

artes

EDIÇÃO ESPECIAL
40 PÁGINAS

ANO XII

N.º 50

DIRETOR CARLOS VON SCHMIDT

NOVEMBRO/DEZEMBRO 1977

Cr\$ 20,00

Gaudí Stefanoni Fiaminghi Beaubourg
Glauco Pinto de Moraes Carmelo Bene



Kudo
Circe & Maike
Etsearon Krajcberg
O último carro Jensen
Velicković Tamayo
Dimitri Ribeiro
CAYC

BIENAL DA MUDANÇA

BIENAL DA MUDANÇA

Talvez, dentro de cinquenta a cem anos, quando historiadores de arte se debruçarem sobre as bienais de São Paulo, tenham uma visão maior, uma perspectiva melhor para analisarem e sobretudo criticarem o processo cultural em que se desenvolveu, tomou forma e se manifestou a XIV Bienal Internacional de São Paulo.

A partir do momento em que se enunciaram as primeiras formulações culturais desta bienal, choveram críticas que de modo geral limitaram-se a análises superficiais, muitas vezes meramente emocionais. Em uma sociedade carente de uma vida cultural mais intensa e mais gratificante, compreende-se que uma manifestação cultural como a Bienal seja alvo fácil, seguro e vulnerável. Hoje, criticar a Bienal, é tarefa a que se propõem gregos e troianos, como se a manifestação de arte e cultura estivesse ao nível de qualquer seleção de futebol. Enxurradas de palavras que relatam o que a Bienal tem de menos importante, reportando-se com minúcias de detalhes a coisas e fatos que nada têm a ver com o significado real de uma mostra internacional: a obra de arte, quase ausente de páginas e páginas que se escreveram sobre esta Bienal.

Já declaramos, em editoriais anteriores, que só acreditarmos na Bienal Internacional de São Paulo, a partir do momento em que responsáveis pela mostra definissem claramente seus objetivos e sobretudo enunciassem mais claramente a filosofia cultural adotada. Observamos também que em nível operacional era necessário que a Bienal Internacional de São Paulo estabelecesse equipes ou equipes de trabalho necessárias e suficientes às pressões da mostra.

Hoje, quando a Bienal foi transformada em autêntico saco de pancadas em que todos querem dar sua bordoadinha, reconhecemos que, no que se refere à nossa primeira preocupação, algo se fez. A aceitação que nos referimos não existe mais. Críticos e artistas assumiram a direção cultural da Bienal emprestando à mesma seus conhecimentos e experiências. Se limitados ou não, é o que tinham para oferecer. E o fizeram. Discordamos de muitas das propostas desses críticos e artistas, mas nunca, em tempo algum, negaremos aos mesmos, o direito de fazê-las. Se do ponto de vista cultural houve um vislumbre de inteligência nesta

Bienal, do ponto de vista operacional, nada mudou. Pelo contrário, piorou consideravelmente. Nunca, em toda nossa convivência com as Bienais de São Paulo, o volume de reclamações foi tão grande.

Até a XIII Bienal Internacional uma das constantes culturais foi a monotonia de exposições que se caracterizavam pela heterogeneidade de visões diversas, sem qualquer indicio de renovação. Condição que julgamos essencial e básica a qualquer mostra que pretenda dar uma visão ampla e abrangente da arte que se faz no Brasil e no mundo. Após mais de um quarto de século de quase total imobilismo e provincialismo, apesar da pretendida internacionalidade desta mostra, somente na XIV procurou-se sanar esta incômoda e anacrônica discrepância.

No momento em que esta Bienal surge com um New Look, com uma nova face, acreditamos que aos historiadores de arte e críticos não cabe determinar a beleza ou a fealdade da imagem. Compete-lhes, como pesquisadores e analistas, determinar as causas da mesma e se possível estabelecer parâmetros para possíveis afecções. Assistimos, ao escrever

este editorial (12-10-77), a um verdadeiro festival de absurdos decorrente da divulgação da premiação, digno de palcos de teatro de revista em noite de muita empolgação.

Discutir o mérito desta Bienal não parece necessário na medida em que se discute livremente e em profundidade as diretrizes determinantes da cultura contemporânea brasileira. Tomar a XIV Bienal de São Paulo como bode expiatório de um processo cultural que se deteriora diariamente em múltiplas áreas da cultura nacional, é desconhecer por completo o momento que vivemos. Acreditamos que a mudança que esta Bienal sofreu, pode não ter sido a melhor, a ideal, porém é preferível que possamos ter a oportunidade de discordar, do que permanecer, como permanecemos por mais de 25 anos, assistindo a uma sucessão de Bienais inócuas e amorfas. Não nos cabe discutir os pregos e parafusos que faltaram. A nós só interessa que a próxima Bienal seja artística e culturalmente menos pretenciosa e que os conceitos ideológicos sejam menos gongóricos e prolixos. A partir da clareza e do rigor conceitual das propostas, sem dúvida teremos uma resposta à altura. CARLOS VON SCHMIDT

O 50 ESTÁ AQUI

Nos últimos doze anos você leu: *B. B. e a situação Lolita*. Ordinária, sujo, cafageste: sutilezas de Albee. *Guerra ao nu*. Os domônios de Fellini. *Miller: obsceno eu?*. *Artaud: existir é a questão*. *A bossa nova desandou*. O silêncio sobre três filmes. *Proposta para uma nova via crucis*. Espetáculo na cidade grande. *Meu amigo Pierrot*. Carta de Veneza. *Bang! huh? pow! zam!!!* De lixo, cozinha, teatro... *Segall: xilogravuras*.

Marat-Sade... presente! *Briga? Mulheres nuas? Sim & não!* Da chavena de chá ao pontapé. *Os pops estão aí*. Flávio: eu existo! *Sêca, canção, homem nú*. *Beardsley*, o bom. *Essa incômoda censura*. José Celso: o rei e eu *Nú: agora e sempre!* *Cuidado, pode ser falso!* *Cinema Novo: chegou prá licar*. *Fossa sim! Fome não!* *Erotismo, fator subjetivo*. Da faca ao Bebê. *Novo erotismo na arte*. Beckett: No-

bel tardou mas não faltou. *Baudelaire, o sórdido*. Grotowski, marginalizado mas... *Profeta da fome, da miséria, do lixo*. Picasso: ver é compreender. *Retaguarda versus Vanguarda*. Assassinar um gato. *O Living Theatre no Embu*. Arte & vida de Mário Cravo Neto. *Brewster McCLOUD: voar, voar, voar...* *Trairann Mann? Les Demoiselles de San Salvador*. 4 Gatos pingados. *Em busca do tango perdido*. Mensagem, Carmem Miranda, Poluição. *A casa, corpo de morar*. Milton Glaser esteve aqui. *Tango: exercício mental*. Simone segundo o sexo. *Entre Sade e Rousseau*. Bertolucci na fogueira. *Declínio e queda da vanguarda*. Confissões de Neruda. *Os irmãos de Kennedy*. Milionário, feio & único. *Revendo Mae West*. Hiperrealismo Paulista. Sob esses títulos, e centenas de outros publicados nos últimos doze anos por ARTES: você tomou conhecimento, leu

a discussão e a crítica, dos acontecimentos mais significativos no mundo das artes plásticas, do cinema, do teatro... O jornal — que apareceu em novembro de 1965 — enfrentou muito olho gordo, muita ziguezague de gente que previa seu desaparecimento no terceiro número (depois no quarto, no quinto, etc.). Mas resistiu. E agora chega ao n.º 50. Nesse período, criticou e conviveu com todas as Bienais de São Paulo. Lançou uma edição especial sobre a XIII Bienal. Outra sobre os 50 anos da Semana de 22. Outra sobre Picasso. Outra sobre leilões de arte. Não foi fácil. Houve época de só ver vacas magras pela frente. Como todo mundo, enfrentou as crises de combustível, de papel, de tudo, além das outras crises que andam por aí. Superou as crises. Chega ao n.º 50 com a mesma linha editorial (respeitadas as contingências de evolu-

ção dessa linha) do n.º 1. Também com a mesma aversão aos trambiques, conchavos, tráfico de influências, troca de favores e subserviência. E agora toma novo impulso. Disposto a continuar com o mesmo critério que o caracteriza, na atitude crítica e informativa que, se lhe angoriou certos narizes torcidos, angariou também elogios, respeito, e o prêmio de "Arte e Comunicação" da Associação Paulista de Críticos de Arte, referente ao ano de 1976.

Não haverá champanhê nem bolo comemorativos do quinquagésimo número — só a satisfação de chegar a ele vivo, com boa saúde e com 40 páginas! Mas agradece aos que nele confiaram. Aos leitores, aos anunciantes, aos colaboradores. E aos que não confiaram (e aos que não confiam), reserva um sorriso irônico, com a superioridade e o direito adquiridos. SEBASTIÃO MILARE

Colaboram neste número: *Carlos von Schmidt, Sebastião Milare, Jorge Glusberg, Sônia Skroski*. Tradução de *Ubirajara Borges Jr. e Cristina Band*. Direção de Arte: *Carlos Clémen*. Publicidade *Sônia Skroski*. Fotografia: *Guy von Schmidt*.

REDAÇÃO ADMINISTRAÇÃO PUBLICIDADE
Rua Nestor Pestana, 30 21.º 216 tel. 256-0490 São Paulo

artes:

BENE ESSE DESCONHECIDO

As imagens nos causam vertigem ou náusea. Todos os mecanismos culturais instalados em nosso cérebro pelo condicionamento, reagem. São provocados, excitados em algumas pessoas, em outras entram em repouso, dando às fisionomias ar de enfado, um consciente desinteressado pelo que acontece na tela. Um falso desinteresse que mascara o autêntico zelo pelo patrimônio que o mundo nos concede e que nos permite identificar as coisas, ter sensações estéticas, nos comunicar.

A sala da cinemateca está lotada no início, mas inúmeros são os lugares vazios ao final. O filme tem por arma a ironia, transformada às vezes em saborosos lances cômicos, mas poucas gargalhadas são ouvidas na sala. Terminado o espetáculo, as pessoas saem à rua com ar de alívio, como quem termina uma luta inglória mas consegue (ou acredita conseguir) safar-se com dignidade. Todas as noites, durante o ciclo Carmelo Bene, na FilMOTECA Nacional, em Barcelona, era esse o espetáculo proporcionado pela platéia. Uma resposta preciosa, no que tem de significativo, à incomodativa lucidez de Carmelo Bene, o cineasta que restou da saga de contra-cultura dos anos 60.

Eu reescrevo como vivo, crítico o que foi feito. Sou um crítico. Todo o meu filme, plano após plano, cada gesto do meu filme, é crítico. (Carmelo Bene, Fragmentos, 1971). Mesmo não se colocando no modismo da "contra-cultura", Bene com seu trabalho no teatro, com seus livros, foi o espírito mais coerente, o que chegou mais longe na crítica ao sistema cultural do ocidente. Quando a contra-cultura já estava confortavelmente instalada, perfeitamente absorvida pela "cultura oficial", Bene chegou ao máximo da provocação arre-messando-se contra linguagem e conceito cinematográficos. Antes nadara nas águas do cinema, na boa companhia de Pasolini, interpretando o Creon do *Édipo Rei* (1967). No mesmo ano realizou o curta *Ermitage*, um ensaio para a arrancada definitiva que teve início com *Nostra Signore dei Turchi* (1968) e culminou com *Un Amleto di Meno* (1973). Cinco filmes, no período de cinco anos, que constituem o mais vigoroso painel da história do cinema contra o próprio cinema e todos os seus significados burgueses. Obra anticinematográfica por excelência, por subverter a linguagem tradicional, portadora de mensagens preestabelecidas; mas essencialmente cinematográfica, na medida em que dá sentido à dinâmica do veículo, propondo uma nova linguagem, baseada na transformação do dado cultural adquirido.

No dia em que o público do cinema renunciar a Chaplin, o cinema começará a andar. É necessário desmistificar em todos os níveis. Estou de acordo com Borges quando diz: "Não posso expressar-me, só posso fazer citações". Não creio na expressão. (Bene, de uma entrevista a Noel Simsolo, publicada nos n.ºs 206 e 213 do "Cahiers de Cinema")

A linguagem de Bene caracteriza-se pelo sólido embasamento ideológico. Anarquista, propõe a ruptura do encadeamento da cultura, como alternativa única para se chegar a um novo conceito de liberdade. Isso só pode ser transposto para a língua do cinema através de exaustiva elaboração (eis a grande diferença entre o seu cinema e o dos inumeráveis rebentos da contra-cultura que, sobretudo no Brasil, acreditavam no improviso e, se chegavam a algum resultado, era o de colocar em imagens seus pensamentos mais próximos da frustração do que de qualquer posição filosófica). Em *Nostra Signore dei Turchi* tem início a maratona da saturação. É impressionante a maneira como Bene conseguiu acumular e manipular os "detritos históricos" e o "tantas vezes dito que se converte em lugar comum". Referências aos cavaleiros medievais, no amontoado de formas de uma capela, são levadas através do tempo, até a sequência magnífica em que o cavaleiro, coberto por sua armadura de ferro, faz amor com a doméstica, nossa contemporânea, inteiramente nua.

A paixão alucinada de Nossa Senhora dos Turcos por esse cavaleiro, paixão que a arrasta do altar à lama, da serena piedade à fúria da mulher picada pelo ciúme, fornece um fio de estória aos que exigem do filme o enredo. Mas a obra é constituída de círculos que se distanciam, se entrelaçam, se sobrepõem. A obsessiva imagem do homem atirando-se pela janela do palácio mouro e todo o ambiente mórbido, clandestino, que filtra de seu pensamento, servem de engaste a outros círculos, conduzindo o espectador à saturação de referências e significados novos.

Em cada imagem o espectador identifica uma alusão a uma "entidade" de sua cultura, imediatamente negada por outra alusão contrastante. O delírio visual é completado pela carga de referências da banda sonora: discursos barrocos, de sentido ininteligível (frases luminosas que se chocam e se anulam) e muita ópera. Procurar o significado do todo, é inútil. Espera-se que cada espectador tenha uma experiência pessoal (e intransferível) frente à obra, através de uma interpretação que nada tem a ver com a de seus vizinhos da direita ou da esquerda.

A crítica que vinha depois da obra teve fim no séc. XVII. A arte moderna nasceu no séc. XVII. Chamaram-na barroco... O acerto da arte barroca foi ter descoberto a crítica, ter descoberto que tudo já foi dito: esse é o princípio da angústia... O barroco inaugura a história da angústia. Se um gesto se converte em outro que o repele e o descentraliza, o ponto de vista se faz prismático. É o espírito crítico. A arte e o espírito crítico são a mesma coisa". (Bene, Fragmentos, 1971)

Antes de ser filme, *Nostra Signore dei Turchi* foi novela e espetáculo teatral. No drama Bene repensou sua prosa e construiu um espetáculo que abalou o conceito de teatro. A "quarta parede" do palco italiano concretizou-se numa lâmina de vidro que impedia ao espectador ouvir o diálogo. A angústia da platéia era alimentada pelo visual tão ininteligível quanto significativo (isso ocorreu em 66, quando o teatro mundial começava a acreditar no berro e esboçava a integração físico/agressiva com a platéia). Novamente repensada, a obra virou cinema, provocando o mesmo impacto "linguístico" no novo veículo. E todos os filmes de Bene nasceram de igual e profunda elaboração.

O ponto culminante foi *Un Amleto di Meno*, releitura da obra de Shakespeare que consagrou Bene como o homem mais importante do teatro da época e serviu para encerrar sua experiência cinematográfica (também inigualável) onze anos depois. Os círculos obsessivos de *Nostra Signore* evoluíram para a esfera perfeita que é o *Amleto*. A forma barroca foi sendo depurada por exigência do discurso. Se o aspecto formal depende da linguagem e esta vincula-se à ideologia do artista, *Un Amleto di Meno* marca o final do longo e tumultuado discurso.

O parágrafo definitivo. Daí a esfera em lugar dos círculos — tradução estética da natural progressão da consciência do amadurecimento da idéia. A releitura que Bene faz do *Hamlet*, teve início em 1887 com *Hamlet ou a consequência da piedade filial* de Jules Laforgue, autor que procurava revisar criticamente lendas e mitos antigos, para esvaziá-los da acumulação de valores míticos e ideais, transformando suas ações em banalidades cotidianas. Vittorio Giacchi definiu o *Amleto* de Bene como "a luta do personagem consigo mesmo em relação ao papel criado pela tradição literária; é a ânsia de liberdade buscando a descodificação; é a angústia da palavra prisioneira das letras.

Em uma época na qual o importante não está no ser ou não ser, e sim no ter ou não ter, em um mundo no qual a troca de valores tornou inútil a interrogação sobre as razões de

existir, é inevitável a revisão total da própria identidade e do próprio papel". Munida de exagerados óculos, Ofélia vasculha livros e é a intelectualizada para quem a entrega sexual é um ato de afirmação. Corte o *Hamlet* literário e se surpreende com o *Hamlet* que procura fugir ao estigma da literatura para reencontrar-se no cotidiano. Além dela, o cotidianista Horácio vem, a todo momento, lembrar *Hamlet* de suas responsabilidades literárias. *"Hamlet arranca páginas da obra de Shakespeare"* escreveu Bene, "e as entregou a Horácio. Não é o seu inconsciente, só o seu cronista, e também sua consciência; é, quem sabe, Shakespeare". A ação toda se concentra nos preparativos da troupe para a encenação do crime. *Hamlet* se envolve tanto que a encenação passa a ser mais importante que o próprio crime. O sonho do herói é ir a Paris com a primadona e ali viver uma experiência mais criativa.

Enquanto isso, o estepeado Polônio enche a cabeça da Rainha com discursos sussurrados, dando sua interpretação freudiana ao complexo de Édipo do rapaz. E Laerte é o revolucionário francês de 68 que, após matar *Hamlet*, beija-o apaixonadamente e o chama "companheiro", reintegrando-se com facilidade ao sistema, depois de improvisada revolta. No parágrafo final de sua obra cinematográfica, Bene torna evidente o que apregoa: "um homem fora do campo crítico, não me interessa". A crítica efetuada nos outros filmes ao nosso sistema cultural básico, centraliza-se nesse último em uma obra muito cara ao mesmo sistema. A visão é lúcida, o discurso impecável.

O cinema moderno não existe ainda. Na pintura, na música, já foram criadas obras artísticas, mas no cinema não. O cinema é um recém-chegado entre as artes, um pequeno recém-chegado feito por imbecis, por burgueses. A crítica, ou seja: a arte, está ainda por ser feita no cinema. (Bene, Fragmentos, 1971)

Paralelamente à temática, mas dentro da linguagem, a cor sofreu alterações notáveis na obra de Bene. De início as cores reverberavam, acentuando a presença de objetos estranhos entre si e ao ambiente, exerciam funções antagônicas e só através do excesso chegavam à harmonia. Em *Salomé*, quando o discurso anunciava a clareza de *Un Amleto di Meno*, a cor passou a ter função independente.

Porém *Salomé* traz, ainda, violenta carga emotiva. Em *Amleto*, quando o discurso deixa de ser convulso (chegando à beleza simples e difícil da estera), a cor passa a ter, realmente, um significado absoluto em si mesma. Como a banda sonora, a

artes:

Rua Nestor Pestana, 30 21.º 216

tel. 256-0490

São Paulo

CINEMA POESIA

côr tem seu organismo próprio e o coloca a serviço da imagem. Chega ao confronto, à crise, confundindo-se com a estrutura dramática da obra. É como se a estrutura tivesse origem na côr. As tonalidades são limpas, brilhantes, incisivas, como poucas vezes se viu no cinema. O branco intenso (a cenografia é constituída por elementos dispostos sobre o infinito branco) é a concentração de todas as côres; assim como o negro (de onde surge Horácio, orfão morre Hamlet) é a ausência total da côr. A côr cria o sentido de oposição que existe na base da obra.

Não estamos obrigados pelo governo a fazer arte. A inutilidade da arte garante a existência da arte. Quando se tenta tomar uma decisão sobre a arte, ela acaba... O cinema é inútil também, e esta é sua força. Graças a isso, e sabendo disso, o cinema pode converter-se em algo quase útil. (entrevista já citada, Cahiers du Cinema)

Embora **Un Amleto di Meno** seja, no ponto de vista da crítica tradicional ou segundo a crítica sobre a obra feita, o melhor filme de Bene, é impossível dissociá-lo dos quatro primeiros. Os cinco filmes possuem a unidade de um só discurso. Referir-se a um deles, é referir-se a um detalhe do mural. Para mim, o detalhe mais fascinante desse mural é **Don Giovanni**. Nele estão colocados todos os carismas beninianos. O sexual, o religioso (sempre), o exótico, os dados culturais amontoados (detritos históricos), o etc. no qual habitam a ópera, a melo, o drama. Revelando seu fascínio por **Don Giovanni**, mas também a impossibilidade de expressá-lo, Bolzoni tenta falar de perigos à mercê dos quais o diretor colocou-se, e chega a dizer que Bene é do tipo que se acredita melhor se melhor for sua roupa.

Acontece que **Don Giovanni** é o



"Don Giovanni" o hermetismo de Bene

mais hermético e, por isso mesmo, o mais significativo momento de Carmelo Bene. Obra de sensações epidérmicas, indefinível, sensorial. Frente a esse filme a crítica de todo o dia carece, no mínimo, de novos vocábulos. Do que nos é permitido dizer (e isso Bolzoni disse com entusiasmo) é que "algumas cenas são tão compactas que parecem planos-sequência, mesmo estando constituídas por brevíssimos enquadramentos". Bene chegou, em seu terceiro filme, a uma capacidade de síntese tão grande, ao ponto de

transformar a sequência em tomada. E sem perder o domínio do discurso.

Pensei muito no cinema como um meio "específico" e tive vontade de filmar. O que me importa é que as pessoas tenham primeiro uma idéia do cinema. A idéia do cinema contém, sem dúvida, um cinema de idéias; o contrário não é verdadeiro. Mas atualmente está difundido o gosto, e se pratica muito, o cinema de idéias, no qual as pequenas idéias bailam sobre a película sem nenhuma necessidade. (entrevista já citada, Cahiers)

Acontece em Bene um desses raros fenômenos transformistas. Sua experiência no cinema, iniciada há dez anos exatamente, representa dado isolado na história desse veículo. Um dado incômodo sobremaneira e que, em geral, não é sequer considerado. Como não é considerado o fato de Bene ter dado forma à idéia do cine-poesia — mas isso merece capítulo à parte.

Na ideologia vegetativa dos "biógrafos da 7.ª Arte", não cabe esse monstro que coloca em dúvida todos os valores cultuados. O "ocasional" cineasta, no entanto, estipulou as regras do jogo. Nos fragmentos que escreveu em 71, consta: "Um operário, um camponês que trabalha de manhã à noite, não tem tempo de compreender. O filme se destina aos artistas, os demais só podem ser fascinados. A poesia é para os poetas. Para compreender Rimbaud, é preciso ser Rimbaud... é o método, a metodologia, que conta, não o resultado".

Eis a grande lição de Bene. Verdade que poucos se interessam por ela: o feijão não se compra com sonhos e menos ainda com ideais. Mas é necessário que o consumidor tenha pelo menos a consciência de que o cinema político serve aos políticos, assim como o "entretenimento" serve aos ilusionistas (os políticos mais perigosos). O aplauso se destina ao que disse coisas gradas, ao que não incomodou. Para encerrar, lembro as indagações de Bene: "Por que a arte deve ser vida? E quem disse que a vida deve ser esta vida?"; uma afirmação: "Se levo o povo a aceitar certas coisas ao nível racional, sou desonesto. Para mim a comunicação é corrupção, nada mais que isso. Não quero que meus filmes comuniquem nada, seja o que for"; e outra afirmação: "É necessário fazer cinema burro, o cinema inteligente não presta".

SEBASTIÃO MILARE