro: desconstruindo e reduplicando o artifício, dá a ver a construção teatral em toda a sua volumetria; o teatro desmascara o cinema: a representação frontal e o olhar para a câmara-espectador denunciam a mediação cinematográfica não sendo, pois, por acaso que é, precisamente, nos filmes que refletem sobre o teatro que Manoel de Oliveira produz, com maior insistência, a *mise en scène* do cinema dentro do cinema.

É essa especulação que se põe em cena tanto em *Le soulier de satin* como em *Mon cas*. No primeiro “caso”, depois de se dar a ver a entrada dos espectadores na sala de um teatro de ópera, mais concretamente no São Carlos, em Lisboa, e de se mostrar a reversibilidade entre a cena e a plateia – no início do filme os atores que protagonizarão a peça encontram-se no camarote real (todo o espaço “real” da sala é, assim, convertido em espaço de representação, ou não fora o palco do drama de Claudel “o mundo”, mesmo que seja um mundo relativo, “especialmente a Espanha do fim do século XVI, a menos que não seja o começo do século XVII”, propõe o dramaturgo; um mundo concreto que é o espaço da sala onde o drama hoje se representa, corrige o cineasta) –, desencadeia-se uma sobreposição progressiva entre o filme e a peça.

Subido o Anunciador ao palco para pronunciar o início da representação, Manoel de Oliveira faz projetar sobre uma tela branca, que aí se encontra (a mesma onde pouco antes um projetor fizera incidir a sombra do Anunciador), a primeira cena da peça de Claudel. A câmara alterna entre a imagem projetada e a máquina de projeção, o feixe de luz atravessa a sala e reflete-

se nos rostos dos espectadores, ao mesmo tempo que vai fechando o enquadramento na projeção até fazer coincidir definitivamente a tela de cinema filmada com a tela “real” onde o filme se projeta. A entrada no teatro transforma-se, por isso, numa entrada no cinema;

ou, se preferirmos, chegamos ao cinema através do teatro. No segundo caso, vemos uma equipa de cinema que, instalada na plateia, se prepara para filmar a representação de uma peça de teatro que acontecerá no palco. A peça repetir-se-á três vezes, com ligeiras variações, para os pontos de vista sucessivos, quase exclusivamente fixos, de três câmaras com angulares diferentes. Assistiremos ao texto de Régio apresentado na íntegra. Veremos o texto degradar-se, dizer-se ao contrário, e a imagem passar a preto e branco. Perceberemos a interferência cada vez mais nítida do cinema sobre o teatro, através do ruído da máquina de projeção, enquanto uma passagem de *Pour finir encore et autres foirades*, de Beckett, se sobrepõe às imagens. Veremos alguém subir ao palco para montar uma máquina que projeta, em cena, imagens de atualidades e os atores, de costas, convertidos em espectadores dessas imagens de catástrofes. Acabaremos com um resumo do “Livro de Job” a tomar o lugar da peça de Régio e a câmara a recuar pela plateia, a mostrar-nos novamente



Fotograma do filme *Le soulier de satin* (1978), de Manoel de Oliveira.

os limites do palco (“tudo isto é uma comédia”) e a fixar-se, por fim, num ecrã de televisão, onde se vê o sorriso da Gioconda.

Como no *Soulier de satin*, o cinema aparenta-se com a cortina que emoldura o palco, um irredutível fora de campo que, por querer anular-se, se

faz irremediavelmente presente. Se a “teatralização do texto” se refere, neste âmbito, ao combate entre o texto e a sua representação performativa – etapa privilegiada (senão necessária) da transposição cinematográfica do texto –, o que Manoel de Oliveira coloca em cena (e, por isso, em evidência) é, antes de mais, a “teatralização do cinema”, ou seja, o combate entre o teatro e a sua representação cinematográfica, fundamento primeiro e último de um cinema “épico”, no sentido brechtiano do termo: um cinema que objetiva a enunciação, que não esconde as cortinas, mas que, pelo contrário, aproveita a sua opacidade (essa mesma do sorriso da Gioconda) para demarcar a distância entre a cena e a plateia, na proximidade entre o afeto e o intelecto. O espectador faz-se espectador.

Mas não é só ao nível da concomitância entre o teatro e o cinema que *Le soulier de satin* preconiza, em Oliveira, um marco. Também em termos temáticos se estabelece um ponto de transição. Ao mesmo tempo que prolonga

a problemática dos “amores frustrados” – a peça baseia-se, como refere o seu autor, na lenda chinesa de dois amantes estelares que a cada ano, depois de longas peregrinações, se confrontam, cada um no seu extremo da Via Láctea, sem jamais se poderem juntar (os dois amantes que

o cinema e o teatro) –, a “ação espanhola em quatro jornadas” de Claudel, submetida por Oliveira a uma “lusitanização” – que acrescenta ao início do texto do dramaturgo francês dois sermões sobre a dependência portuguesa face à Espanha filipina (dois sermões, um pessimista e o outro mais otimista, significativamente proferidos por dois cineastas portugueses de duas gerações diferentes: Paulo Rocha, nome maior do então finado Novo Cinema Português, e Jorge Silva Melo, representante da emergência, em Portugal, de um outro cinema que floresce com o regime democrático) –, introduz no ideário oliveiriano o questionamento da história e da portugalidade. *Le soulier de satin* desenha, por isso, um arco entre o destino individual que marca a “tetralogia dos amores frustrados” (por maior que aí seja o peso das instituições) e a vocação política que caracteriza as figuras centrais de filmes posteriores como *NON ou a Vã glória de mandar* ou *O Quinto Império – ontem como hoje*: as personagens de Dom Rodrigue e de Doña Prouhèze não vivem apenas o seu



Fotograma do filme *Le soulier de satin* (1978), de Manoel de Oliveira.

drama singular, são, simultaneamente (e sobretudo), agentes históricos.

A teatralização do texto não se esgota, por isso, na *mise en scène* desse amor frustrado que junta e opõe teatro e cinema: ela representa, num tempo histórico definido (o da entrada de Portugal

na Comunidade Económica Europeia), a própria teatralização da história. Mas, se a dada altura, a meio da peça e do filme, Oliveira acrescenta às palavras do Irrepressível (esse que, em Claudel, vem desmontar a situação teatral) que “O teatro. O cinema. O teatro e o cinema são a mesma coisa”, para logo de seguida se ouvir um ruído de tambor protestar contra a simplificação, talvez seja excessivo dizer que a história e o teatro, o teatro e a história, são a mesma coisa. É em resposta a uma exigência de objetividade que o cinema de Oliveira reforça o artifício da representação, tal como é ainda na perseguição dessa verdade primeira e contingente que a história deve, também ela, ser tomada como representação que é. Por isso, talvez nem seja exagerado confundir os dois termos, porque, como diz Claudel, “*Le pire n’est pas toujours sûr*”.

ANTÓNIO PRETO é Mestre em Teorias da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente desenvolve uma investigação sobre os processos de transposição cinematográfica na obra de Manoel de Oliveira, no âmbito de um doutoramento em História e Semiologia do Texto e da Imagem, na Université Paris Diderot – Paris 7.



