

Esta (revista) é resultado da oficina *Projeto editorial em crítica de arte: concepção e prática*, ministrada pelas editoras da revista Tatuí, e ocorrida no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - Recife, PE - entre de 24 de fevereiro a 1 de março de 2011, e da qual participaram todos os autores aqui publicados.

- 1 _____ Rebeka Monita 2 *Quais os limites fronteiriços entre crítica e público, crítica e arte, arte e público?* Jucélio Matos 3 *Portáteis* Ana Luisa Lima 4 *Uma experiência em... Dança?* Paula Frassinetti
- 5 *Considerações sobre arte-educação* Lorena Taulla 6 _____ Igor Borba 7 *Lições de espaço*
- Clarissa Diniz 8 *Eu, Toni, como Estela* Toni Fontes 9 *João e José* Jucélio Matos 10 *O Sentido de sentir* Elysangela Vieira Santana de Freitas
- 11 *Público* Marília Bivar 12 *Spoiler de mim ou Um clássico é um livro que a crítica não consegue estragar* Paula Melo

MAMAM ()

Indexar Tatui (Projeto editoria)
em

•
•

Também é necessário pensar no valor cultural do projeto, incluindo os itens originalidade, contribuição para a cultura pernambucana, visibilidade e repercussão e, para mim talvez o mais difícil, sintonia com as deliberações da Conferência Estadual de Cultura. Poxa! Eu não fui para a Conferência, por isso a necessidade de correções. Mas, tudo bem!

Segundo outra área da área, se você não consegue pela inteligência, consegue pela insistência.

sommas

O Secretário de Educação do Estado de Pernambuco, no uso de suas atribuições e nos termos da Lei n 12.310, de 19 de dezembro de 2002, alterada pelas Leis n 12.629, de 12 de julho de 2004 e n 13.304, de 25 de setembro de 2007 e dos Decretos n 25.343 de 31 de março de 2003, n 26.321 de 21 de janeiro de 2004, n 27.101, de 09 de setembro de 2004, 27.645, de 17 de fevereiro de 2005, n 28.352, de 13 de setembro de 2005 e n 31.746, de 02 de maio de 2008, torna público a convocação dos Produtores Culturais inscritos no Cadastro de Produtores Culturais do Sistema de Incentivo à Cultura-SIC/PE, para apresentarem projetos culturais que pleiteiem incentivo ao Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura -FUNCULTURA.

Aqui, da oficina sobre crítica de arte, realizada no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, e no qual nos foi sugerido que praticássemos crítica a partir de agora, publicando essa revista (ou não revista) que tem como um de seus focos processos de criação, pensei no grande desafio que teria pela frente.

Sonhos, desejos, inquietações, insegurança. São vários os sentimentos que permeiam nossas cabeças. Assim como eu, integrante do Coletivo Acervo em Diálogo - CAD, grupo que aspira pesquisar os processos de aquisição das obras do MAMAM, muitas pessoas - jovens idosos, idosos jovens e até mesmo pré-jovens - desejam propor reflexões, expor idéias para promover o diálogo. Ah, ganhar dinheiro, se inserir no mercado de trabalho e tornar-se independente também e, quem sabe, ainda virar celebridade. Mas o caminho é longo.

É mais longo ainda quando se decide, como o CAD decidiu, tentar um financiamento via edital público. Para tal, resolvemos começar pela leitura do próprio edital. Dizem que um bom concursante se ocupa em ler todo o edital antes de fazer a prova. Acho que eu até hoje não consegui cumprir essa regra e deve ser por isso que os únicos concursos em que passei foi para cursar licenciatura e trabalhar com educação social, cargo de nível médio, é claro.

Enfim, digamos que a gente tenha passado pela etapa da leitura. A próxima etapa será redigir o projeto. Tudo isso supondo que já temos idéias. Portanto, partimos para os objetivos gerais e específicos, justificativa, produto, orçamento, SPC do Sistema de Incentivo à cultura, lançamentos do valor da fiscalização. Além disso, é necessário pensar nas exigências adicionais:

1.2- No campo 21, relativo à Área de atuação predominante do projeto, deverá estar explicitada, dentre as áreas indicadas no campo 20, "Área Cultural do Projeto"...

É sempre importante pensar no currículo, e nesse caso ele é mais importante ainda. Então vamos lá:

III - Qualificação do produtor cultural e da equipe do projeto (peso 1 - um)

- a) currículo;
- b) histórico junto ao SIC;
- c) equipe principal do projeto

Entretanto, se não pensarmos - como bem disse uma amiga da área - em floreamos o projeto, não alcançaremos nossa meta. Portanto, vamos para a etapa IV:

IV - Aspectos sociais do projeto: (peso 3 - três)

- a) geração de trabalho e renda
- b) acessibilidade
- c) contrapartidas sociais
- d) promoção da integração do produto cultural com o espaço das escolas públicas, através de lançamento, apresentação, distribuição ou envolvimento de mediadores.

Não esqueçam também de observar algumas regras:

1. A cada um dos 14 (quatorze) itens de análise, será atribuída uma nota de 0 a 3 (podendo ser fracionadas em intervalos de 0.5), por cada membro da Comissão Deliberativa do FUNCULTURA/SIC.

As notas atribuídas pelo membro relator do projeto serão computadas em dobro:

2. Fixar os percentuais a serem aplicados para obtenção dos pontos de corte estabelecidos para os projetos culturais submetidos à reunião de análise e julgamento pela Comissão Deliberativa do Funcultura em: 90% da média aritmética dos pontos de todos os projetos habilitados, para obtenção do ponto de corte geral; e, 80% da média aritmética dos pontos de todos os projetos habilitados na área, para obtenção do ponto de corte da área cultural.

Também é necessário pensar no valor cultural do projeto, incluindo os itens: originalidade, contribuição para a cultura pernambucana, visibilidade e repercussão e, para mim talvez o mais difícil, sintonia com as deliberações da 1ª Conferência Estadual de Cultura. Poxal Eu não fui para a Conferência, por isso a necessidade de novas leituras. Mas, tudo bem! Segundo outra amiga da área, se você não consegue pela inteligência, consegue pela insistência.

Prontol O restante é fácil. No caso do CAD, que quer tentar um financiamento na área de pesquisa cultural, só nos resta pensar sobre as especificidades da área escolhida:

>>>>>

h) Pesquisa Cultural: Registro e documentos comprobatórios de funcionamento e/ou constituição legal, para projetos de apoio à manutenção de grupos de pesquisa; plano de pesquisa contendo: levantamento de hipótese, metodologia, referencial teórico e cronograma de execução, para projetos de trabalhos científicos e técnicos de levantamento e mapeamento; Habilitação profissional do responsável pelo inventário e definição do recorte do inventário, para projetos de Elaboração de Inventários na área de Patrimônio.

Ufal Acabamos. Agora é só enviar o projeto e aguardar a avaliação dos especialistas. Mas, quem será o proponente? Merda, esqueci desse detalhe.

2

Quais os limites fronteiriços entre crítica e público, crítica e arte, arte e público?

Diante de um corpus populacional mal-educado pelo sistema televisivo, no qual o entretenimento pretensioso preenche grande parte de uma programação - infligindo uma cultura capitalista de uma classe dominante - onde o silêncio reflexivo é terminantemente proibido, quais as possíveis ferramentas para uma possível re-alfabetização visual?

Durante a realização do meu último trabalho, o pensamento no espectador foi uma grande inquietação. Um documentário sobre alguns personagens comuns e as suas maneiras de amar. Temática rentável, porém com soluções estéticas não atraentes ao mercado, como uso de planos mortos e de subversão de linguagem. Até onde eu estava disposto a me fincar na marginalidade? E até onde eu estaria disposto a me entregar à difícil situação do mercado distribuidor vigente para filmes brasileiros?

Nas últimas semanas, criou-se um grande ziriguidum sobre a posse da nova secretária do audiovisual (Ana Paula Santana) e suas posturas políticas.

O seu desejo de englobar o cinema em uma rede de fricção industrial, onde o retorno do número do público e do status financeiro seja evidente, tem sido combatido por defensores de um cinema dito pós-industrial. Este, um cinema reconhecido nos principais festivais de cinema, no panorama nacional e internacional, e que ratifica uma postura de novas possibilidades para um público massivo, sobretudo a de uma nova percepção visual. É triste ver poderes políticos não reconhecerem as reais fontes de um problema e se renderem às corporações de pensamento retilíneo. Torço para estar sendo pessimista.

Ao mesmo tempo, no curto período de experiência que tive com arte-educação, ouvi discursos de belezas e tristezas distintas, todos desejosos pelo aumento do público frequentador de museus, e de modo geral, apreciadores das artes visuais. Porém, as escolhas práticas do conselho educacional das instituições se opõem a isso. Discurso político e prático se desavém pela ambição única de um ego intelectual ser reconhecido por outros egos intelectuais. Como esperar a aproximação e manutenção de um público "médio", quando esse mesmo público, em contato inicial com as instituições, depara-se com exposições onde não é permitida a pura experiência estética? Proibição esta, infligida por uma mediação recheada de discursos acerca dos conceitos do artista, e por textos de parede e de folders redigidos para um público de educação privilegiada.

nem alhos, nem bugalhos

Em um panorama geral, há o sistema comercial de audiovisual, há o cinema dito alternativo (com novas buscas por linguagens e experimentações), e há a videoarte. Mas quais os limites entre o cinema e a videoarte? O que faz um vídeo ser aceito em um festival de cinema e outro ser aceito para uma exposição? A postura do artista? A linguagem do produto? A construção de uma narrativa menos ou mais acessível? Em grande parte do meio cinematográfico encontramos o preconceito com a videoarte. Já ouvi uma curadora de festival rejeitando zombeteiramente um vídeo exclamando: "Ah, isso é videoarte". Ao mesmo tempo, como classificar um vídeo como o "Made in China" de Daniel Van Hauten? De videoarte? Por quê? Vemos também iniciativas do cinema em englobar e desmistificar esses limites fronteiriços, como o festival cineesquemano, realizado na cidade de Porto Alegre. Um festival que realiza simultaneamente mostras de filmes e exposições, com um discurso de homogeneidade artística. Grande parte dos filmes em suas programações poderia entrar nesta discussão: Videoarte ou cinema? Isto talvez se dê porque a maioria dos filmes escolhidos não está nem na grade do sistema dito comercial - onde o entretenimento e a venda de produtos e culturas são o aspecto dominante -, nem no campo da videoarte - onde em grande parte esquece-se do público e o foco se torna a conceituação. Talvez esse seja o panorama mais favorável para uma possível nova re-alfabetização visual. Ou talvez tudo isto seja uma grande baboseira. Alhos e bugalhos.

Nesses dias voltei a viajar. Peguei o último trem que sai às 23:55 e retornei a 2011. Já não lembrava o quanto naquela época viver era essencialmente bobo. O exercício da desmemória aliado ao desrecurso do tempo ajudava a consciência a não se importar com algo mais que fosse além do hoje. Os jogos de sedução provavelmente eram o que se tinha de melhor a fazer. Investir-se numa relação imaginária, talvez, a maior das aventuras.

As relações de afeto eram das mais engraçadas. Refletiam o momento em que a política tinha-se tornado a maior das grandes piadas. Comemorava-se a primeira mulher na presidência da república, tanto quanto o primeiro palhaço analfabeto no congresso. Tudo era demais.

As grandes palavras já não eram democracia, justiça, liberdade; mas, no fim do dia, os vestígios dessas nos seus de, com e para. Ainda se fazia pouco caso da utopia embora o despotismo naquele momento houvesse caído depois de dezenas de anos como lastro nas terras do outro lado do oceano.

O mormaço tinha resolvido que deveria invadir todas as regiões, a despeito das linhas invisíveis tropicais. Os bares se tornaram a ágora. Por todo o país, eram o lugar das discussões de interesse público. As cervejas, estupidamente, geladas, davam o tom de solenidade. Mas ficava difícil discutir qualquer coisa seriamente que não fosse futebol. Diante da fragilidade dos argumentos, a pilhéria tomava lugar. Tomar partido durante as campanhas eleitorais era contribuir para que o candidato da oposição fosse mais degradado que o seu próprio. Futebol não, unânime a urgência de trocar o técnico da seleção nacional.

O cinismo havia nos fecundado culturalmente. Apesar do decreto de sua falência, a crítica de arte não sucumbia. Continuava em sua missão confortável de manutenção das ficções. E aqui cabe lhe lembrar que não eram em si malélicas. Quando falo em ficção, não penso que seja uma criação absolutamente mentirosa, muito pelo contrário, foi através das invenções que hoje temos o que temos. Agora, em 2046, a vida só é possível pelo o que fora (re)inventado no coração de uns poucos.

O que por ora trago à memória com certa angústia é rever que o papel da crítica tinha-se entregado tão somente à demanda institucional e de mercado, nunca à necessidade coletiva ou mesmo individual.

Era apenas mais uma articulação dentro da grande engrenagem chamada de - naquele tempo - campo da arte. O exercício da crítica já não era crítico. Mas algo dedicado à sedimentação do que fora anteriormente sugerido. Não havia debate. Já não havia conflitos. Os poucos textos que desafinavam junto àquele grande discurso uníssono eram tidos como recalque. Os ouvidos não eram para ouvir.

Não havia a audácia de outros olhares sobre os mesmos trabalhos. Não sei se por preguiça, desinteresse, ou mesmo falta de coragem. Por exemplo, o trabalho daquele artista que incitou o uso clandestino das cédulas e garrafas de Coca-Cola para mandar mensagens subversivas nos anos 1960 continuava sendo celebrado e em nenhum momento reavaliado naquele outro contexto não mais de política ditatorial. Junto com o trabalho da fábrica de picolé autogerida e de economia não sustentável, aqueles outros foram revestidos do discurso de uma prática crítica frente às lógicas das estruturas capitalistas.

O que era notadamente cinico, porque embora o artista afirmasse que seu trabalho não era os objetos de fato, mas a proposição; as mesmas lógicas de mercado que supostamente os trabalhos criticavam davam conta de absorver os objetos residuais dessas proposições, criando especulações de valor ainda mais perversas. Os resíduos-materiais das obras se tornavam commodities com anuência e por vezes assinatura do próprio artista.

Assim, o que tinha o potencial de ser uma prática revolucionária simplesmente se esvaía; os trabalhos se tornavam meros comentários de uma possibilidade de revolução. Comentário cínico e perverso por alimentar sem inocência a grande máquina, e ainda ganhar status de único criticismo possível. Não à toa, havia se desenvolvido os estados conformistas. A partir dali eram muitos os trabalhos, textos e curadorias reféns de si mesmos. Excessivamente discursivos. Nenhuma possibilidade de entropia.

Ao que antes era arte, deu-se lugar aos seus múltiplos. O fetichismo animava a produção dos artistas bicho-da-seda, ou mesmo João-de-Barro - quando em tempos e tempos se celebrava a gambiarra, o precário. E agora que não há capitalismo. Ver aquilo sustentado com tanta resignação de discurso é essencialmente bobo. Como tudo naquele tempo. Em que se faltava vontade. A utopia, na verdade, não havia morrido. Mas era como um desses amores bandidos. Poucos tinham coragem de assumir que era com ela que estavam enamorados.

Como regidos por uma batuta, procurariam pelo pequeno aparelho em seus bolsos ao mesmo tempo. Os chiados. Era como o afinar dos instrumentos. Vai começar: mais um jogo.

março de 2046

¹ ESTE TEXTO TRAZ REFERÊNCIAS (IN)DIRETAS AOS SEGUINTE AUTORES: DANIELA CASTRO, MÁRIO PEDROSA, MOACIR DOS ANJOS, VLADIMIR SAFATLE, WONG KAR-WAI.

Uma experiência em... Dança?

Na época em que começou o curso de dança, eu tinha dado início, recentemente, a um pensamento sobre o corpo. Tinha cursado 'oficina de dança' na Universidade e participado de um laboratório de dança com a Etc., companhia de dança de Recife, durante uma semana. Foi o início para despertar uma dança que produz significado, que questiona o corpo, que é arte e não uma máquina ilustrativa. Foi nesse interim que surgiu o curso *Acupe - Formação do Bailarino-Intérprete Pesquisador em Dança*, projeto realizado pela Fundarpe, sob coordenação de Paulo Henrique, bailarino professor intérprete pesquisador e produtor em dança.

No primeiro dia de aula tive *Danças Populares*, especificamente o Cavalo Marinho. Pedro Salustiano, o professor, não apenas dança, mas brinca o cavalo marinho desde criança, e hoje na Casa da Rabeca.

A técnica em sua origem não é algo frio, isolado e mecânico, apesar de poder se tornar tudo isso quando a intenção não é dotada de verdade ou quando não muito definida.

Pedro e Imaculada Salustiano (sua irmã que também nos deu aula) trouxeram para sala de aula conhecimentos que vão além da técnica, o lado do brincante, do jogo que é passado pelas gerações, as canções, as toadas, a energia desafiante do mergulhão, a consciência da força nas pernas, os joelhos flexionados, o fluxo do caboclinho, o pé batido no chão, suor e sorrisos. Não é uma questão apenas de executar passos, mas de se dispor à experiência viva, da verdade cultural de situações diversas.

Experiência é posse, você vive e se apropria. Percorremos no corpo vivências múltiplas acerca do universo da dança. Técnicas dos Balés Clássico e Popular, recortes sobre anatomia e linguagens que atravessam a dança como teatro, anatomia, música, contato e improvisação, demonstração de trabalho, sendo esta a etapa última do curso, a produção de um espetáculo de dança. Uma cena múltipla, a organização corporal das pesquisas da turma em diálogo. Durante o curso, houve apreensão de técnicas, de teorias e dos indivíduos. Sucessões de encontros: entre nós e os professores, com as discussões, aprendizagens e entre as pessoas, continuamente, simultaneamente. Acredito que cada aluno ali deu várias voltas dentro de si mesmo, como um campo arado, um corpo que foi sacudido, remexido e misturado diante da oferta de fluidos conceitos, a diversidade - um campo fértil.

Bailarinos clássicos construindo e cambiando com os de formação da dança popular, do sapateado e do circo, do teatro e também as artes visuais, unidos por uma sede pelo desconhecido, pesquisando como se sente o próprio corpo, a arte, a dança e a pesquisa desta linguagem. Quem nunca dançou não existe. O Ser possui um corpo e, este, uma experiência material de fluxo, espaço, peso e tempo. No mínimo, recebeu da mãe quando recém-nascido aquele balancinho de ninar, que perdura na memória corporal (vide noites de chuva antes de o sono chegar). Mas não disse que isso é dança. Trata-se mesmo dessa moleza malemolente que apreendi durante o ninar. E como criar a partir dos signos memorizados pelo corpo? Ou será que para dançar será necessário que liguem os cronômetros, contem os saltos e julguem a definição de um *plié*?

Klauss Vianna, bailarino e coreógrafo brasileiro, no livro *A Dança* diz que "a inconsciência é que gera a mediocridade". Ou seja, quanto menos se tem consciência do espaço que ocupa, da intensidade do próprio peso, a duração das situações e o fluxo, o modo como acontece, mais chance o indivíduo tem de produzir algo menor do que o seu potencial permitiria, pois não estimula uma percepção crítica sobre si mesmo.

O que se produz, e por quê? O quanto eu (eu artista / produtor / criador) acredito nos signos que estou articulando como verdade?

No corpo, na arte, na crítica, nas instituições, nas redes que definem, moldam e produzem espaços. Como reconhecer o próprio espaço, atuando nele e lidando com intervenções externas? Pensar isso é discutir também o lugar da arte, transitar por solúveis fronteiras classificatórias e experimentar novos espaços, se colocando de outras formas para que, através de diferentes meios e novos trânsitos, possamos ativar um dos super poderes da arte: agregar.

Tudo pode ser objeto da arte, assim como o nada, que também é alguma coisa, um ponto, uma opção. E como existem vários pontos, infinitos, já que um ponto é na verdade a união de vários outros pontos, cabe na arte a rede de encontros, pontos de produção humana que se cruzam em suas pertinências e explosões. Os cruzamentos do fazer artístico atravessam não só as camadas mais reflexivas que essa discussão pode construir, mas também os impasses mais "terrenos" da viabilização burocrática da arte. Qual a distinção de um curta metragem para uma videoarte e para videodança? De um texto crítico para o literário? E a performance - das artes visuais, da dança, do circo ou do teatro? Como racionalizar o contemporâneo? Em pleno fluxo de acontecimentos, de produções e crises do momento presente, é pretensão ou tolice tentar classificar, engessar os campos de ação.

Entre a pretensão e a tolice, render-me parece ser mais favorável. Redenção à experiência, na urgência de viver, solucionar ou articular novas questões sobre o que me é possível produzir, multiplicar e modificar.

"A percepção de corpo em fluxo permanente de transformação e agindo num processo de construção de diferenças traz como questão que aquilo a que se denomina corpo é sempre um estado provisório de negociações com o que habitualmente se denomina de mundo interno e externo, e que atua de modo circunstancial. Não há um resultado único nem último."

(SETENTA, SOBREIRA, JUSSARA, O FAZER-DIZER DO CORPO - DANÇA E PERFORMATIVIDADE, P.39)

"Eu sou um cruzamento, ponto transeunte de distintas encruzilhadas, arrastando memórias, engolindo o futuro e amarrando elásticos que demarcam temporariamente o espaço do agora. É possível decidir entre perceber a rede e estudá-la, ou passivamente compô-la, sem muitas interferências ou transformações. O que texturiza o caminho é a intenção."

_Mergulhão é uma dança, um momento que faz parte do início da brincadeira do Cavalo Marinho, em que os participantes se dispõem em círculo e desafiam uns aos outros com as movimentações.

_Plié é um "passo base" do balé clássico; expressão francesa que significa "flexão".

5

Considerações sobre arte- educação

Como estagiária e mediadora de museu, venho refletindo sobre o papel profissional de educadores de museus ou, como alguns preferem chamar, educadores culturais. Estes se diferenciam, em certa medida, do educador em sala de aula, embora perceba que ambos estão inseridos em espaços institucionais e, em larga escala, voltados para a educação. Entretanto, o educador cultural de museus não possui um público fixo. Recebe-se, a depender da instituição, dezenas e até mesmo centenas de visitantes de procedência diversas, diariamente. Estabelece-se assim outra relação que não a de professor-aluno, que por si só já traz um precedente hierarquizante na qual se supõe que o primeiro detenha um conhecimento, ou um domínio, de determinada situação em detrimento do segundo. Nas exposições, o público visitante possui faixas etárias diversas e graus de formação diferente, sem contar com aquele tipo de experiência que não se adquire em centros escolares ou acadêmicos. Na mediação, o que existe é um fluxo, uma troca, uma experiência e um diálogo, pelo menos teoricamente.

Independentemente das diferenciações, muito me incomoda a mediação cultural como formadora de público na perspectiva de "educar", "formar" e "preparar" os visitantes a assumir os discursos não apenas da instituição, como também das exposições, artistas e curadores. A fala de setores educativos é de que aos visitantes não importa gostar ou não da obra, mas sim fazê-los entender que os trabalhos dos artistas em exposição são importantes para ampliar suas percepções de mundo e ressignificar seu lugar na sociedade na qual estão inseridos. Entretanto, a maioria dessas exposições não é somente planejada pela importância artística e cultural, mas envolve outras questões que não são pensadas a partir dos espaços nos quais serão exibidas, mas sim encomendadas previamente - através de parcerias criadas por diretores e curadores - sem a possibilidade de diálogo e discussão entre os diferentes setores que compõem a instituição museal, da qual o educativo é uma delas.

Uma evidência clara dessa prática controversa é o fato de não ser dado ao setor educativo a possibilidade de vivenciar as obras, quicá a exposição, anteriormente à sua abertura nas famosas vernissages. Mesmo nessas ocasiões, os mediadores são postos a receber o público e a informá-los de quaisquer dúvidas que esse venha a ter sobre o artista ou as obras em exposição. Por outro lado, a demanda é a de que o setor educativo esteja preparado para persuadir o público e ser persuadido por este.

Não havendo a possibilidade real para acompanhar o processo de concepção e montagem das exposições, os educadores são bombardeados de informações e discursos pré-estabelecidos não somente pelos artistas, curadores, críticos e coordenadores do setor educativo ou diretores, mas também por todas as informações disponíveis em livros, catálogos e na internet sobre o artista em exposição.

Fica a pergunta de como é possível pensar um setor educativo e suas ações junto ao público quando sua formação é engessada pela instituição e pelas instâncias que estão acima delas - como outras instituições parceiras, governo, patrocinadores, etc.. Como é possível que o educativo se aproprie das exposições quando, na grande maioria das vezes, este precisa assumir o discurso da exposição para que ela se realize com "sucesso"? Como é possível promover a reflexão e um espaço de diálogo sem cair no lugar comum do direcionamento do olhar? É mesmo papel do mediador educar? Como sua atuação pode ser crítica apropriando-se não apenas da conversa cara a cara, mas de outras ações?



Propor-se a fazer uma crítica sobre um trabalho de Oscar Niemeyer não é tarefa das mais fáceis. Ele é reconhecidamente um dos maiores arquitetos do mundo e influencia, declaradamente, o trabalho de outros grandes nomes como Zaha Hadid e Christian de Portzamparc, ícones da arquitetura contemporânea.

Fica mais difícil ainda quando se é fã do seu estilo e quando este exerceu grande influência pela escolha da sua profissão. Muito se reclama sobre a imparcialidade e falta de coragem dos críticos da atualidade. Pelo menos nesses aspectos, ninguém poderá falar mal de mim, até porque, neste caso, ser a favor é ser "do contra". Mas, posso me valer da inexperiência no exercício da crítica para arriscar essa tarefa, pois caso não seja bem sucedido, será justificado o meu fracasso.

O caso aqui referido é o polêmico Parque Dona Lindu, cujo processo de criação foi cercado de calorosas discussões e protestos por parte da população, que almejava por um espaço verde para o bairro de Boa Viagem. Superada esta fase, o que importa agora é saber se a insistência do então prefeito João Paulo em executar o projeto valeu a pena.

Desde que começou a ser construído, comecei a ouvir de diversas pessoas, de colegas arquitetos até meu ex-sogro, críticas ferrenhas ao projeto. "Que coisa feia". "Parecem dois reservatórios de água". "Será que foi ele mesmo quem projetou?". Todo esse frenesi despertou deveras o meu interesse! Quando finalmente posso me orgulhar de ter um "Oscar Niemeyer" (sim, ele virou grife) na minha cidade, todos se negam a aceitá-lo e a comemorar a conquista.

Resolvi então pegar o carro e, sozinho, ir até o Parque para viver a experiência de percorrer um espaço projetado pelo mestre. Não foi impactante, mas também não foi destituído de emoção. Sentir a grandiosidade, a monumentalidade, a pureza, a brancura, a fluidez e perceber as curvas, as tão famosas curvas, me fez reviver Oscar Niemeyer. Certamente não é a maior expressão criativa do arquiteto, nem encontramos ali as suas características em plenitude, mas o todo é coerente com a sua obra. É possível sim perceber o traço dele. Sem inovações, de fato, mas, recorrendo a Ferreira Gullar, o novo pelo novo não tem valor algum.

Me esforcei pra colocar defeito. "Como posso gostar de Niemeyer assim?", me questionei.

Então resolvi registrar uma imagem pejorativa da obra, e, acredite, eu me empenhei. Arrumei um fusca antigo, tarefa nada fácil, e o coloquei em frente ao parque.

A minha intenção era expressar a repetição do trabalho de Niemeyer, fazendo uma referência a uma fotografia dos primórdios de Brasília, na qual a cidade aparece emoldurada pela porta de um fusca. Dessa maneira, quis sugerir que, 50 anos depois, ele continuava batendo na mesma tecla, utilizando a mesma linguagem.

Mas não tem jeito. Eu não consigo ser imparcial. Depois de ter feito a foto e estar com a consciência tranquila porque finalmente tinha criticado Niemeyer, me questionei: "Como desconsiderar que esta linguagem foi criada por ele? E como desconsiderar que esta mesma linguagem, criada há tantos anos, traz consigo elementos que são extremamente caros a tantas vertentes da arquitetura contemporânea?". Estou falando do minimalismo, da permeabilidade urbana e das formas escultóricas em museus e afins.

Bom, ao fim desse texto, imagino porque os críticos acabam ficando em cima do muro, evitando posições de defesa ou ataque. Talvez seja pra evitar correr o risco de, no futuro, ter que reconhecer o fiasco que cometeram.

IMAGEM 1 BRASÍLIA, POR LUIS HUMBERTO. DISPONÍVEL EM [HTTP://WWW.GRUPOIMAGEM.ORG.BR](http://www.grupoimagem.org.br) ACESSADO EM 02/03/2011

IMAGEM 2 RECIFE, POR IGOR BORBA.

7

Lições de espaço

É ainda comum, ao falar-se em crítica de arte, vir à memória a ideia de um juízo periódico acerca das obras produzidas num determinado contexto, lembrança recente da crítica que se fazia nas colunas de jornal (ou outros meios de comunicação de grande alcance) e da qual, na maior parte das vezes, se esperava a constituição de padrões de valoração da arte. Hoje, quando alguém se apresenta socialmente como "crítico de arte", não raras vezes é indagado com um "para qual jornal você escreve?", questão que parece em certa medida análoga ao o "qual o significado disso?" tantas vezes proclamado pelo público diante de um trabalho de arte. Genericamente, persiste a leitura de que parte da valoração/legitimação social de um crítico vem em consonância com o espaço por ele ocupado na mídia (o meio), como a da arte viria através de sua mensagem.

Ambas as leituras se vinculam a concepções estruturalistas de espaço e sentido, e passam ao largo da complexidade do espaço social e da percepção, bem como dos esforços de construção de outras concepções de espaço e de sentido que perpetraram alguns artistas brasileiros, a partir dos quais se concretiza um desejo por experiências que, por sua vez, demandam uma capacidade de "flutuação" - exercício de liberdade que pede desapego às "bases". Nesse sentido, pensar o espaço ao prescindir do plano é como pensar a linguagem à revelia do monopólio da significação.

Com Lygia Clark, a arte brasileira já sabia que "o plano é um conceito criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio". Com Hélio Oiticica, também sabia que a obra deveria fugir "à busca da interpretação. Todas essas são coisas velhas: a interpretação, a tentativa de buscar significados e de vivenciar estruturas significantes, todas essas coisas são coisas superadas (...)." Abster-se de ancoragem - seja plano, seja significado - é exercício de libertação e, ao mesmo tempo, de coragem, pois há sempre algum tipo de gravidade que tende a tudo sedimentar: havendo tanto magnetismo ao centro, o impulso para as bordas é sempre um ato de força.

A constituição de outro espaço social e de percepção para a crítica de arte, distinto de suas concepções mais tradicionais, pede força - de verbo (discurso), mas sobretudo de ação (pensamento e prática). É que, do *princípio verbal* bíblico ("no princípio, era o verbo") ao *princípio de ação* proposto na literatura de Goethe ("no princípio, era o ato"), não teríamos apenas uma questão de tradução (verbo = ação), mas uma demarcação de diferença (verbo x ação). O agir se dá, portanto, para além da teia de sentidos da linguagem: o ato instaura um espaço-tempo próprio - inarrável -, que o verbo anseia restaurar.

Também para Lygia, "o instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado". Há, na ação, uma possibilidade de existência e de contentamento: a instauração é um horizonte da utopia. Talvez, também, a ação seja um horizonte possível para uma (co)existência produtiva em meio à crise - de espaço e de linguagem - da crítica de arte: "se a arte tem mudado radicalmente, desde pelo menos a década de 1960, seja do ponto de vista dos procedimentos, seja das expectativas de recepção, é fundamental que a crítica também se ponha em questão, redefina seus métodos, interesses e formas de disseminação pública".

Tal ação da crítica, ato que se dá na e pela linguagem, precisa dobrar o plano da significação e agir no espaço do entre (pensamento e ação, fala e escrita, crítica e criação, testemunho e ficção etc), como desde 1954 nos chama a atenção Lygia Clark com sua *Linha Orgânica* ao encaminhar a percepção do centro à borda e revelar as fissuras do encaixe, liberando-nos no "vazio-pleno" (aberto à experiência da dissonância e do recomeço) e, mais tarde, com *Caminhando* (1963), que expande a potência e o espaço da ação temporalmente, chamando à experiência, ao processo, ao gerúndio. "O "vazio-pleno" contém todas as potencialidades. É o ato que lhe dá sentido", entende a artista.

E a história da ação na recente arte brasileira, em sua experimentação do espaço-tempo e da linguagem, tem sido das mais fecundas desde o século XX, talvez razão central pelo que a produção artística do País interessa globalmente: "do meu ponto de vista a única postura realmente inventiva e completamente criativa (o que significa: inteligente, não colonizado) é experimental".

Se, já com o crítico de então, Mário Pedrosa, a arte era "o exercício experimental da liberdade", experimentemos, pois, a liberdade da crítica, numa crítica de arte experimental, hoje.

Lúgia Clark no texto *A morte do plano* (1960).

Disponível em http://www.lugiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=14

Hélio Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso, em 1979, para o filme *HO. COHN, Sérgio; FILHO, César Oiticica; VIEIRA, Ingrid* (org). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

Lúgia Clark no texto *A propósito do instante* (1965).

Disponível em http://www.lugiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=19

Crise que não é só da crítica de arte, como das políticas de subjetivação, da relação com o outro e da criação cultural, como indica **Suely Rolnik** no texto *Geopolítica da Cafetinagem*, disponível em <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Lúgia Clark no texto *Do Ato* (1965). Disponível em http://www.lugiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=18

OITICICA, Hélio. *Entrevista para Journal*. COHN, Sérgio; FILHO, César Oiticica; VIEIRA, Ingrid (org). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

Mário Pedrosa em conversa com Antonio Manuel em maio de 1970. In: Antonio Manuel. *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984, p. 16.

8

Eu, Toni, como Estela

Nunca antes havia tido experiência com cinema ou com atuação, salvo peças de escola e teatrinhos de igreja. Mas interpretar uma das várias Estelas do curta de Gabi Saegesser (lê-se Gabi por sua ascendência suíça) me permitiu esse primeiro contato, de forma casual, com a produção da chamada sétima arte. Óbvio que esse trabalho ainda se encontra muito distante dos grandes holofotes da produção hollywoodiana, no sentido do baixo (na realidade, baixíssimo) orçamento que custou a produção. Mas essa falta de recursos financeiros, passado o obstáculo, torna-se um campo fértil para uma produção inovadora e criativa. [Que má educação a minha, esqueci de apresentar formalmente a Gabi, que é estudante de cinema e minha colega de trabalho no campo de arte-educação em museus, além de companheira nos "programas tupiniquins" na noite recifense]. Mas voltando ao campo do cinema, nesta cidade que respira cultura temos uma visibilidade nacional de festivais de cinema significativamente importantes, como é o caso do Cine-PE, o festival de cinema com maior público do país.

Ainda assim, isso não reflete em investimento na produção local, o que faz os jovens cineastas recorrerem a um recurso aqui conhecido como "broadagem". Foi através desse que pude ter a sensação de estrelar o meu primeiro filme.

Então, vamos ao início da história de como esse filme foi elaborado, e de como acabei fazendo parte do elenco. Começando pelo convite para ser um dos atores. Numa bela e enluarada noite de sexta-feira (efeitos para deixar o relato com cara de romance), após chegar do trabalho, abro meu e-mail. No meio das mensagens, vejo que há uma de Gabi, tratava-se do "CONVITE". O e-mail dizia que ela precisava gravar um curta com desesperada urgência. O tema era "amor", e a personagem principal seria Estela, ou seja, o personagem de todas e todos que estivessem presentes e dispostos! A ideia era recolher um depoimento informal (caracterizado ou não) de curta/micro duração e se divertir! Gabi não tinha elaborado um roteiro, e pelas circunstâncias da urgência não o faria a tempo. Então, fez apenas a proposição que se iniciava com "Eu sou Estela...", e a partir dessa afirmativa o elenco poderia criar de forma individual - ou coletiva - seu próprio script, usando sua experiência de vida tanto quanto sua criatividade.

O início das gravações estava marcado para o sábado. O detalhe é que tínhamos apenas esse mesmo dia para finalizar as gravações, visto que no domingo seria necessário editar e realizar as finalizações técnicas.

Na segunda-feira, pela manhã, Gabi teria que entregar seu trabalho. Enfim, no sábado todos que iriam interpretar Estela estavam a postos - homens, mulheres e simpatizantes, já que as Estelas do curta praticamente não têm gênero - para lançar-se nesse processo de imersão cinematográfica. Apesar dessa aparente tensão em função do pouco tempo, quase todos estavam relaxados, com a exceção de Gabi. Afinal o produto ali em questão reverberava diretamente em seus interesses. Ninguém daquele grupo de fato é ator ou qualquer outra coisa do gênero. O elenco tinha formação bastante diversificada.

Cada personagem falava um pouco da sua trajetória de vida, o que me fez lembrar dos depoimentos nos finais dos capítulos das novelas de Manoel Carlos. Com essa analogia não quero aqui ser pejorativo, mas sim apontar o que faz referência ao romantismo e simplicidade do cotidiano, mesmo que essa simplicidade às vezes se torne cômica para quem é espectador. Falando em simplicidade, o cenário era encantadoramente singelo. No escritório da sua casa, Gabi colocou um colchão de casal na vertical, em frente a uma estante com livros. E sobre o colchão um tecido vermelho. Isso talvez seja imperceptível para quem assiste ao filme. Mas fiz a maldade de revelar.

Num ato antropofágico, incorporei uma Estela que não nasceu Estela. Contudo, não quer revelar seu nome anterior, pois é claro que seria João, José ou qualquer outro nome masculino. A minha Estela é uma pessoa feliz e realizada, devido seu envolvimento oculto com um político. Esse relacionamento, mesmo que às escondidas, proporciona a ela uma liberdade de caráter financeiro. Minha atuação esteve longe de um Colin Firth (vencedor do Oscar de melhor ator em 2011). Ah, e é claro, o cachê também foi diferente não só de um ator de Hollywood, como de Bollywood ou de qualquer outro lugar no mundo. E que cachê foi esse? A amizade da minha-querida e estimada Gabi Saegesser, que tem um valor inestimável.

O trabalho foi concluído e está pleiteando vagas em diversos festivais no Brasil. "Sou Estela... Mãe de cinco filhas. Asmática." Essa frase é citada no curta que tem algumas histórias fantasiosas e outras nascidas do real cotidiano. Afinal de contas, quem realmente é Estela?

9

João e José**Dia posterior ao engodo glamourizado artístico institucional**

José está online.

- J1 - Oi, por que você não gostou?
 J2 - Oi. Não gostei?
 J1 - Não, não gostou.
 J2 - Mas eu gostei.
 J1 - Gostou?
 J2 - Não gostei?
 J1 - Não sei. Nós não somos amigos?
 J2 - Somos?
 J1 - Sim, somos.
 J2 - Eu gostei. Não viu a crítica?
 J1 - Não gostei.
 J2 - Do trabalho?
 J1 - Da crítica. Não gostou?
 J2 - Não me confunda, por favor.
 J1 - Mas você sempre me entendeu. E não gostou...
 J2 - Não entendo. Não viu a crítica?
 J1 - Não gostou!
 J2 - Não?
 J1 - Não gostei.
 J2 - Da crítica?
 J1 - Do trabalho.
 J2 - Eu gostei. Critiquei bem.
 J1 - Criticou mal.
 J2 - Critiquei?
 J1 - Criticou? Não sei.
 J2 - Dinamismo da aisthêsis crítica, baby.
 J1 - hã?
 J2 - Cri-a-ti-vi-da-de.
 J1 - Crítica?
 J2 - Não vê?
 J1 - Vejo. Não gostou. Não gostei.
 J2 - Melhor sem?
 J1 - Sem!
 J2 - Mas por que você não gostou?
 J1 - Não gostei?

João está offline.
 A conexão caiu.

10

O sentido do sentir

Eu acreditava que não gostava de Cézanne. Até que, um dia, fiquei extasiada diante de uma de suas inúmeras pinturas da Montanha Vitória.

Na verdade, o que eu 'conhecia' de Cézanne eram as fotografias de alguns de seus quadros, mediante as imagens impressas em livros. Aquelas consideradas fundamentais (pelos autores e editores, claro!) para compreensão da sua obra. Reconhecia a sua importância para a história da arte, como ele foi revolucionário. No entanto, o que era exaltado como sua maior característica e especificidade era o que me incomodava. A maneira como ele expressava a geometria da natureza, para mim representava dureza, rigidez.

Em meu primeiro contato/impacto com o pequeno quadro, não sabia que era "um Cézanne". Ele estava solitário em um canto de parede. A princípio parecia insignificante, diante de tantas "grandes obras" que se encontravam ali - o que me fez pensar que se tratava da criação de um artista não tão conhecido e celebrado.

Para se ter uma ideia, ao redor de alguns quadros, o número de pessoas olhando, conversando, desenhando, fotografando a obra ou a si mesmas era tão grande que o simples de fato de contemplá-los era um ato quase heroico.

Então, qual não foi a minha surpresa ao ler que aquela pintura que me fez chorar de tanta emoção era uma obra de Cézanne? Não. Não pode ser. EU NÃO GOSTO de Cézanne! Não, não pode ser! Mas era. E, diferente das pinturas das quais eu tinha conhecimento, aquela possuía suavidade nas cores e nas formas, equilíbrio e harmonia. E, desde então, eu aprendi, não só a gostar, como a admirar Cézanne. Desse modo, comecei a pesquisar um pouco mais sobre a sua obra e descobri que ele, como um estudioso incansável, pintou muitas vezes, a partir de diferentes ângulos e sob variadas condições de luz, a Montanha Vitória, cuja vista ele podia admirar de seu atelier em Aix-en-Provence (França).

O efeito desta experiência estética foi tão absurdamente arrebatador que me mobilizou a viajar até Aix-en-Provence. Conheci a cidade seguindo os passos de Cézanne. Porém, obviamente, já não era mais a mesma cidade. Ela cresceu, modernizou-se, construíram-se casas e edifícios - logo, as paisagens também não eram mais as mesmas.

Devido às condições climáticas, não foi possível visitar a Montanha Vitória, todavia, guardo na memória a emoção que senti quando vi sua imagem surgindo à medida que o trem ia se aproximando da estação. Veio à tona toda a lembrança do alumbramento que tive ao vê-la pela primeira vez sob o olhar/impressão/expressão de Cézanne.

Felizmente, não permiti que o fato de o quadro pertencer a um artista do qual eu não gostava interferisse na minha vivência mas, será que, se eu soubesse previamente que se tratava de um Cézanne, eu iria me entregar tanto? Não sei. Assim, penso que saber demais a respeito de uma obra de arte nos tira o sabor da emoção. Da experimentação. Daí porque não vejo necessidade de explicá-la, pois só o sentir faz sentido.

público

[Do lat. *publicu*.]

(...)

Substantivo masculino

7. O povo em geral: interdito ao público.

8. Conjunto de pessoas que lêem, vêem, ou ouvem, uma obra literária, dramática, musical, etc.:

o público de um autor, de um músico.

9. Conjunto de pessoas que assistem efetivamente a um espetáculo, a uma reunião, a uma manifestação;

assistência, audiência, auditório;

o público das corridas, do congresso médico, de uma sessão de cinema, de um concerto.

10. P. ext. Irôn. Conjunto de pessoas que dão atenção ao que alguém faz, diz, etc.: Para onde ele vai carrega o seu público.

11. Conjunto de pessoas às quais se destina uma mensagem artística, jornalística, publicitária, etc.

12. Sociol. Agregado ou conjunto instável de pessoas pertencentes a grupos sociais diversos, e dispersas sobre determinada área, que pensam e sentem de modo semelhante a respeito de problemas, gostos ou movimentos de opinião. [Cf. *publico*, do v. *publicar*.]

Para começar um texto, nada melhor que abrir o dicionário e procurar o significado da palavra. Para depois não haver controvérsias.

O público se cria como, respectivamente, quem assiste a uma peça de teatro: um espectador. Um filme, um telespectador que consome uma mercadoria (para deleite ou não): um consumidor (nessa categoria entra consumidor de arte). Ouvir música, um ouvinte; ler livros, um leitor - entre outras ações culturais.

Como público de arte pode ser discriminado? Para mim, o público que recebe tanta informação em um pequeno espaço chamado museu (instituição, galeria) pode ter todas essas ações, isso porque a variedade de tipos de público que frequentam museus é extensa - por sinal (e na teoria), isso se classifica a partir dos tipos de museus existentes.

Minha experiência com os museus do Recife já é relativamente vasta quanto à variedade. Trabalhei em três museus totalmente diferentes, assim como seus públicos.

Tem o Instituto Ricardo Brennand, um museu classificado como sendo de história. Nele, o público procura história do Brasil holandês, peças raras que fazem parte da coleção do Ricardo Brennand, ou a própria estrutura do local, que remete a um museu da Europa.

Seus usuais freqüentadores são crianças e adolescentes acompanhados pelos professores de suas respectivas escolas, que vão ver ao vivo e em cores o que é estudado em sala de aula, turistas, pesquisadores da área. Vale salientar que, para um museu em Recife, o Instituto Ricardo Brennand é bastante frequentado.

Outro museu, esse agora de arte, como nome já diz, é o MAC - Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, localizado no Sítio Histórico de Olinda. Pelo fato de ter uma arquitetura histórica e por sua localização, seus maiores (e mais frequentes) consumidores são turistas, que pouco se interessam pelas obras encontradas no acervo. É triste (e disso também me envergonho, pois era esta minha situação antes de cursar a graduação de artes plásticas) perceber que são poucas as pessoas da própria cidade que sabem da existência desse museu. Pode-se também dar o exemplo do MAMAM (Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães), também de arte. É localizado no centro do Recife, e pessoas que trabalham na mesma rua não sabem de sua existência. Contudo, seu tipo de público é mais variado: adultos não necessariamente da área de arte - mas que sabem contemplar -, pessoas que estão saindo do trabalho e dão uma passadinha lá. Outros passam, identificam o que é o Museu e decidem, outro dia, com mais calma, aparecer. Outros, mesmo não sendo excelentes entendedores da arte, vão a toda nova exposição.

Mas são poucas as crianças e os adolescentes com o seu grupo de escola que visitam o MAMAM e, quando o fazem, lá apenas ouvem o arte-educador.

Toda essa introdução pra entrar nesta questão: o desinteresse do público pelo museu de arte. Como existem tipos de públicos e tipos de museus, acredito que esteja havendo um desencadeamento. Hoje um museu não é só de história, ou só de arte. A variedade dentro dele existe, mas nem sempre é vista. A meu ver, o problema maior é com o museu considerado de arte. Hoje a arte está em constante mudança, não tem uma classificação imediata, e isso cria um afastamento do público, pois a zona de conforto fica em risco: tudo que estava sob seu controle é quebrado a partir do não entendimento prévio. Então as preferem um programa mais livre de quebra-cabeças, como cinema hollywoodiano, shows, teatro, entre outros. Isso porque as pessoas se sentem obrigadas a entender de arte para entrar num museu de arte. Mas isso é desnecessário. Arte se cria a partir da contextualização feita por cada um.

Então se locomovam, preenchem o espaço dos museus, criem discussões, polêmicas, opiniões, qualquer coisa, mas não fiquem aí parados lendo essa (revista) para depois apagar a luz e dormir.

12

Spoiler de mim ou Um clássico é um livro que a crítica não consegue estragar

À última página de *Dom Quixote*, Cervantes se mostra inquieto perante o destino de seu herói. Como um pai, pergunta-se: o que vão fazer com ele? E se orgulha de ter sido o original leitor.

Só para mim nasceu D. Quixote, e eu para ele: ele para praticar as ações e eu para as escrever. Somos um só, **a despeito e apesar do escritor fingido e tordesilesco que se atreveu, ou há de se atrever, a contar com pena de avestruz, grosseira e mal aparada, as façanhas do meu valoroso cavaleiro**, porque não é carga para os seus ombros, nem assunto para seu frio engenho; e a esses advertirás, se acaso chegares a conhecê-lo, que deixe descansar na sepultura os cansados e já apodrecidos ossos de D. Quixote, e não o queira levar, contra os foros da morte, para Castela, a Velha; obrigando-o a sair da cova, onde real e verdadeiramente jaz muito bem estendido, **impossibilitado de empreender terceira jornada e nova saída**, que para zombar de todas as que fizeram tantos cavaleiros andantes, bastam as duas que levou a cabo, com tanto agrado e benepácito **das gentes a cuja notícia chegaram, tanto nestes reinos como nos estranhos**; e com isto cumprirás a tua profissão cristã, aconselhando bem a quem te quer mal, e **eu ficarei satisfeito e ufano de ter sido o primeiro que gozou inteiramente o fruto dos seus escritos**, como desejava, pois não foi outro o meu intento, senão o de tornar aborrecidas dos homens as fingidas e disparatadas histórias dos livros de cavalaria, que vão já tropeçando com as do meu verdadeiro D. Quixote, e ainda hão de cair de todo, sem dúvida. Vale.

Cervantes, tropecei em outras pedras. Não eram histórias de cavalaria, eram mais parecidas a manuais de cavalaria. Eram críticas. Eram modos de ler. Eram apologias a teu livro. Eram livros sobre o teu livro. Versões infantis e condensadas. Eram revistas, encartes, notas de jornais, pinturas, charges, quadrinhos. Paródias. Era o verbete *quixotesco* no dicionário. E, quando me dei conta, já conhecia demais o teu D. Quixote. Eu mesma passei a chamar os verdadeiros sonhadores, os delirantes, de quixotes. Ele já fazia parte de mim, que penal Por três vezes tentei me vestir de Dulcineia, um delírio do delírio, e me lançar aos braços do cavaleiro andante, lendo-o. Amor infrutífero, não passou da página 143.

Quixote inventou as próprias aventuras, depois de ler romances de cavalaria. A partir do que leu, criou uma vida. Uma vida que entrou pra história da literatura, um romance moderno escrito no início dos 1600. E eu? Eu só ouvi a história contada por terceiros e quartos, uma coisa de quinta. Um clichê ambulante como um cavaleiro andante. O clássico deixa de ser clássico quando vira clichê. Uma coisa estanque e finita, o clichê, o oposto do que Dom Quixote tem pra me ensinar. E ele tem tanto a ensinar... Ele tem a ensinar como a ler livros (livros de histórias repetidas, como as dos cavaleiros) e criar. Como ler livros e mudar a própria vida. Como ler livros e tocar o mundo dos sonhos a ponto de ficar louco. Ele criou clichês (moinhos de vento). Ele criou adjetivos, a partir de seu nome. E ele era só um personagem.

Dom quixote, ces't moi, diria Miguel de Cervantes? Mas quem disse isso depois foi Flaubert, sobre *Madame Bovary*, que, por sua vez, tem algo muito próximo de Quixote. Flaubert claramente fez de Emma o quixote do século XIX, como Eça faria de Luisa em *O Primo Basílio*. A história recontada, recriada. A repetição de uma história de sucesso. Os adjetivos, os clichês, as releituras, as críticas, as edições comemorativas de centenas de anos de aniversário, as coletâneas. O bar San Chôpança em Aracaju... Tudo isso me deu uma ressaca de algo que nunca bebi, pelo menos não direto da fonte.

Me sinto tão dentro do livro que não sinto vontade de lê-lo. Infelizmente. Ai, como a crítica me afasta do meu clássico. Quero um dia poder dizer *reli Dom Quixote*, mesmo que seja pela primeira vez. Porque será uma releitura (infelizmente, o único caminho possível agora). Informação demais *estraga a aura*. Calvino diz que um clássico é um clássico porque, por mais que tenham falado sobre ele, continua aberto a outras leituras.

Os livros de cavalaria que li foram as críticas, as paródias e os que-tais, e fizeram o exato oposto do que fizeram a Quixote, que foi inspirar-lhe, lançar-lhe dentro de sua própria história de cavalaria. Eu fiquei no terreno estéril da crítica, que não me lançou a nada. Pelo contrário, me virou do avesso, me cegou os olhos e a vontade. Mas eu ainda espero chegar um dia aqui e dizer: *meninos, eu li.*

POST SCRIPTUM

TIVE UM SONHO DELIRANTE. PERDIA A MEMÓRIA. ENCONTRAVA. ENTÃO, PELA PRIMEIRA VEZ O LIVRO. ABRIA-O. ALI TUDO ERA NOVIDADE. AO FIM DA PÁGINA 997, EU PENSAVA: ESTE DEVE SER, SEM DÚVIDA, O MELHOR LIVRO DO MUNDO.

Fica a pergunta de como é possível pensar um setor educativo e suas ações junto ao público quando sua formação é engessada pela instituição e pelas instâncias que estão acima delas - como outras instituições parceiras, governo, patrocinadores, etc... Como é possível que o educativo se aproprie das exposições quando, na grande maioria das vezes, este precisa assumir o discurso da exposição para que ela se realize com "sucesso"? Como é possível promover a reflexão e um espaço de diálogo sem cair no lugar comum do direcionamento do olhar? É mesmo papel do mediador educar? Como sua atuação pode ser crítica apropriando-se não apenas da conversa cara a cara, mas de outras ações?

ques

virat

()