

# FOLHETIM

JARY — Mário, o que você entende por "arte mágica"?

MÁRIO SCHENBERG — De um modo muito amplo, a gente poderia entender por "arte mágica" uma arte que se baseia sobre a idéia de que o mundo não é constituído apenas por essas coisas visíveis assim a olho nu, mas que existem no mundo outras coisas que são invisíveis, né? Agora, essas coisas invisíveis podem ser de natureza muito variável. Vamos dizer então, a arte mágica é uma arte em que o artista se coloca numa visão mais ampla do mundo do que a visão que a gente tem na experiência cotidiana. Existe a arte mágica dos contos de fadas, onde aparecem as fadas, os demônios, sei lá, até outras formas bem mais evoluídas. Por exemplo, eu acho típica de uma pessoa que viveu num mundo mágico a obra do Rilke. O Rilke disse um dia aquela frase que o Agullar gostava muito: "O homem está situado entre os animais e os anjos, mas não consegue compreender os anjos, os anjos são terríveis". O mundo pra ele era o mundo mais amplo, onde ele incluía esses seres que chamava de anjos — não sei o que ele entendia por isso, mas talvez desse à expressão "anjo" um sentido mais amplo do que se dá atualmente. De qualquer maneira seria uma espécie de seres sobre-humanos, talvez, né? Nós estaríamos nos movendo numa faixa intermediária, entre o animal e o ser sobre-humano e, naturalmente, isso devia ser a coisa que o Nietzsche também sentia de um certo modo. A idéia do super-homem talvez não fosse só uma coisa do futuro, mas também uma certa intuição que ele tinha de que nós estamos em contacto com outros seres, que são maiores do que nós. Agora, esse tipo de coisa mágica tem caracterizado muito a literatura e também a arte latino-americana. Todos os escritores mais famosos da América Latina hoje em dia, independentemente da sua posição política, fazem várias espécies de arte mágica, desde o Borges, que é de extrema-direita, até o Gabriel Garcia Marques, que é de extrema-esquerda, né? O Cortazar também. Daí a importância da cultura latino-americana, cada vez mais reconhecida, em contraposição à cultura da Europa, que é uma cultura muito racionalista, materialista, etc. A cultura latino-americana tem influências mágicas dos índios e dos africanos. Vamos dizer o seguinte: o mundo mágico é um mundo onde acontecem coisas que são consideradas como milagres, como no romance de Gabriel Garcia Marques.

AGUILAR — É estranho... O Brasil, ninguém aceita, estranho, que seja um país mulato, onde metade da população é negra mesmo. Então mesmo os mulatos tendem a tomar uma definição cultural como cultura branca, e como posição vivencial o Brasil é mulato. O que você acha, Mário?

MÁRIO — Concordo que realmente essa coisa existe, isso faz parte de uma certa coisa que a gente poderia chamar de uma mentalidade cultural colonialista, não é? Naturalmente que os brancos que vieram pra cá, imigrantes da Europa, sempre consideraram a Europa como o centro da sua cultura, né? Entre os índios e africanos se encontravam tendências mágicas muito fortes. Então aí se criou sempre uma espécie de colonialismo cultural. No caso brasileiro esse colonialismo cultural adquiriu assim um aspecto diferente dos demais países da América Latina porque a metrópole portuguesa era de um certo modo também subdesenvolvida culturalmente. Nos outros países da América Latina a influência da Espanha foi sempre muito grande, assim mesmo depois que a Espanha entrou em decadência também os



## Schenberg, magia e arte

Entrevista a Jary Cardoso

O gato sagrado da Birmânia no colo, seu companheiro inseparável, Mário Schenberg tira longas baforadas de um charuto não menos inseparável. Ele, cientista e crítico de arte, ouve delicadamente inflamados discursos do artista plástico José Roberto de Agullar, responsável pelo espetáculo "Circo Antropofágico-Ambulante-Cósmico-Latino-Americano", apresentado na recente XIV Bienal. Schenberg: "É preciso estar receptivo ao novo, para que se possa melhor compreender o mundo".

outros latino-americanos tenderam a se aproximar de Paris, se bem que Madri tenha sido durante muito tempo um polo grande, né, ao passo que no caso dos brasileiros o polo era só Paris, Coimbra não tinha muita coisa pra oferecer, o pessoal gravitava mesmo em torno de Paris, né? Agora, depois da guerra já começou a se fazer sentir também mais influência da cultura anglo-saxônica no Brasil, principalmente dos Estados Unidos, mas sempre fica assim nesse plano mais racionalista, que é a característica exatamente da civilização européia. Tem um aspecto muito interessante: no decorrer do século 20 a própria cultura européia começou a apresentar uma série de aberturas para outras culturas. Se você pegar,

por exemplo, no campo da música popular, não há dúvida nenhuma que ela tá, hoje em dia, profundamente influenciada pela música africana, via Estados Unidos, e isso também na música erudita. Por exemplo, você pega uma personalidade um tanto fundamental da cultura francesa como foi o Artaud, aliás o Agullar sofreu influência dele... O Artaud foi um europeu profundamente aberto pra exatamente outras culturas e andou pela Índia, pela Guiné, por outros lugares aí, naturalmente sofrendo influências muito importantes. Então há uma certa permeabilização, nas próprias artes plásticas houve primeiro uma influência da escultura africana, logo no começo do século, no expressionismo, cubis-

mo, etc. E posteriormente, você vê, a própria arte da escultura maia influenciou profundamente o Henry Moore. Isso é considerado por muitos como um sintoma do próprio declínio da cultura européia, ela está realmente numa fase como estaria, vamos dizer, a cultura grega no tempo da decadência romana. Então há uma certa permeabilização da cultura européia, mesmo fora do Brasil, pra influências extra-européias, que em geral têm grande carga mágica. Agora, aqui no Brasil, de um certo modo... A cultura hoje em dia deve ser encarada num sentido mais amplo, não ficar restrito unicamente a considerar manifestações literárias e artísticas. A cultura pega muitos aspectos, um dos aspectos muitos curiosos da cultura brasileira, é, por exemplo, a medicina. Existe uma medicina dos índios... Então você nota a expansão muito grande que tem tido nos últimos anos a medicina vegetal, quer dizer, é um tipo de medicina que pertence a essa cultura... não pertence à cultura européia. A cultura européia é a dos remédios produzidos em laboratórios internacionais, mas há uma medicina popular brasileira, essa medicina vegetal. Assim como aconteceu com a música, nos últimos anos na própria Europa principalmente tem havido um interesse muito grande por essa medicina vegetal, inclusive os laboratórios internacionais estão adotando remédios vegetais próprios de culturas não européias.

AGUILAR — Ontem à noite eu tava com uma dor de cabeça terrível, cortei uma batata, pus na cabeça e funcionou.

MÁRIO — Aliás no Brasil tem aumentado também a influência asiática, não só no Brasil como em todo o mundo. O Agullar citou aí a influência Zen sobre a cultura norte-americana. Então há muitas influências asiáticas que estão se manifestando, por exemplo a influência da cultura chinesa foi muito grande em toda a poesia de vanguarda ocidental. A poesia chinesa escrita naquela linguagem de ideograma foi uma coisa que influenciou muito, mesmo aqui em São Paulo. O Haroldo de Campos, por exemplo, foi estudar os ideogramas. Mas isso também já foi feito por Ezra Pound — talvez o maior poeta norte-americano deste século, né? As influências asiáticas também têm sido muito grandes, talvez até maiores do que as influências africanas. Pela ligação do Brasil com a Europa e Estados Unidos, a gente recebe também, indiretamente, uma influência da cultura asiática. Então esse é um outro elemento que não pode ser esquecido, né?

JARY — Para dar um gancho na sequência: entre o que o Mário falou e o que o Agullar falou existe uma diferença. Mário chama a atenção para a miscigenação cultural que vem ocorrendo e mostra, de um ângulo positivo, que as coisas estão melhorando, no sentido da integração cultural, da aceitação de culturas marginalizadas. Agora, o Agullar fala como um artista que se sente marginalizado, mas que não quer ser marginal, ele quer mostrar o trabalho dele, mas esbarra com os preconceitos da crítica e do próprio público que ainda não absorveu esse processo cultural, que o Mário chamou a atenção e que vem ocorrendo nos últimos anos, neste século. Eu queria então descer ao concreto, ao Circo Antropofágico, por exemplo. Mário, você assistiu ao espetáculo duas vezes, né? A crítica achou que, como não havia profissionais no palco, aquilo não era teatro, ou...

MÁRIO — Realmente, esse tipo de crítica peca, ao meu ver, pela base, porque eles tentaram ver o Circo Antropofágico como se fosse um espe-

## “Um grande problema hoje no mundo é como fugir à ditadura das idéias”

táculo teatral, no sentido tradicional. E na realidade não é isso, é uma outra coisa. Então, toda vez que você vai examinar uma manifestação nova, de um ponto de vista crítico, há realmente uma dificuldade muito grande. E o que você tem que elaborar os conceitos críticos adequados a essa coisa. Você não pode, por exemplo, simplesmente transportar os conceitos críticos válidos no campo do teatro tradicional e levá-lo para essa manifestação que não é uma manifestação teatral no sentido comum, é uma coisa que, aliás o próprio título que foi dado — Circo Antropofágico, etc — já começando a chamar de circo já levou para fora do teatro, porque o circo já é um outro mundo diferente do mundo do teatro, né? E ainda mais sendo circo “antropofágico” realmente adquire uma outra dimensão. Eu acho que o próprio Aguilar deu uma ênfase excessiva em sua interpretação do que ele fez. A gente tem que distinguir, né, entre o que a pessoa faz e o que a pessoa interpreta do que faz. Acho que na interpretação que ele deu, principalmente nos nomes, etc., ele exagerou, vamos dizer, a importância de certos conceitos sociológicos, antropológicos, sei lá, de vários tipos aí, quando na realidade eu acho que o tipo de manifestação que ele fez é uma manifestação que não é de transmissão de idéias, é um outro tipo de coisa, aí é que tá o interesse dela. Se fosse uma manifestação de idéias então ficava na linha do teatro europeu, seria uma outra manifestação da linha do teatro europeu, que sempre foi um teatro de idéias. A crítica tem uma dificuldade muito grande, eu acho que o crítico tá numa posição mais difícil do que o espectador. Eu sou crítico de arte, não sou crítico de teatro, então quando eu vou ver um espetáculo qualquer eu não me sinto assim constrangido de analisar esse espetáculo, eu posso saboreá-lo, né, sem a preocupação de analisá-lo criticamente, compreende? Eu acho que a coisa nova nunca suege sob a forma de uma idéia, a coisa nova surge assim de um modo obscuro, que só depois é que se pode caracterizar. Por exemplo, o Aguilar me disse, antes de eu ter visto o Circo, que era uma manifestação de arte conceitual. Eu não acho que seja uma manifestação de arte conceitual, também não é uma manifestação teatral. Antigamente as artes plásticas eram uma coisa muito bem marcada, era escultura, era gravura, desenho e poucas coisas assim. Agora não, agora tem uma porção de manifestações, que foi preciso criar outros nomes. Por exemplo, imagine se chegasse aqui um crítico do começo do século e visse a palavra “happening”, não significaria nada para ele.

AGUILAR — O próprio Wesley Duke Lee escreveu que aconteceram três manifestações de happening ou eventos no Brasil: o primeiro foi Flávio de Carvalho, o segundo foi o dele e o terceiro foi o Circo Antropofágico.

MÁRIO — Bom, eu acho que a palavra “happening” também não seja a palavra adequada, porque o happening foi uma palavra criada para um determinado tipo de coisa que foi feita nos Estados Unidos em ligação com o movimento da Pop-Art, eu acho que isso aqui não é bem um happening. É uma coisa diferente, é um tipo de coisa que por enquanto nós não temos um nome, seria preciso criar um nome aí, depois quem sabe.



Schenberg com Aguilar: toda novidade é sempre uma heresia.

Naturalmente o fato de dar um nome é em grande parte uma coisa convencional.

GUILAR — Mas em que ponto de vista o Circo te atingiu mais, em que nível?

MÁRIO — Aliás é interessante dizer que eu... Essa coisa eu vi também na crítica do Sabato Magaldi, mas naturalmente como ele tem uma formação muito mais francesa, digamos do que a minha, ele é mais racionalista, e ele ficou muito impressionado. Eu mesmo não me impressionei pelas idéias que estavam no espetáculo, mas foi uma certa vitalidade contagiante que o espetáculo tem, sabe como é? É uma sensação assim de envolvimento, não é? E então nem me preocupei muito assim com as idéias, mas me deixei levar pelas sensações e sem dar uma ênfase maior ao lado intelectual da coisa. “Depois eu vou pensar sobre isso”. Mas realmente acho um espetáculo muito autêntico. A energética que ele tem só pode ser comparada com um daqueles espetáculos da época do Tropicalismo: A parte musical do Tropicalismo eu acompanhei menos, acompanhei mais a parte teatral — “O Rei da Vela”, “Roda Viva” e principalmente o maior de todos, muito pouco conhecido, que eu acho que foi a grande coisa do Zé Celso, “Gracia Señor”, um negócio maravilhoso, eu acho que tá mil furos acima de Rei da Vela e qualquer coisa, Gracia Señor é que é a coisa quente mesmo do Zé Celso, né? Ora, o que era Gracia Señor?

Gracia Señor escapava também a qualquer caracterização, né, principalmente na coisa que separou completamente — não havia mais espectadores e atores, havia exatamente aquilo de todo mundo participar do espetáculo, daquela coisa, né. E eu acho que em Gracia Señor o Zé Celso se aproximou um pouco talvez do ideal do Artaud. E eu acho que a coisa do Aguilar também se aproxima, mas o próprio Aguilar deu uma ênfase a meu ver exagerada sobre determinadas idéias, mas isso é uma coisa completamente inevitável porque ele tinha que falar em alguma linguagem e ele usou a linguagem de que ele dispunha né? Enquanto não se criava outra linguagem mais adequada tem

que usar a que a gente tem, né? Agora, essa linguagem é traiçoeira porque ela leva a gente a imaginar certas coisas. Então eu tenho, vamos dizer, um certo treino, por exemplo diante de um espetáculo como o do Aguilar devia simplesmente procurar me embeber daquela coisa, me abrir, receber o impacto que aquela coisa pudesse dar, à primeira vista não podia dizer se a coisa era boa, se era ruim, só poderia dizer depois, à base de uma experiência de abertura em relação àquela coisa. Então, quer dizer, mesmo em relação a formas de arte mais tradicionais, como a pintura, por exemplo, também achei que a gente tinha que fazer a mesma coisa. Quando olho assim prum quadro, não sei dizer, logo de saída, se ele tá bem pintado ou mal pintado.

AGUILAR — E claro que o Circo tinha toda aquela função energética muito forte. Os atores que não são atores quando entravam era um ritual, era uma cortição imensa. Por não ter sido possível levar de acordo com a ideologia ideada primeiro (o plano era montar o espetáculo sob uma lona de circo ao lado da Bienal), então a gente deu toda uma determinada energética em torno da mensagem. O próprio Sabato Magaldi não entendeu, chega e acha que é “uma bobagem total”, “O circo é uma bobagem total” (título da crítica de Sabato no Jornal da Tarde), total e total e total. Daí nós fomos e respondemos nas redações de jornais...

(No Folhetim, o elenco do Circo deixou cartazes de propaganda do espetáculo e um manifesto contra a crítica, intencionalmente chocante, ideológico, irônico, que termina com uma carta dirigida a Aguilar e assinada por “Macunaíma”)

AGUILAR — “Subliteratura”? O texto do Circo é inclusive engulido dentro de uma ação final. É uma trupe, é muito gozado, é uma trupe de circo totalmente louca que são uns marginais que nunca são reconhecidos pela oficialidade. Então eles querem ser reconhecidos pela oficialidade. Então, como é que é? Eles chamam uma vidente, mas ela não sabe traduzir, então chama um personagem louquíssimo que é o Geometrista e ele dá uma visão existencialista das compartimentações, do

assassinato cultural, “tudo que é bom vem das metrópoles”, “todo latino-americano é preguiçoso”, “universidade latino-americana igual Sorbonne”, toda uma série de coisas, é um ritual. E todo o vampirismo cultural é um mapa cinzento que está preso dentro de um mapa luminoso, então a função do Circo é exorcizar o mapa cinzento, que é o vampiro cultural, que é o personagem do dom Manuel. Então há uma luta em termos de farsa, em termos de ritualística, no exorcismo do vampirismo cultural e várias coisas são experimentadas: uma viagem magnífica, entra o negro, entra a mulher, entra o pesadelo que são o lado e obscuro e o lado luminoso, uma antropofagia dos pais, inclusive. Tem textos assim: “Além de nos matar, nos comam!” Depois de várias formas de exorcismo, eles chegam no final à conclusão de que o importante é comer o vampiro cultural. Bem, isso é a história da peça.

MÁRIO — Um grande problema pra toda a civilização mundial de hoje é fugir à ditadura das idéias. Então eu acho que nessa ditadura das idéias é que está a espinha dorsal do que foi a cultura ocidental a partir da Grécia, e que hoje em dia está em processo de dissolução. Se procura chegar a uma outra coisa e aí o conceito de idéias não deve ser o centro da coisa. Qual quer ênfase sobre idéias acaba dando ênfase sobre o velho em vez de dar ênfase sobre o novo. Então todas essas coisas que foram discutidas são realmente coisas verdadeiras, elas estão no plano das idéias, no plano de uma análise do problema cultural brasileiro, etc. etc. Mas na realidade a coisa importante não é tanto a análise, mas a síntese. É uma síntese que se está operando e que a gente nota claramente aqui no Brasil essa síntese em ação, em determinados setores ela está aparecendo muito claramente, é uma síntese que se dá através de vivências e naturalmente, depois, essa síntese poderá então ser caracterizada por outras idéias em torno de nomes, começa a dar nomes aos bois, então se criará uma outra linguagem, etc. etc. Mas na realidade a gente tem que fazer uma luta muito grande contra os nomes das coisas, contra as idéias, e procurar realmente ir à coisa vivencial-existencial, e posteriormente serão elaboradas

## “Lobato fez o maior serviço à arte brasileira ao atacar Anita Malfatti”

várias idéias. Aliás, mesmo na ciência tem uma coisa curiosa: a ciência passa por ser um ponto eminentemente racional, etc., mas na realidade não é assim, né? As idéias novas nunca são aceitas por uma certa geração, mas o que acontece é que depois dessa geração vem uma outra geração que aceita aquelas idéias. Quer dizer, não é que o homem mude facilmente, ele morre e depois nasce outra geração, o processo é esse mesmo. É claro que a posição do crítico é muito difícil. Por isso nunca aceitei emitir idéias sobre criações artísticas. Eu acho que a importância da crítica de arte é exatamente mostrar na criação artística o que foge das idéias. As idéias são sempre no passado, não é? A crítica tem de mostrar o que não pode ser idealizado agora, que a próxima geração depois idealizará. Então a função importante hoje em dia não é julgar no sentido comum, quer dizer, comparar essa coisa com as idéias existentes e ver se essa coisa é boa ou ruim à base das idéias existentes — isso é uma castração da coisa nova, né? Então o processo de um certo modo é o contrário, né, é não julgar, é aceitar a coisa e pensar como é que ela poderá ser idealizada depois.

JARY — Não existe aí um risco de aceitar uma coisa que passa por nova mas é alienante, reacionária, perigosa?

MÁRIO — É, mas eu acho que essa atitude não é boa. Essa é uma atitude de medo, eu acho que o medo nunca é uma boa solução. A gente tem que meter os peitos, né, vem uma coisa, aí, a gente abre-se todo e procura ver, sem ter medo. Se essa coisa for inexpressiva ela se aliminará automaticamente, não há necessidade de se estar preocupado com isso, né, tudo que é fraco, tudo que é podre, acaba sendo eliminado automaticamente. Agora, o importante é não abafar o que é novo pelo medo de que seja uma porcaria. O interessante é aguçar o máximo a nossa sensibilidade, a nossa receptividade, para o que é novo e deixar que esse novo tenha um campo de expansão, se não fica a crítica castrativa, quer dizer, querer que o novo se encaixe dentro, aliás, é negócio do próprio Evangelho: “Não por vinho novo em odres velhos”. Quer dizer, a idéia é o odre velho, você nunca deve por o vinho novo no odre velho. Então você pegue o vinho novo e depois procura ver qual é o odre que servirá para ele, que não será mais o odre velho, que será outra coisa. Mas tem que beber o vinho novo, não é?

AGUILAR — Os odres velhos estão gritando muito ultimamente.

MÁRIO — Mas está certo, não? Eles estão sentindo que estão sendo superados. Eu acredito que um crítico quando vê uma obra de arte que não consegue encaixar em nenhuma das idéias que ele tem, ele deve ficar meio aterrorizado porque realmente é um perigo mortal que ele tá sentindo, de superação total. E daí, é claro que ele tem que estrilar. Você veja por exemplo: quase todos os estilos artísticos receberam nomes pejorativos — gótico, barroco, rococó, impressionismo, fauvismo, quase todas as grandes inovações artísticas sempre receberam nomes pejorativos. Eram os estrilos dos críticos.

AGUILAR — Coitado do Monteiro Lobato, com aquela crítica que ele fez à Anita Malfatti, foi altamente castrativa.

MÁRIO — E foi muito mal pra Anita. Ele criticou violentamente.

Ele tava inteiramente dentro da visão da arte acadêmica, quando a Anita Malfatti chegou com aquelas coisas expressionistas, aquele negócio, ele escreveu um artigo arrasando. Ela era uma artista jovem, ficou muito mal, marcou toda a carreira dela essa crítica. Mas é preciso que o próprio artista novo se compenetre disso, quer dizer, essa reação negativa da crítica faz parte de tudo...

AGUILAR — E é corajosa, porque estabelece um diálogo, o pior é a omissão. Por isso eu considero muito o seu Sabato Magaldi por ter feito aquilo. A omissão é a grande acusação.

MÁRIO — Aquele negócio do Monteiro Lobato com a Malfatti... tá certo que teve um efeito ruim sobre ela, mas na realidade o fato do Monteiro Lobato ter atacado violentamente a Anita Malfatti (em 1917) foi o maior favor que ele podia ter feito a Anita Malfatti. Tá certo que ela ficou sentida com aquilo, mas na realidade era uma artista nova e aquilo chamou a atenção sobre ela, o importante é chamar a atenção, não é? Fazer um elogio assim morno, etc., não adianta, né? Agora, quantas vezes eu me interessei por coisas que foram violentamente atacadas, por curiosidade eu vou ver o que é isso que tá despertando tanta... às vezes realmente é uma coisa inexpressiva, uma porcaria, mas se for mesmo não desperta furos. Quando desperta esse furor é porque o crítico se sente ameaçado nas suas estruturas...

AGUILAR — E dá bandeira.

MÁRIO — Então ele dá esse estrilo, mas esse estrilo pode em última análise ser bom porque involuntariamente é uma forma de chamar a atenção pra coisa. Veja o que aconteceu com o Lazar Segal, ele tinha exposto obras expressionistas em Campinas, em 1903, não teve nenhuma repercussão, foi como uma pedra caída dentro d'água. Se o Monteiro Lobato tivesse visto essa exposição e tivesse arrasado com ela teria chamado a atenção. Talvez então se o

Šabato Magaldi tivesse sido mais veemente, acho que teria cumprido melhor a função dele, porque ele não foi muito veemente.

AGUILAR — Acho que nós dois fizemos uma coisa muito interessante. O Circo Antropofágico foi importante como energética e a crítica do Sabato Magaldi foi muito importante como uma reação.

MÁRIO — Foi importante porque assinalou fortemente que não se tratava de um espetáculo teatral, “não eram atores, não conheciam a técnica teatral”, ele considerava isso um defeito, outros consideravam uma qualidade, mas apontou numa direção certa. Os outros críticos foram covardes, se encolheram. Eu acho que o ataque declarado sublinha, facilita, abre a discussão em torno de um assunto. Agora, o silêncio é

AGUILAR — Eles ficaram tão apavorados que se omitiram também sobre a minha exposição de pinturas (feita na semana passada).

MÁRIO — É claro que o artista é uma pessoa humana, o artista pode às vezes ficar magoado, mas se você for analisar a coisa vai ver que foi muito bom o Monteiro Lobato ter atacado a Anita Malfatti, acho que ele fez o maior serviço pra arte brasileira, era a única forma que ele tinha pra dizer que aquilo era uma coisa nova. O Sabato Magaldi fez a mesma coisa também. É a tal história do caminho ser estreito, o que é realmente novo tem que passar pela porta estreita, não pode passar pela porta aberta, o novo é sempre violento e deve se esgueirar por uma porta estreita, faz parte do processo. O importante é realmente essa luta do novo, sempre procurando se afirmar. E aí tem uma grande importância social que é muito maior que a importância artística, é que realmente abre um caminho pras pessoas começarem a compreender o mundo em que estamos vivendo, porque na realidade a gente tá vivendo num mundo que a gente não tá compreendendo, a gente tá vendo esse mundo

dando, a gente tá vendo esse mundo com olhos antigos, se bem que às vezes uma linguagem de 300 anos atrás é mais atual do que uma linguagem de 10 anos atrás.

JARY — O Mário havia chamado a atenção para o fato de que uma parte do público não lê a crítica e pode estar disponível para aceitar o novo e gostar. Então eu notei um dia em que fui no final do Circo, já tinha acabado o espetáculo, e havia um monte de jovens comentando eufóricos: “Puxa, a menina levitou, você viu?”

AGUILAR — O que você achou da levitação, Mário? Ali todo mundo se concentrou pra ela levitar e ela levitou, foi um milagre do Circo.

MÁRIO — Aquilo realmente foi uma cena interessante. É um espetáculo que leva a gente pra fora, ele é mágico sobretudo nesse sentido essencial, que nos leva a viver numa realidade diferente dessa nossa realidade cotidiana, quer dizer, faz então uma abertura, a gente se sente levado para fora, e o importante é quando abre uma margem nova de experiência. Então, por exemplo, o sujeito vê assim um negócio como a levitação e aquilo pra ele é uma ruptura total do mundo que ele tá habituado. Claro que pra outros não seria, outros que estivessem acostumados com a levitação...

AGUILAR — Você acha que nós vamos conseguir levitar a crítica e a mentalidade colonizada e colonizadora da cultura brasileira?

MÁRIO — Você sabe como que é, cada movimento artístico tem que criar a sua crítica, nunca pode utilizar uma crítica pré-existente. Criar uma nova crítica quer dizer fundamentalmente criar idéias novas que permitam a gente pensar aquela coisa. Pra vivenciar você não precisa de idéias, você pode vivenciar sem compreender até. E isso é uma coisa que o pensamento oriental distingue muito bem, ele distingue entre a inteligência e a intuição e sempre considerou a intuição como sendo uma qualidade mais alta do que a inteligência, mais alta do que a razão. A intuição é exatamente a coisa que permite você ver o novo, agora, a razão depois põe aquilo em ordem, mas é através de um lance intuitivo que se produz uma novidade, uma coisa que alarga o mundo, o mundo ganha um tamanho maior por causa de uma nova intuição. Quando você mostra a cena da levitação eu acho que você abre mais o mundo, pelo menos para a maioria das pessoas, do que você falar, por exemplo, do assassinato cultural. A idéia do assassinato cultural já é evidente, conhecem-se tantos assassinatos culturais que um não é novidade. O Salvador Dalí disse uma das coisas mais geniais: “Falem de mim ainda que bem”. ele prefere que falem mal, acho aliás uma coisa de uma inteligência extraordinária, quer dizer, falar bem de uma pessoa é menos dinâmico, porque quando você fala mal de uma pessoa isso se espalha muito mais e ao mesmo tempo acentua o caráter de originalidade de uma pessoa, a pessoa é diferente. Toda novidade é sempre uma heresia, um sacrilégio, uma imoralidade e todas essas palavras.

AGUILAR — Olha, o Circo Antropofágico vai levitar no mês de dezembro, por aí.

MÁRIO — A levitação não me choca, porque já conheço (Schenberg viaja muito para a Índia), mas essa foi justamente uma das coisas que achei mais autênticas no Circo.

