helena

número 8 | outono de 2018

Biblioteca Paraná

helena

REPORTAGEM

Miguel Bakun: um doc. *post mortem*

José Carlos Fernandes

Fotos **Henry Milléo**

Incompreendido em seu tempo, o pintor paranaense foi um dos nomes mais originais da arte moderna brasileira — só falta contar para todo mundo

Obra de Miguel Bakun, pintura sem data e sem título. Provavelmente nascida da vista que tinha de ateliê que ocupou em prédio hoje demolido, na confluência da Tiradentes com a Praça Generoso Marques, ainda na década de 1930, em Curitiba.

O advogado Constantino Viaro, 80 anos, não passava de um guri quando presenciou uma cena que guarda na memória. Ele e seu pai, o artista italiano Guido Viaro, se encontraram ao acaso com o pintor paranaense Miguel Bakun. Eram amigos. Durante a conversa, Bakun fez a recomendação de sempre: "Essa criança tem de dormir muito e tomar bastante leite". Logo percebeu no chão um carreiro de formigas. Seria algo banal, não fosse ele dar um rodopio, para não pisotear nenhum inseto. "Parecia ter visto ali algo de sobrenatural", lembra Constantino.

Não foi a única estranheza. De outra feita, Guido levou Bakun ao litoral, para que produzissem ao ar livre, durante a invernada, a salvo dos mosquitos — prática comum entre pintores nas décadas de 1930 e 1940. Lá pelas tantas, Bakun, súbito, pede que o italiano cuide da maleta de tintas e das telas que carregava. Avisa que vai cruzar de braçada os 48 quilômetros da Baía de Guaratuba, pois não tinha dinheiro para pagar a barca. "Nado bem", garantiu, antes de Guido elevar a voz alguns decibéis acima, para demovê-lo da loucura.

Passados 55 anos da morte de Miguel Bakun — em 14 de fevereiro de 1963, uma quinta-feira de verão —, não causa espanto a imagem do homem que cruza o mar a bordo de um terno cinza, cortado e cerzido por ele mesmo (após trocar o tecido por um quadro na loja Burro da Casemira, próxima ao Paço Municipal). Nesse espaço de tempo, acumularam-se sobre sua biografia camadas geológicas, de escalas tragicômicas. Algumas são lendárias. Outras, distorcidas pelo telefone sem fio da história. Como afirmam alguns estudiosos, a fantasia criou uma cortina de fumaça que esconde a obra de um dos nomes mais originais da arte moderna brasileira: a produção de Bakun encontra similaridades em Emílio Goeldi, Lasar Segall, Guignard e no próprio Volpi, para citar alguns "geniais" tão fora da curva quanto ele. Só falta contar para todo mundo.

O "POLACO" DO TERNO CINZA

O primeiro ofício de Miguel Bakun foi a alfaiataria. Depois veio a Marinha. Seguiu-se a fotografia ambulante — em 1930. Por fim, a pintura. Em qualquer fase, não desprezava o uso de ternos, sempre maiores do que o número. A magreza fazia com que os colegas o comparassem a um cabide humano. A cabeça, de traços angulosos, parecia desproporcional ao corpo. Os olhos azuis eram espetaculares, mas fundos e tristes. Sua figura impressionava de tal modo que foi retratado por Curt Freyesleben, Poty Lazzarotto e Estanislau Traple, ainda que nenhuma dessas telas tenha superado "O homem sem rumo", pintada por Guido Viaro, em 1940.

"Meu pai contava que Bakun estava chateado no dia em que posou. Dizia que na vida dele tudo era de segunda mão", conta Constantino. Nem sempre. Em sua última individual, na Galeria Cocaco, no ano de 1971, Viaro deixou um bilhetinho no chassi de "O homem sem rumo": "Não vender". Ao lado de "A Polaca", a obra figura entre seus melhores trabalhos, além de ser a melhor tradução do gênio atormentado de Miguel Bakun.

Quanto à voz de Bakun, não há consenso. A *marchand* Eugênia Petriu — que tinha sempre duas obras dele à venda, na Galeria Cocaco — diz que era grave ao extremo. "Eu achava lindo o jeito dele falar. Além de que tinha poucos gestos. Era contido." Há quem destaque ser de um timbre estridente, com inflexões de imigrante que se expressou em ucraniano até os 12 anos. Todos concordam que falava pouco — "um tipo que não tinha assunto", observa Constantino Viaro. "Era chorão. Muito tímido, mas educado. Ficava te olhando. Um apaixonado por arte, com muita dificuldade de se expressar." Nos ambientes, gravitava como um satélite artificial, pouco à vontade, um estrangeiro. "Penso que progredia sem intenção de progre-

Eugênia Petriu, dona da Galeria Cocaco, frequentada por Miguel Bakun no final da década de 1950, início dos anos 1960. Em vida, poucos se interessavam pela obra dele — por mais que a galerista oferecesse. Depois da morte, Petriu passa a encaminhar os interessados à viúva, Teresa Veneri, que precisava comercializar as telas para se manter.

dir. Pintava porque pintar fazia parte de sua natureza. Na casa dele havia sempre 20, 30 pinturas pelo chão", ilustra outro contemporâneo, o advogado Eduardo Rocha Virmond, 87 anos.

Não escondia as superstições — com o número 13, com palavras que lhe causavam incômodo, não raro vertidas em títulos de obras (repressão, fascinação e vertigens). Fiava-se em dogmas teológicos. Dizia-se conduzido por sinais divinos. Ostentava um indisfarçável complexo de pobreza, acompanhado de autocomiseração.

Há duas versões juramentadas sobre um dos mais famosos testemunhos de execração que teria sofrido das elites. Conta-se que uma dama da alta sociedade, diante das obras dele, preferiu comprar a moldura ao quadro que acompanhava. Quem foi essa figura? A uns Bakun teria dito que se tratava de dona Hermínia Lupion, primeira-dama do Estado; a outros a benfeitora Saza Lattes.

BAKUN, O PINTOR

"O tempo gasto com esses episódios nos privou de enxergar a pintura que ele deixou", constata a artista plástica curitibana Eliane Prolik — há 15 anos devotada a tirar Bakun da prisão do exotismo a que foi condenado. A tarefa é uma estiva: inclui desmontar o senso comum. Um exemplo desses mecanismos simplistas são as habituais comparações de Bakun a Van Gogh, a quem estaria unido no animismo e nos dramas pessoais. É fato que o paranaense filho de um ferroviário, natural de Marechal Mallet, sul do estado, admirava o pintor holandês; que se entusiasmou com as primeiras reproduções coloridas que lhe chegaram às mãos — uma benesse gráfica do pós-Segunda Guerra —, que se fartou dos amarelos e que

até fez cópias de Van Gogh para estudo. Mas os paralelos cessam por aí.

A marca mais trabalhosa de diluir diz respeito ao desfecho trágico do pintor: Bakun se suicidou aos 53 anos, com o uso de uma corda, num minúsculo galpão de pás e enxadas que ficava no quintal da casa em que vivia com Teresa Veneri e três enteados, na Rua Paraguassu, 26, Juvevê. A narrativa cruza gerações e habita o imaginário local. "Ao receber a notícia, fechei as portas da Galeria Cocaco", lembra Eugênia Petriu, então próxima de Bakun e uma incentivadora de sua obra — à revelia de não convencer colecionadores a comprá-lo. "Ninguém dizia 'ah, que beleza', diante de uma tela dele", confidencia.

Não faltam ao episódio da morte hipóteses e factoides, mocinhos e bandidos. A única certeza é que nenhum desses elementos serviu para perceber a pintura superlativa de Miguel Bakun. O estopim da bomba, acredita-se, teria se dado em 19 de dezembro de 1962, na Biblioteca Pública, quando o pintor se sagrou um dos vencedores do 19º Salão Paranaense. Em vez de prêmio em dinheiro, ganha um estojo de tintas e pincéis (e não uma caixa de lápis de cor, como se propaga).

O presente — oferta da loja Arno Iwersen — parecia uma consolação reservada a um púbere, não a um sujeito onipresente no circuito. Entendeu-se ter sido entregue com a intenção de humilhar, para dar corpo a uma anedota sinistra que corria nos bastidores da classe artística. Como Bakun nunca frequentou uma escola de arte, e burlava regras de perspectiva e composição, havia quem dissesse que "não sabia pintar". O estojo dado a um sujeito de simplicidade flagrante só podia ser maldade da raça.

Ao se matar, dois meses e meio depois, o artista nada mais fez do que responder à pilhéria que sofreu, passando um recibo para a "autofagia curitibana", expressão repetida à exaustão pela crítica de arte Adalice Araújo. Dali em diante, a grita estava feita, sujeita a atualizações contínuas. "A associação entre a caixa e o suicídio foi instantânea. Virou maledicência.

Constantino Viaro, dono do Museu Guido Viaro, em Curitiba, onde está a obra "O homem sem rumo", de 1940. É o mais expressivo dos retratos de Bakun e nasceu da amizade entre os dois pintores, iniciada em 1930. Além da tela, em 1946 Viaro escreveu na revista *Joaquim* o texto "Bakun", que causou grande impressão.

Coisa de gente ruim", opina Eduardo Rocha Virmond. Constantino completa: "Ninguém imaginaria que ele fosse se suicidar. Mas depois, olhando bem, tinha uma tristeza profunda. Nunca o vi alegre. Achava-se menor. Chegava e pedia ao meu pai: 'Viaro, posso dispor de 50 mil réis do amigo?'".

Eduardo Rocha Virmond dividia o júri do salão de 1962 com nomes de proa, como o mineiro Frederico Morais e o paulista Mário Pedrosa, além do também paulista Nelson Coelho e do paranaense Ennio Marques Ferreira. Ele repete a explicação dada diversas vezes em cinco décadas de acusações: para surpresa, a obra premiada de Bakun, uma paisagem, tinha sido vendida antes do salão, para Tyrso Silva Gomes, o que o impedia o autor de ganhar o prêmio aquisição. Antes de um achincalhe do júri impiedoso, o estojo tinha a intenção — desastrada, por certo — de demonstrar apreço.

O advogado garante que Bakun agradeceu a deferência. E que como prova de que não tinha ressentimentos, amigos que eram desde os tempos do Café Belas Artes, pintou-lhe um retrato, nos dias que antecederam o suicídio. Guarda-o em casa, num lugar de destaque, ao lado de Paul Klee, Pancetti, Manabu Mabe, Morandi, Tomie Ohtake, Ianelli — entre outros.

SÍMBOLO

Uma explicação possível para o caso "quem matou Bakun?" é que o artista se tornou uma espécie de mártir de todos os que em algum momento se sentiram injustiçados em Curitiba. Essa significação toda, contudo, ignorou que as tormentas do pintor extrapolavam o episódio do prêmio. Ele vinha de sucessivas crises de melancolia, tendo passado pelo consultório do psiquiatra Alô Guimarães — uma referência à época, ainda que seus métodos tenham se tornado alvo de críticas severas na década de 1970.

Outro dos desvarios de Bakun eram de cunho religioso — fato que ele não escondia nem do mecânico de sua velha Mercedes Benz. Eslavo até a última gota de sangue, tinha entrado na esfera das indagações da

Eduardo Rocha Virmond, crítico de arte que fez parte do Salão Paranaense de 1962, no qual — acusa-se — foi dado o gatilho para o suicídio de Bakun. Na foto, com o retrato que o pintor fez dele nos meses seguintes à desastrada premiação. Para Virmond, não havia mágoa por parte de Bakun, mas maldade por parte dos que o invejavam.

fé. Culpava-se por ter buscado o consolo do espiritismo. Debatia-se com as orientações de seu conselheiro espiritual, um padre do bairro Cabral. "Esse sacerdote foi má companhia para ele", avisa Virmond. Não está sozinho. Uns tantos contemporâneos creditam o suicídio de Bakun a seus embates espirituais. Um indício estava na papelada de sua escrivaninha. "Tentava em vão escrever sobre o que sentia", diz Virmond. Constantino reforça: "Ele me mostrou um papel. Tentava escrever, mas não desistia".

Mesma trava sentia ao tentar definir arte. Não é de todo absurdo imaginar que a convivência com intelectuais tenha aguçado seu notável complexo de inferioridade. Por ironia, nos meses que antecederam sua morte, tinha uma proposta para expor no Rio de Janeiro, a convite de Farnese de Andrade, que se impressionou com o que viu, em visita a seu ateliê em Curitiba. Dado a acreditar em sinais divinos, fica o mistério sobre a leitura que Bakun fez desse xadrez do qual faziam parte muitas peças. O estojo de pintura era apenas uma delas.

DOGVILLE

O empenho de Eliane Prolik tem compensado parte do tempo perdido com o *Dogville* da vida e morte de Bakun. No papel de pesquisadora, listou 500 das estimadas 800 obras que o pintor produziu, entre 1930 — quando se aposenta na Marinha e volta do Rio de Janeiro para Curitiba — e 1963. Montou-lhe duas exposições — uma em 2009, ano do centenário de nascimento do artista, na Casa Andrade Muricy; outra em 2010, no Museu Oscar Niemeyer. As curadorias foram acompanhadas do lançamento do livro *Miguel Bakun — a natureza do destino*. Um dos méritos da empreitada está em apresentar o pintor à crítica especializada. Ronaldo Brito e Rodrigo Naves escreveram sobre ele, assim como o historiador Artur Freitas. Em conjunto com Eliane, o trio afugenta o obscurantismo em torno do "Van Gogh paranaense". "O problema de Bakun não foi de reconhecimento,

mas de entendimento", escreve Freitas, num texto inspirado e definitivo.

De acordo com contabilidade do próprio Freitas, entre 1947 e 1962 Bakun participou de nada menos do que 29 das 32 edições de salões locais. Era raro vender uma obra — com honrosa exceção das encomendas de seu mecenas, Oscar Martins Gomes. Mas a falta de compradores não era privilégio seu. Quadros de vários artistas mofavam nas vitrines da Rua XV. Guido Viaro, aliás, também não vendia. "Quando conseguia, era uma festa. Minha mãe guardava dinheiro para comprar uma casa e escondia atrás de um chassi", diverte-se Constantino.

Quanto ao propalado *bullying* que o pintor sofria das elites, há controvérsias. "Tinha de tudo no grupo de artistas e intelectuais da época. Aquilo era uma verdadeira célula", afirma o pintor Fernando Velloso, 87 anos, sobre uma comunidade que incluía um homem de fino trato, como o francês Paul Garfunkel; comunistas de carteirinha, feito o jornalista Walmor Marcellino; e pobres de marré desci, a exemplo de Antônio Arney, tão humilde e deslocado quanto Bakun.

Sim, havia quem não gostasse dele ou que praticasse com afinco o esporte de chateá-lo, por pura molecagem, como atesta o livro *Bakun*, do jornalista Newton Stadler de Souza, lançado em 1984 (mesmo ano do controvertido docudrama *Autorretrato de Bakun*, de Sylvio Back). A dezena de pessoas da época que ainda vive cita sem pudores o nome dos algozes — gente que não está mais aqui para se defender. Em alguma medida, todos acabaram responsabilizados pelo suicídio de Bakun.

Grosso modo, contudo, o artista era nome recorrente nos catálogos e fez parte, com todas as honras, de dois grupos sem os quais não se conta a história da arte no Paraná — a geração Café Belas Artes e a da Galeria Cocaco. A pequena Montparnasse, como Theodoro De Bona chegou a nominar Curitiba na primeira metade do século XX, recebia Miguel Bakun e outro pintor modesto como ele — Esmeraldo Blasi — na mesa de conver-

sa do Café Belas Artes, que ficava na XV, ao lado da mítica loja de tecidos O Louvre. Ali tinha parte não só com intelectuais do quilate de Armando Ribeiro Pinto, mas com os médicos Milton Sabbag e Fernando Ribeiro, e com os soberbos jornalistas Samuel Guimarães da Costa, Barros Cassal e João Dedeus Freitas Neto.

De 1957 em diante, com a abertura da primeira galeria de arte moderna da cidade, a Cocaco, Bakun se torna figura frequente na esquina das ruas Ébano Pereira com Cândido Lopes, onde a intelectuália batia ponto duas vezes por dia. Havia conflitos. "Ele se retirava quando algumas figuras chegavam", comenta Eduardo Rocha Virmond, então crítico de cultura nos jornais *Gazeta do Povo* e *Diário do Paraná*, no qual sua coluna *Arte & Letra* marcou época.

Virmond se refere às tiradas de sarro desferidas por aqueles que, acredita, "tinham inveja" de Bakun. Por ironia, teriam sido justo esses, após o suicídio do pintor, os primeiros a apontarem o dedo para os colegas.

A tese do ciúme faz algum sentido. Bakun não pertencia a nenhuma escola. Não seguia a academia de Alfredo Andersen, nem se assemelhava a Guido Viaro — que o classificou de "invulgar e antidecorativo", autor de uma pintura sem oxigênio, sem bem-estar, sem sol, "como ele mesmo". Tampouco se afinava com o frenesi em torno da arte abstrata, mote da Geração Cocaco. Mesmo assim, em 1948, tinha arrancado elogios de ninguém menos do que Sérgio Milliet, em visita a Curitiba. O crítico aponta todos os defeitos daquela pintura estranha, de massas de tinta e normas desobedecidas. Mas destaca que não lhe faltava entusiasmo, o que a tornava simpática em seus defeitos. Bakun era o homem que não estava lá — quem haveria de compreender?

José Carlos Fernandes é jornalista e professor universitário. Leciona na Universidade Federal do Paraná e escreve crônicas semanais para o jornal *Gazeta do Povo*.

Acervo da família

Miguel Bakun jovem, em seu ateliê (sem data). Aposentado da Marinha, depois da queda de um mastro em sua perna, Bakun volta para Curitiba, em 1930. Trabalha como fotógrafo. Reza a tradição que o pintor Guido Viaro e o cineasta João Baptista Groff o incentivaram a abraçar a pintura.

Acervo da família

Miguel Bakun em Guaratuba (sem data). Relação com a natureza vai ser a marca do pintor, o que não faz dele um paisagista convencional.

ENSAIO

São só algoritmos, certo?

Carlos Orsi

Ilustrações **Marciel Conrado**

Inteligências artificiais já criam músicas, pinturas, filmes e textos. Mas essa produção pode ser chamada de arte?

Em seu conto "Moxon's Master", de 1894, Ambrose Bierce descreve um autômato — um robô ou androide, no vocabulário atual — que, frustrado por perder uma partida de xadrez, mata seu criador. O narrador da história descreve o acesso de fúria do monstro mecânico com as seguintes palavras: "Uma convulsão leve, mas contínua, parecia apossar-se da coisa. O corpo e a cabeça tremiam como os de um homem com paralisia ou calafrios de febre, e o movimento aumentava a cada momento, até que toda a figura foi tomada por violenta agitação".

Bierce, cujo desaparecimento, em dezembro de 1913, aos 71 anos de idade, ainda é um dos grandes mistérios da história literária dos Estados Unidos, criou seu pesadelo metálico partindo de uma premissa plausível em seu tempo: o de que o jogo de xadrez seria uma atividade intelectual tão sofisticada que uma máquina capaz de jogá-lo bem teria de possuir, por necessidade, todos os demais atributos da mente e da consciência humana — incluindo detalhes incômodos como a capacidade de enfurecer-se, e de matar.

O conto todo pode ser lido como uma parábola sobre a "excepcionalidade humana", a premissa de que o que separa o ser humano dos demais seres — naturais ou artificiais — não é apenas uma questão de grau (somos mais inteligentes, mais hábeis, mais perceptivos), mas de essência: haveria algo especial em nós, um sopro divino ou um salto evolutivo, que nenhum outro ente material possui. Moxon, criador e vítima do autômato temperamental, tentava negar essa doutrina, e pagou por isso com a vida.

Mais de cem anos após a publicação original do conto, em 1997, a vitória do computador Deep Blue da IBM sobre o campeão mundial de xadrez Garry Kasparov fez soar um toque de alerta sobre as muralhas da excepcionalidade humana. Mas as tropas logo relaxaram, após receberam garantias de que a "inteligência artificial" de Deep Blue era ape-

nas uma calculadora sofisticada — e de que, contra Bierce, não há nada de essencialmente humano no jogo de xadrez.

Esta, no entanto, é uma conclusão que poucas pessoas estarão dispostas a generalizar para outro campo em que as máquinas de inteligência artificial, algumas até mais sofisticadas do que o velho Deep Blue, vêm se imiscuindo já há décadas, mas com especial ênfase nos últimos anos: a criação de obras literárias, cinematográficas, pinturas e música. As artes.

Você não precisa ter um coração pulsando e sangue nas veias para bater o campeão mundial de xadrez, certo? Mas e para compor uma sonata, escrever um poema, pintar um quadro, criar um filme? Bem, já há máquinas fazendo tudo isso. Pode-se dizer que a maioria dessas produções não é muito boa, mas o mesmo também se aplica às criações humanas, afinal.

E o fato é que os computadores aprendem rápido. A Universidade Rutgers, nos Estados Unidos, mantém um Laboratório de Arte e Inteligência Artificial que escreveu um algoritmo, chamado AICAN, capaz de produzir telas originais de diversos estilos, e até de inventar estilos novos: o sistema inclui um sinal de "ambiguidade estilística" que, ativado, leva o algoritmo a "ousar", violando deliberadamente as convenções implantadas em sua memória.

Quando, num teste, pediu-se a membros do público que adivinhassem se uma pintura de AICAN havia sido feita por um artista humano ou gerada por computador, a resposta foi "artista humano" 75% das vezes (em comparação, no mesmo teste, apenas 48% das obras expostas na feira de arte moderna internacional Art Basel de 2016 foram consideradas produto de mãos humanas).

Outro algoritmo, "Emily Howell", há cerca de uma década vem criando música de câmara para piano e orquestra — e há quem se encante com

suas composições. Há pouco tempo, em 2016, um roteiro de curta-metragem gerado por computador deu origem a um filme de ficção científica breve e simpático, ainda que um tanto quanto surrealista, *Sunspring*.

A questão real não é se inteligências artificiais são capazes de juntar sons, imagens, cores ou palavras de modo a encantar, surpreender, divertir ou emocionar seres humanos. Elas já fazem isso (ainda não muito bem, mas vêm melhorando a cada dia). A questão é se essas sequências de cores, palavras, etc., deveriam contar como obras de arte.

Trata-se de uma pergunta mais complexa do que parece: por exemplo, por que uma pilha de tijolos no meio do museu é "arte" — isto é, se foi um artista, e não um pedreiro, quem os deixou lá — e uma flor, pintada numa tela por um elefante tailandês, não?

A versão curta da resposta se resume a duas palavras: intenção e criatividade. O artista pretende criar a obra, deseja manifestar algo por meio dela, usa a imaginação para concebê-la. O elefante está apenas segurando o pincel com a tromba e executando alguns movimentos para os quais foi treinado: um biólogo britânico, após visitar os santuários na Tailândia onde essas obras são produzidas, afirmou que cada animal reproduz sempre exatamente a mesma figura, dia após dia: o caso é de memorização mecânica e condicionamento, sem espontaneidade.

Aí, então, está toda a diferença, e diante dela parece evidente que a "arte" produzida por inteligências artificiais não deve contar como arte. Afinal, são só algoritmos — certo?

Mais uma vez, as respostas podem não ser assim tão simples. A palavra "algoritmo" ganhou um tom sinistro em tempos recentes, depois que todos descobrimos que o malévolo "algoritmo do *Facebook*" é o culpado por chamar insistentemente nossa atenção para cada peça de *fake news* compartilhada por ex-colegas de escola que preferiríamos nunca ter reencontrado.

Mas algoritmos são, no fim, apenas cadeias lógicas de causa e consequência, "se isso, então aquilo". As regras de somar, subtrair, multiplicar e dividir que aprendemos na escola são algoritmos: conte até aqui, se der mais que dez vai um, para dividir um número pequeno por um grande ponha um zero aqui e uma vírgula ali, etc. Parece difícil associar algo tão mecânico e comezinho — algo que até um elefante talvez possa ser treinado para fazer — a uma palavra tão nobre quanto "inteligência", artificial ou não. E, por falar nisso, o que é "inteligência artificial"?

Estudiosos dividem as inteligências artificiais em dois grupos, "fraca" e "forte". A "fraca" é aquela limitada a executar determinadas tarefas específicas, como conduzir um automóvel, jogar xadrez, escrever música ou pintar quadros. A "forte" seria capaz de fazer tudo isso de modo integrado, além de discutir filosofia e fritar ovos — seria uma recriação artificial da mente humana (ou a criação de uma mente alienígena). A inteligência artificial "forte" ainda não existe, talvez nem possa existir, mas é aquela que, segundo a ficção científica, um dia tentará escravizar-nos a todos.

O grande avanço da inteligência artificial "fraca" veio de um par de revelações. Primeiro, a de que não é preciso que um algoritmo sempre especifique, nos mais mínimos detalhes, todos os passos necessários para a realização de uma tarefa. Se você quer que um robô saia da sala sem esbarrar em nada, não é preciso dizer "avance 30 centímetros, vire à direita, avance mais 15, vire à esquerda..." e assim por diante. Basta equipá-lo com um radar e dizer, "reduza ao máximo sua distância em relação à porta; se, no caminho, você chegar a menos de um centímetro de algum objeto, desvie".

Segundo, a de que o processo de aprendizado por tentativa e erro é, ele próprio, um algoritmo. Dado um critério qualquer de sucesso e uma lista de ações possíveis, pode-se dizer: "Tente A. O critério foi cumpri-

do? Se sim, tudo bem. Se não, tente B, e lembre-se de não usar mais A pelas próximas 'n' rodadas".

A própria evolução da vida por seleção natural pode ser descrita por um algoritmo desse tipo, com a diferença de que, em vez de haver uma lista de ações predeterminadas, é a opção original "A" que se transforma, sofrendo alterações aleatórias — mutações — antes do novo confronto com o critério de sucesso. Algoritmos evolutivos, que funcionam segundo esse princípio, já encontram ampla aplicação, por exemplo, na indústria do *design*.

LIÇÕES APRENDIDAS

Dada a alta velocidade de processamento dos computadores modernos, imensas cadeias de tentativa-e-erro podem ser percorridas em segundos ou frações de segundo, gerando "lições aprendidas" capazes de surpreender até mesmo os seres humanos mais bem preparados.

Em 2016, um desses algoritmos programados para aprender com os próprios erros, treinado pelo *Google* e chamado de AlphaGo, derrotou um dos melhores jogadores de *Go* — um jogo de tabuleiro popular na Ásia, ainda mais complexo do que o xadrez — depois de realizar um movimento inusitado. O jornal *The Washington Post* descreveu assim a situação:

"O jogo havia começado há cerca de uma hora, e AlphaGo pôs uma de suas peças num ponto incomum do tabuleiro, o que surpreendeu o público (...) ficou claro que o movimento de AlphaGo não tinha sido um erro. Pode ter sido esquisito, mas foi também brilhante (...) o movimento abriu o debate sobre se as máquinas, cada vez mais poderosas, já conquistaram a criatividade".

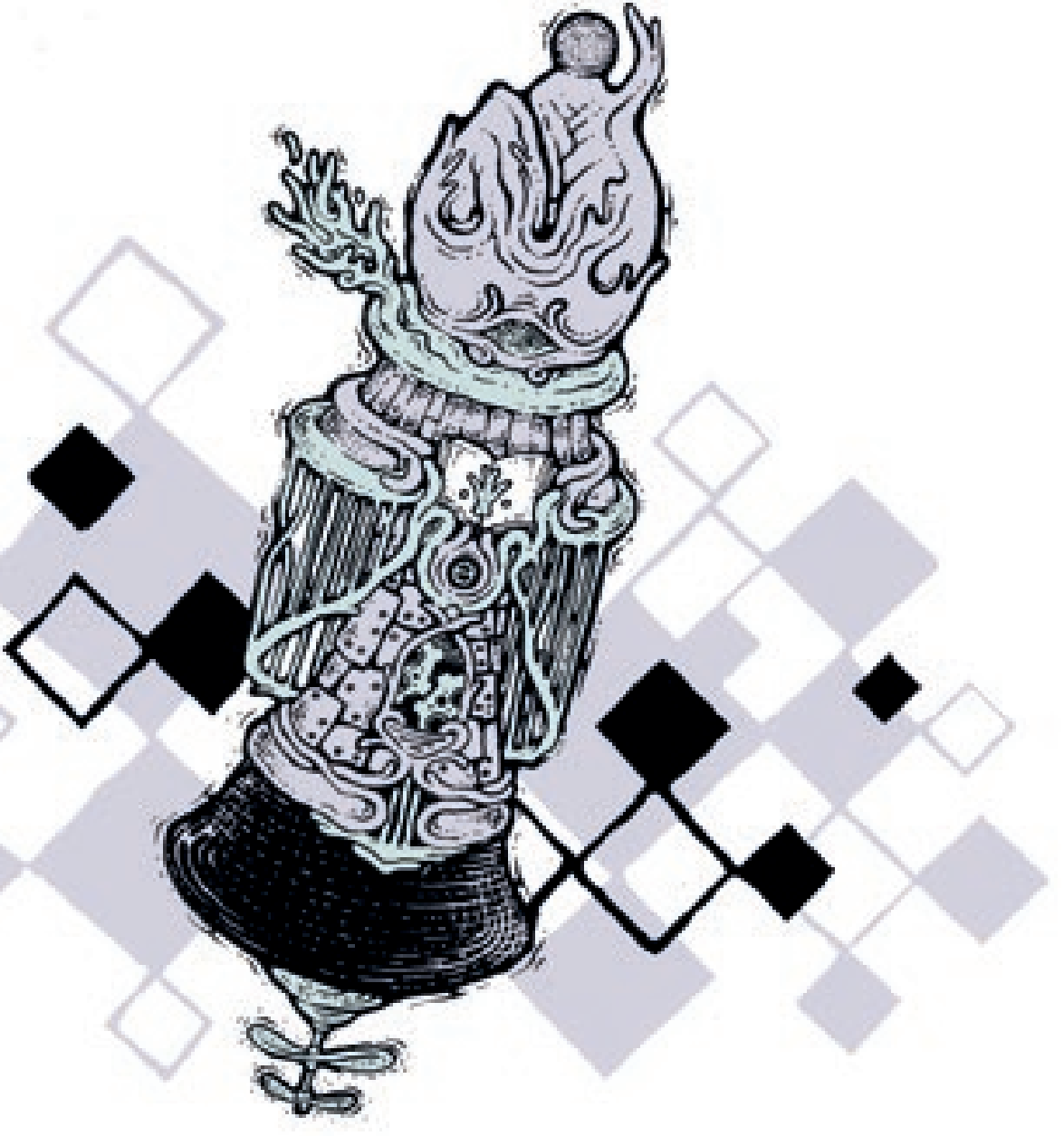
É um debate que acaba tocando a própria definição de criatividade, nosso segundo critério para definir a arte de verdade. O pintor virtual de Rutgers, AICAN, opera com dois "seletores" que se encontram

em conflito constante: um, o de "arte ou não-arte", compara a imagem gerada a um banco de pinturas separadas em diversos estilos (clássico, impressionista, etc). Se a imagem for parecida o suficiente com o que se encontra nessa memória, é "arte", e este seletor a aprova. O segundo, já mencionado, é o de "ambiguidade estilística", que mede a dificuldade que o sistema anterior teve em encaixar a obra em algum dos estilos pré-programados.

O quadro ideal, então, é "arte" pela opinião da parte conservadora do sistema, mas o segundo seletor garante que essa opinião seja a mais duvidosa possível, que venha apenas por um fio.

Assim, como um pintor humano, portanto, AICAN tem um repertório de referências, que informa sua produção, mas ao mesmo tempo tem o instinto — a necessidade, colocada ali pelos programadores — de mostrar-se original. E não seria o próprio conflito entre os dois seletores antagônicos um modelo matemático rudimentar das angústias que, supõe-se, tomam conta de todo artista humano? Por sua vez, a jogada brilhante de AlphaGo mostra que o aprendizado de máquina, mesmo que esteja alicerçado em algoritmos, é capaz de gerar soluções novas, surpreendentes.

Alguém poderia levantar aqui a objeção de que esses algoritmos não são realmente criativos, mas apenas simulam criatividade. Esta é uma questão que foi tratada, em outro contexto, pelo pai do pensamento moderno sobre computação, o matemático britânico Alan Turing. Ao propor seu famoso "Teste de Turing" para inteligências artificiais, o cientista argumentou que, se é impossível distinguir o produto de uma simulação do produto do processo real, a própria distinção entre simulado e real perde a razão de ser. Santo Tomás de Aquino já havia chegado a conclusão semelhante, ao discorrer sobre a licitude de um alquimista vir a vender o ouro que, eventualmente, viesse a produzir com sua pedra filosofal.



Se a inteligência artificial é capaz de ser criativa, no sentido de produzir algo como a "jogada brilhante" do AlphaGo, ou a "ambiguidade estilística" de AICAN, a limitação muitas vezes atribuída às obras criadas por algoritmos — de que estariam condenadas à repetição de fórmulas simples e previsíveis — perde seu caráter de interdição absoluta.

Mas essas coisas são arte? Uma vez eliminado o obstáculo da criatividade, resta o da intenção. Máquinas e algoritmos, é claro, não têm desejos ou anseios para além dos que lhes impomos. Um computador executa um algoritmo como um rio percorre seu leito: de modo automático e inconsciente. Sob esse aspecto, portanto, a arte produzida por algoritmos não é arte — ou, no máximo, é obra do programador (que, de algum modo, expressa-se por meio do algoritmo que cria), jamais da máquina.

Mas isso deixa a resposta à questão da excepcionalidade humana, levantada em "Moxon's Master", em terreno instável. Sim, arte, diferentemente do xadrez, requer coração e nervos, mas apenas porque nós definimos arte como algo que pressupõe intenções e (pelo menos até agora) só seres dotados de coração e nervos têm intenções. Esse resgate da singularidade humana, no entanto, vem ao preço de uma embaraçosa circularidade lógica.

O terreno torna-se mais movediço, ainda, se nos dermos ao trabalho de indagar sobre a consistência real de nossas intenções: no século XVIII, David Hume já chamava atenção para o fato de que é muito difícil, se não impossível, quando paramos para explorar nossas mentes e investigar nossos pensamentos e sensações, encontrar algo além de um fluxo contínuo de pensamentos e sensações — encontrar, enfim, "alguém", um eixo imóvel, dentro de nossas cabeças, em torno do qual tudo mais revolve.

Some-se a isso a constatação de que a seleção natural, que nos produziu, é só mais um algoritmo; some-se ainda a surpreendente criati-

vidade dos algoritmos, rudimentares, que construímos, e o enorme potencial que algoritmos mais sofisticados, e que cadeias e sistemas de algoritmos, ainda inimaginados, podem vir a ter, e uma certa possibilidade se apresenta.

E se, num paralelo muito real com o velho paradoxo da Terra plana apoiada sobre uma coluna infinita de tartarugas, dentro de nossas cabeças só houver algoritmos — "all the way down"?

Carlos Orsi é jornalista de ciência e escritor, autor das obras de divulgação científica *Livro dos milagres*, *Pura picaretagem* e *Livro da astrologia*, além de diversos trabalhos de ficção científica, terror e mistério. Também já assinou artigos sobre ciência e sociedade para os jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Zero Hora* e *Gazeta do Povo*. Atualmente é coordenador de divulgação científica dos Planetários de São Paulo.

ENSAIO

Bergman & Brasil

Sérgio Rizzo

Ilustrações **Visca**

Uma investigação sobre o impacto local da obra do mestre sueco da dramaturgia — que completaria 100 anos em julho

Ernst Ingmar Bergman nasceu em 14 de julho de 1918, em Uppsala, hoje mais conhecida como uma cidade universitária, a 56 quilômetros de Estocolmo, a capital sueca. Mas quando, efetivamente, teria "nascido" aquele que, no teatro e no cinema, seria consagrado como um dos escritores e diretores mais representativos, admirados e polêmicos da segunda metade do século XX? O jovem Ingmar começou a trabalhar no teatro em 1938, em uma montagem amadora, e logo depois, em 1942, no cinema. Integrou-se, primeiro como roteirista e depois também como diretor, à produtora Svensk Filmindustri, um dos principais estúdios europeus de cinema (e, durante a Segunda Guerra Mundial, o mais ativo deles, uma vez que os estúdios ingleses, alemães, franceses e italianos foram duramente impactados pelo conflito). Lá, passou a ser visto como um talento promissor, embora, na juventude, fosse considerado muito arrogante e genioso — é o próprio Bergman quem reconhece, em seus livros autobiográficos *Lanterna mágica* e *Imagens*, a insegurança de seu período inicial no cinema.

Bergman ainda não era reconhecido como uma grife autoral nos anos 1940, inclusive porque a própria disseminação do termo "autor" aplicado ao cinema viria apenas na década seguinte. *Juventude* (1951), seu décimo longa-metragem na direção, já despertou a atenção de gente como Jean-Luc Godard, então um jovem crítico de cinema — que, por sinal, seria um dos articuladores da "política dos autores", o bem-sucedido movimento crítico francês que defendeu que os filmes, assim como os romances, tivessem uma autoria, e que isso caberia ao diretor (e não ao roteirista, como muitos defendiam, e também não ao produtor, ainda que ele fosse a figura dominante em uma produção). O filme-chave nesse processo de descoberta de Bergman como um diretor com estilo próprio e muitas coisas a dizer teria sido *Mônica e o desejo* (1953), o seu 12º longa. No original, o título é *Sommaren med Monika*, ou *O verão com Mônica*.

A palavra "desejo"entrou no título brasileiro — assim como em Portugal, Itália, França e Bélgica — para salientar o que parecia algo ousado e muito "sueco", a começar por uma forma aberta de tratar o comportamento sexual de jovens.

CLUBE ESCADINAVO

Incrivelmente para um mundo em que as informações (e os próprios filmes) não circulavam com a rapidez atual, foi também à altura de *Juventude* e *Mônica* que Bergman viu-se "descoberto" no Brasil. Em 1953, a Embaixada da Suécia promoveu em São Paulo, com o apoio do consulado, um evento no Clube Escandinavo — que, além da sala de exibição, abrigava também um restaurante especializado em culinária escandinava, Vikings, famoso no circuito gastronômico da cidade. Um dos convidados era o jornalista Álvaro de Moya, que reconstituiu o episódio em texto publicado no catálogo da retrospectiva completa de Bergman promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em suas unidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, em 2012. Moya lembra que a plateia incluía outros críticos importantes, como Rubem Biáfora, que então escrevia para a *Folha da Tarde* (e que seria por muitos anos o principal crítico de *O Estado de S. Paulo*, além de cineasta), e o escritor, roteirista e diretor Walter George Durst, um dos nomes mais importantes nos primórdios da TV brasileira.

Juventude e *Mônica* compunham o programa daquele evento semioficial. "Foi um impacto, pois naquele tempo não havia conhecimento prévio das produções não-hollywoodianas", lembra Moya. "Quem é esse tal de Bergman?, perguntavam-se todos, impressionados pela diferença com o neorrealismo italiano (...) Roteiro, fotografia estourada em preto-e-branco, interpretações profundas de jovens atores, cenas de sexo avançadas para a época. Parece que Biáfora já tinha visto um roteiro dele num

filme sueco, anterior." Moya diz que "imediatamente" formou-se em São Paulo uma "turma de apreciadores de cinema antiacadêmico" que colocou Bergman na "lista de autores a se seguir". O desembarque do diretor foi reforçado no ano seguinte, graças ao festival de cinema internacional promovido para celebrar o quarto centenário da capital paulista, no cine Marrocos (hoje fechado, depois de abrigar durante anos uma ocupação de moradores sem-teto). Na programação, constava o 13º longa de Bergman, *Noites de circo* (1953).

"Não havia prêmios no horizonte, mas o filme de Bergman foi, por unanimidade, eleito o melhor do festival", afirma Moya. "Cumpre esclarecer que o evento paulistano aconteceu em janeiro daquele ano e, quando o filme foi lançado em Estocolmo, teve repercussão modesta na crítica local, a qual costumava escrever que o último filme de Ingmar Bergman provocava vômitos." Fenômeno semelhante, possivelmente em virtude da mesma ação cultural executada pela diplomacia sueca no Brasil, levou à "descoberta" simultânea de Bergman no Uruguai e na Argentina. A América do Sul marcou presença, portanto, na "primeira onda" de reconhecimento de Bergman como um importante autor de cinema — e antes mesmo que ele fosse reverenciado na Suécia, onde até hoje seu nome enfrenta resistências, por diversos motivos, entre os quais alguns episódios controvertidos de sua biografia, algo que escapou à crítica e ao público estrangeiros, ou que não teve fora da Escandinávia a importância lá adquirida.

O simpatia do "grupo do Clube Escandinavo" — do qual fizeram parte também os críticos B. J. Duarte e Francisco Luiz de Almeida Salles, figuras influentes na cinefilia paulista — ajuda a entender por que Bergman passou a receber um tapete vermelho estendido a cada novo filme exibido em São Paulo (que se tornava, justamente naquele período, o principal circuito exibidor do país, condição que ampliou na atualidade). Entre outras conveniências, era uma "descoberta" vista como local, de um diretor jovem

e ainda desconhecido que fazia cinema autoral em condições industriais, dentro de um estúdio, uma das pedras de toque do pensamento cinematográfico paulista (e referência para as experiências de estúdios como a Vera Cruz e a Maristela). Nas trincheiras culturais dos anos 1960, Bergman viria a se oferecer também como um autor que se podia contrapor à experiência do Cinema Novo, muito combatida — porque era, de fato, incompreendida — em São Paulo. Não por acaso, o cineasta brasileiro mais próximo da estética e dos grandes temas de Bergman foi Walter Hugo Khouri, muito próximo a alguns personagens (e ao pensamento) do "grupo do Clube Escandinavo".

SINTONIA

Noite vazia (1964), com Norma Bengell e Odete Lara lembrando as musas de Bergman em drama sobre o vazio pequeno-burguês e a angústia existencial diante de uma vida desprovida de sentido para os personagens, talvez tenha sido o que de mais ambicioso Khouri realizou em sintonia com o universo bergmaniano. Pode-se encontrar as pegadas dessa influência marcante, no entanto, no Khouri de início de carreira (*Estranho encontro*, 1958; *Na garganta do diabo*, 1960), no seu período de afirmação autoral (*O corpo ardente*, 1966; *As amorosas*, 1968) e nas suas tentativas de comunicação com um público mais amplo, na esteira do mercado conquistado pela pornochanchada (*Convite ao prazer*, 1980; *Eros, o deus do amor*, 1981; *Amor estranho amor*, 1982). Não se tratava, longe disso, de um mero imitador. Ao contrário: o cinema de Khouri foi pautado por impulsos criativos, muitos deles absolutamente incomuns para o cenário do cinema brasileiro dos anos 1950 aos anos 1980. O parentesco com Bergman, no entanto, é evidente, dos recursos estilísticos à predisposição de dar conta de certos dilemas sociais e filosóficos de seu tempo.

"Um certo tipo de cinema talvez esteja mais sujeito do que qualquer outro a problemas de aceitação: o cinema de arte", afirma Renato Luiz Pucci

Jr. em *O equilíbrio das estrelas — Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri* (Annablume/Fapesp), excelente abordagem da obra do cineasta, com base em dissertação de mestrado defendida na ECA-USP. "(David) Bordwell atribui a esse estilo a característica da 'ambiguidade controlada', em particular confronto com a alta redundância da narração clássica. Trata-se de um cinema que se arrisca aos maiores mal-entendidos, especialmente nocivos no caso de uma cinematografia tão frágil como a brasileira. Mas foi desse caminho que surgiram os filmes de Khouri. Como não haveria equívocos quando se encontram em seus filmes tanto o apelo erótico quanto a citação erudita? Não por acaso, boa parte de sua filmografia dos anos setenta e oitenta encontra-se esquecida, como se fosse composta por fitas eróticas descartáveis ou por 'filosofices'."

Na citação acima, substitua-se Khouri por Bergman, "brasileira" por "sueca", e o raciocínio de fundo continuará a fazer sentido. Khouri escreveu também sobre Bergman. Um desses textos, sobre *Uma lição de amor* (1954), o 14º longa do diretor sueco, foi publicado em agosto de 1962 pela revista portuguesa *Celuloide* e reproduzido, meio século depois, no catálogo da já mencionada retrospectiva promovida pelo CCBB em 2012. Inicialmente, Khouri registra que, "depois de ter realizado 13 películas de alto teor artístico, Bergman obtém a consagração à custa de seus filmes mais leves e de pensamento mais diluído". Ele refere-se também a *Sorrisos de uma noite de amor* (1955), seu 16º longa na direção. "Apesar disso, *Uma lição de amor* não se afasta de maneira alguma da temática permanente de Bergman, mantendo-se fiel a todas as concepções já expostas nos filmes precedentes. O problema excruciante dos choques conjugais e da impossibilidade da vida em comum passa a receber tratamento diverso. Há sátira e risos, mas quem estiver atento notará a amargura por trás de tudo isso, e a validade e a extensão do problema que está sendo tratado. Bergman não abandonou os seus temas, e podemos reconhecê-los a todos: a angústia da

adolescência diante da incompreensão dos adultos (na figura do sogro e da sogra), a frustração e a beleza do amor, a dificuldade da vida conjugal."

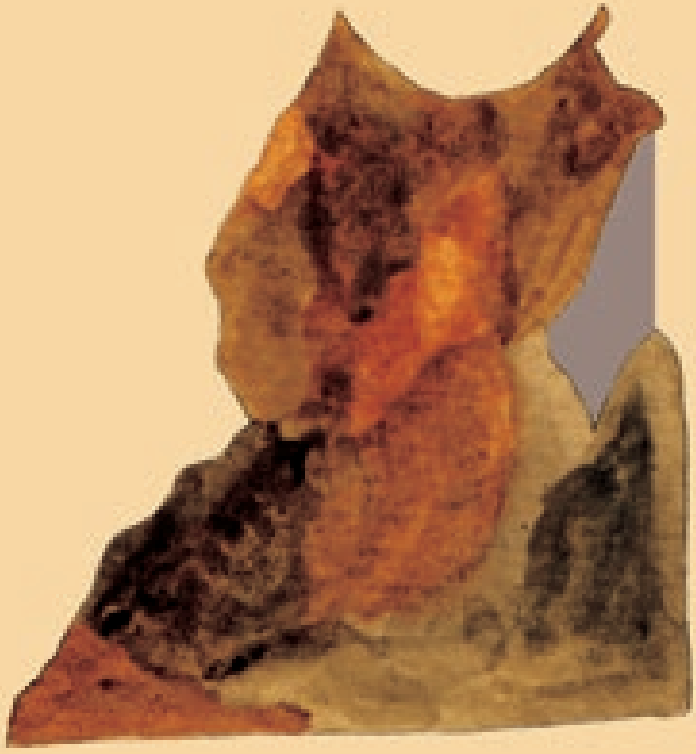
A admiração é manifestada claramente. "Não conhecemos outro realizador que tenha conseguido, sem perder sua coerência de criador e artista, uma diversificação de gêneros tão grande em sua obra", elogia Khouri. "Isso torna-se mais surpreendente ainda quando sabemos que *Uma lição de amor*, com sua leveza, sua desenvoltura e seu brilho sofisticado, é imediatamente posterior a *Noites de circo*, o filme mais pesado e tortuoso da filmografia de Ingmar Bergman." Khouri talvez não imaginasse, com base nessa variação de registro, que muitos outros filmes que Bergman viria a realizar seriam também considerados "pesados" e "tortuosos", talvez ainda mais do que o impressionante *Noites de circo*. Mal comparando, Khouri seria o equivalente brasileiro do americano Woody Allen no que diz respeito a cineastas de carreira autoral cujas obras ecoam, de diferentes maneiras, a admiração de ambos por Bergman.

Não se pense, contudo, que a dificuldade de encontrar cineastas aparentados ao universo de Bergman seja sinônimo de pequena ou nenhuma influência. Tomemos como paradigma o caso de *Cidadão Kane* (1941), responsável por inspirar em inúmeros jovens o desejo de realizar cinema. Martin Scorsese, por exemplo. Isso não significa que houve ou haverá pegadas explícitas de *Cidadão Kane* em filmes de Scorsese; a experiência que resultou no primeiro longa-metragem dirigido por Orson Welles foi única e irreproduzível, enquanto os interesses de Scorsese privilegiam temas bem específicos. Algo semelhante pode ser dito a respeito de Bergman: sua influência se espraia, sem que seja explicitamente identificável, por inúmeros filmes e séries de TV para os quais a obra do diretor sueco, ainda que não formalmente reconhecida como "influência", talvez tenha funcionado apenas como inspiração, derivação de fundo, ou mesmo tenha fornecido apenas material para "roubos" (na acepção muito particular do espa-

nhol Pedro Almodóvar para o que muitos chamam de "homenagem"). Por exemplo: *Cidade dos sonhos* (2000), de David Lynch, um dos filmes mais emblemáticos do século XXI, tem no seu coração uma abordagem do duplo que ecoa, em outra ambientação e universo temático, a de *Persona* (1966), de Bergman — que Lynch já disse admirar profundamente, e para quem escreveu uma elogiosa apresentação do roteiro de *Gritos e sussurros* (1972).

No Brasil, assim como em outros países, a face dramatúrgica de Bergman também impactou a formação de inúmeros escritores, autores e encenadores. Lembre-se que ele fez três vezes mais trabalhos no teatro do que no cinema e na TV. Escreveu dezenas de peças (algumas das quais deram origem a filmes, enquanto outras nasceram de roteiros), encenou-as e também as de autores clássicos e contemporâneos, e dirigiu companhias. Dizia que o teatro era a "esposa fiel", enquanto o cinema era a "amante cara". Tudo o que fez no cinema e na TV pode ser entendido como empreitada de um apaixonado construtor teatral às voltas com um outro tipo de edificação, do qual também viria a se tornar mestre. Em anos recentes, montagens de *Sonata de outono*, *Cenas de um casamento* e *Depois do ensaio* foram encenadas no Brasil. Consagrado internacionalmente pelas imagens de cinema, Bergman foi sobretudo um homem da palavra, como os roteiros de seus filmes e os textos de suas peças (muitos deles publicados no Brasil) demonstram. Um mestre do diálogo, sobretudo a dois personagens. Nesse aspecto, obras distintas entre si como as de Domingos de Oliveira e de Arnaldo Jabor, tanto no cinema como no teatro, guardam parentesco com o que Bergman esculpiu cuidadosamente dos anos 1940 até o início dos anos 2000.

Sérgio Rizzo é jornalista, professor, crítico e curador de cinema. Apresenta programas no canal de TV Arte 1, escreve críticas para *O Globo* e colabora com as revistas *Educação*, *Mundo* e o jornal *Folha de S. Paulo*.

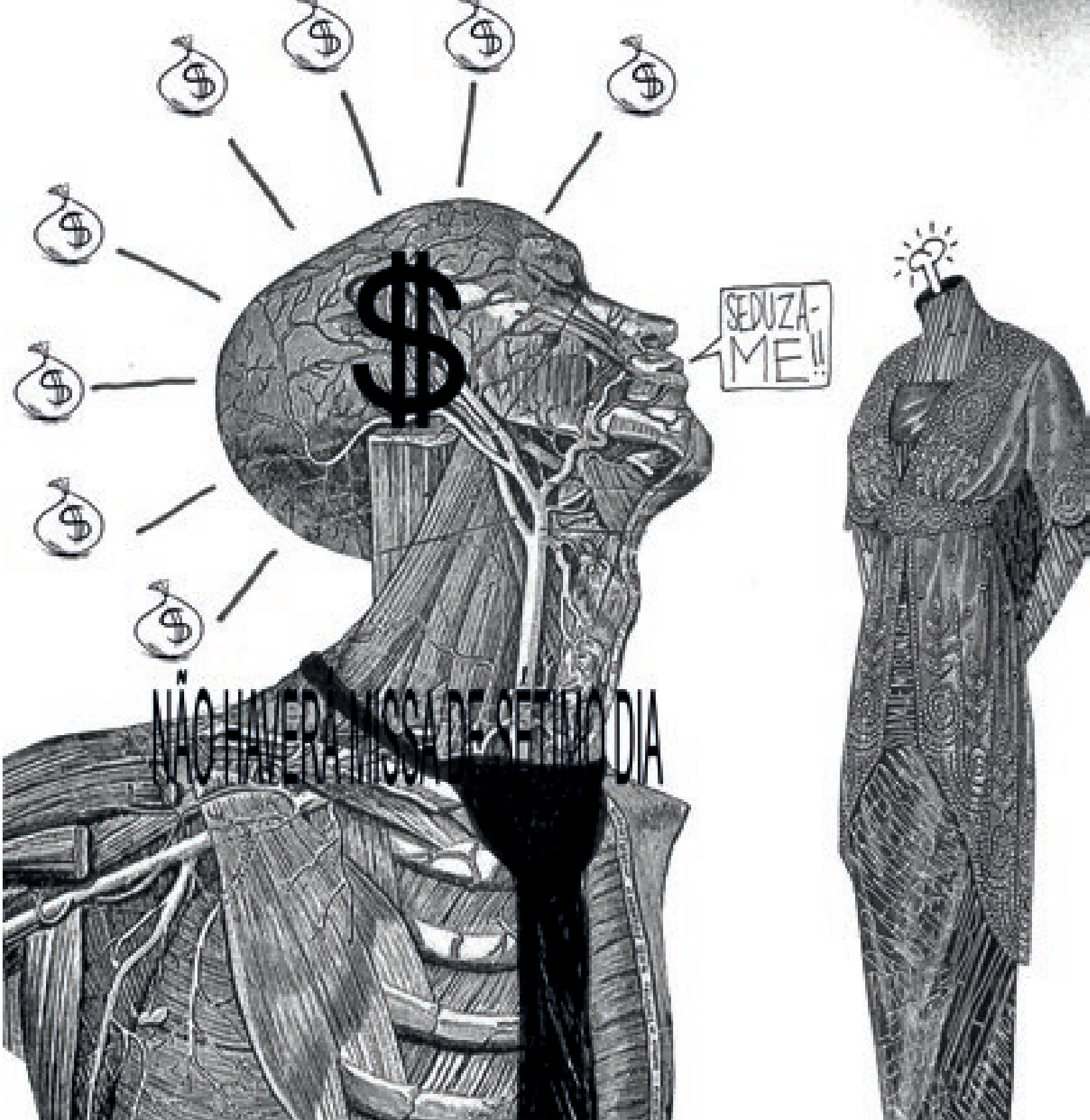


CONTO

Um, o outro & o outro um: três biografias para um ano eleitoral

Fernando Bonassi

Ilustrações **Tita Blister**

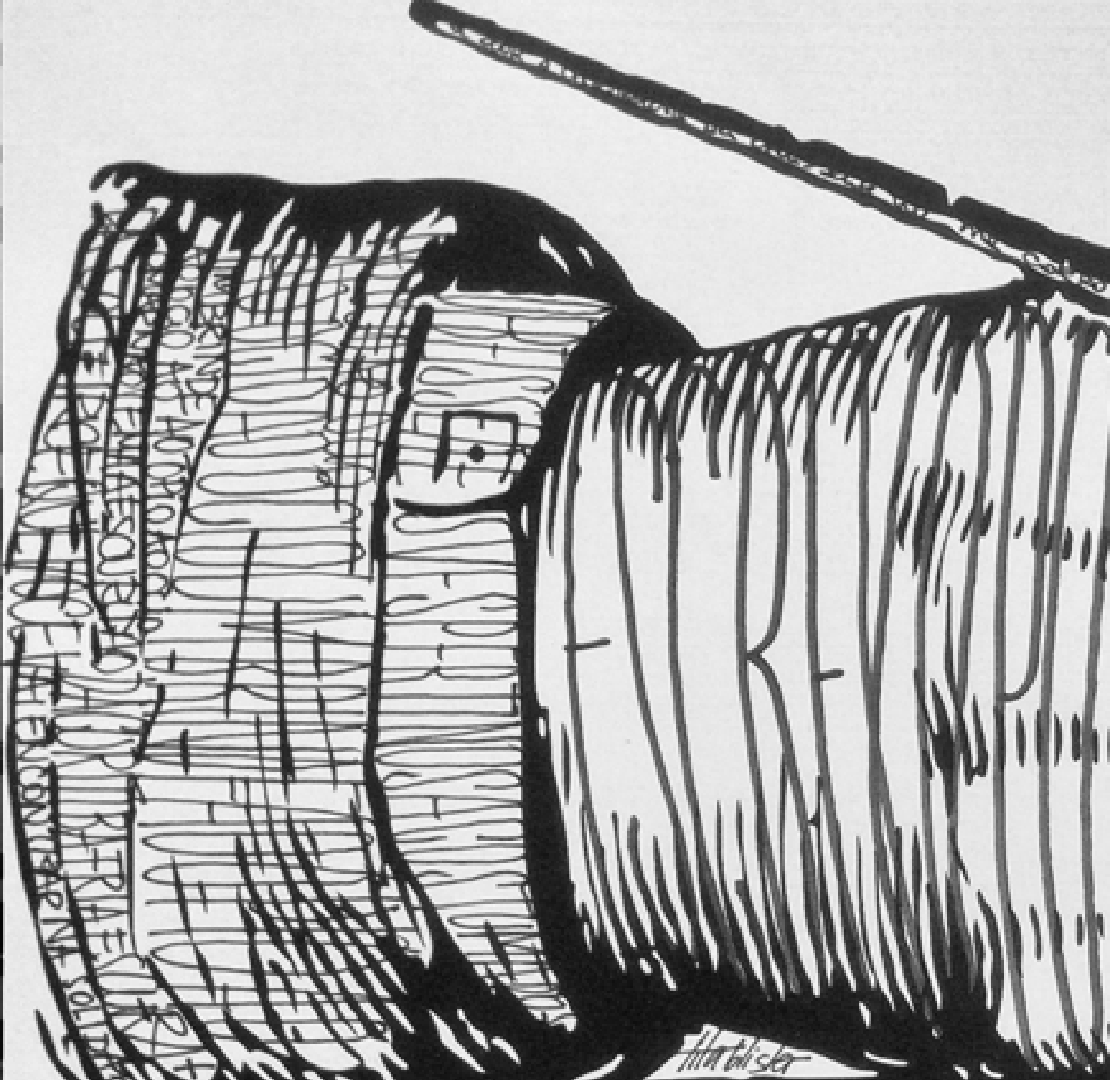

SEDUZA-ME!!
NÃO HAVERÁ MISSA DE SÉTIMO DIA

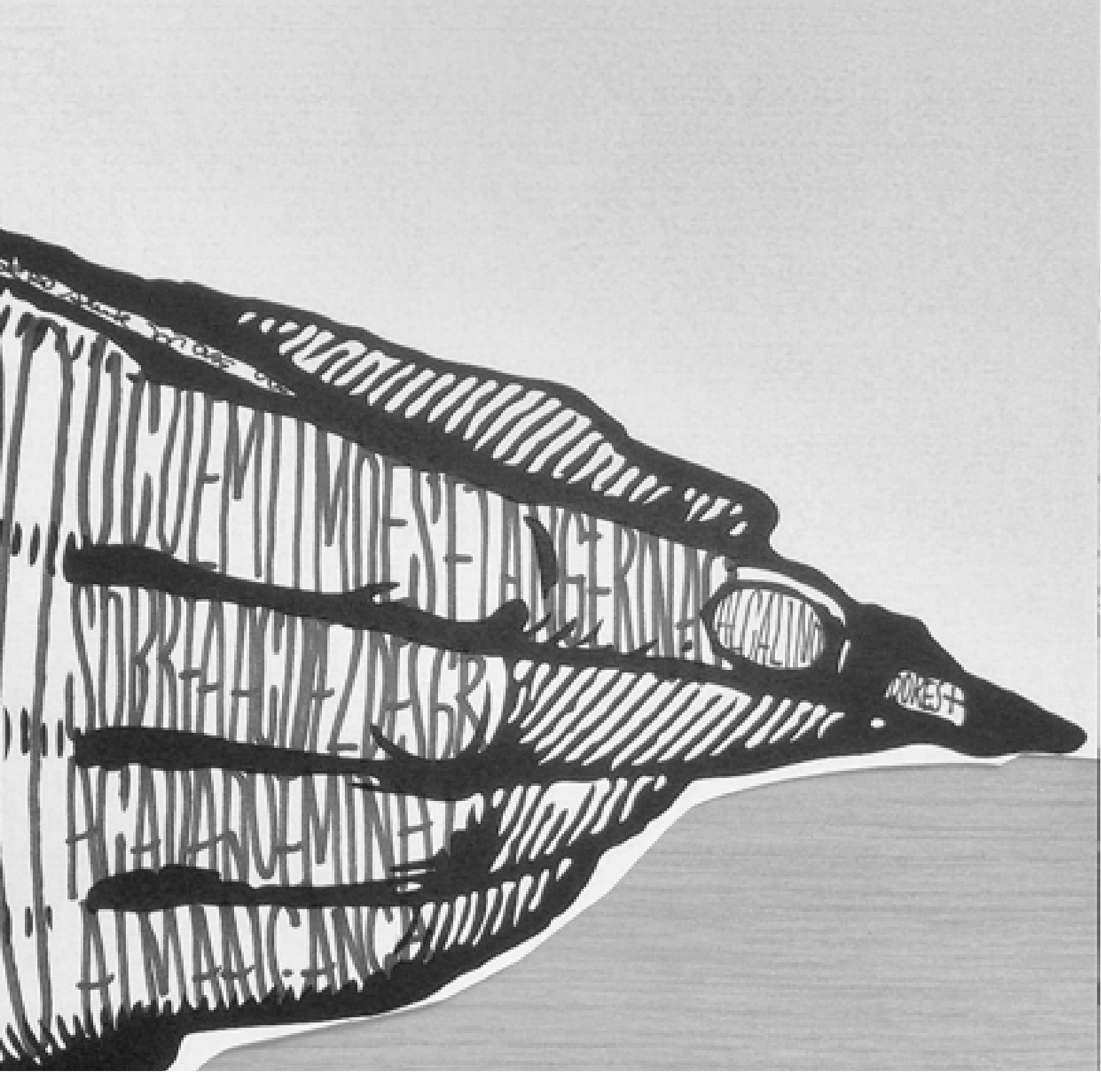
Um deles foi o que toda a família trabalhou desde a primeira eleição para deputado estadual, em seguida deputado federal, depois senador — que foi então nomeado governador de Estado, mas que antes já se tornara ministro em diversos governos militares e ainda serviria a poderes civis, posteriormente. As duas esposas (a atual e a ex, que se entendiam entre elas como nunca se entenderam com o marido) tinham por função implementar e manter os contatos que ele tinha com certos movimentos sociais e religiosos, promovendo bingos, rifas e sessões de pôquer em diversas igrejas e sindicatos de mão de obra em processo de extinção. O primogênito era responsável pela administração desses recursos materiais e alguns outros arrecadados pelo irmão do meio junto ao mercado financeiro, onde ele atuava excitando os executivos com mulheres menores de idade e velhos planos de expansão do crédito, para em seguida ameaçá-los com fotografias e a presença da polícia, a fiscalização do imposto de renda e leis restritivas à circulação do capital. O filho mais moço, conhecido traficante de substâncias proibidas, tido como doente e internado diversas vezes para recuperação em sanatórios na região bancária — ele que não queria deixar de colaborar com os projetos de ascensão política do pai — aparecia toda segunda-feira no escritório da campanha e deixava um pequeno envelope na mesa de cada redator, para mantermos a energia a semana inteira. O envelope continha um grama de cocaína da mais pura e vinha com a logomarca do candidato, caprichosamente recortada e colada ali pelo próprio caçulinha. Era gente de família. Uma família unida demais. Gente de tradição que está por aí até hoje. Meu patrão naquela época, um primo deles em segundo grau (que sempre fez questão de pagar a todos em moeda estrangeira, sem nota e que também não guarda recibo destas transações), pode perfeitamente confirmar essa história para os senhores!

O outro, ex-assessor nomeado, desacostumado com as exigências da democracia, evitou o quanto pôde a contratação de assessoria de marketing para sua primeira eleição majoritária. Preferia o conselho seguro dos velhos amigos e tutores, conhecedores de nossa política, mas todos eles lhe reprovaram a avareza e aconselharam seguramente a contratação de renomados e modernos especialistas. Os especialistas mais modernos e renomados custavam caro, mas o cargo almejado prometia projeção. Para se projetar nestes tempos, segundo os analistas consultados, ele precisava aparecer multifacetado nos vários contextos de nosso mapa cultural. Logo os entendidos encontraram defeitos no conceito proposto pelo candidato e o maior deles se referia à escassa presença do povo em suas cenas, da qual sua trajetória era carente mesmo, mas que agora se transformava num problema, ou numa necessidade urgente para a pretensão do cargo em disputa. Para dificultar a comunicação, o candidato era feio, alto e magro como um quadro branco; ele requeria cenários, produção e maquiagens que destacassem sua figura pálida, o que aumentava a fatura dos gastos e, potencialmente, os índices de audiência. Preocupados com suas possíveis perdas, os empreendedores e figuras de destaque nos programas políticos fizeram para o candidato uma blindagem de elogios, se comprometendo vagamente com o fim dos interesses escusos que os guiavam até ali. O candidato, que era vazio de quaisquer interesses a ponto de ser considerado honesto, zelava sem paixão pela manutenção de seu *status* administrativo, em nome do prestígio adquirido nas colunas sociais. Além disso, ele não tinha muito para afirmar, imprimindo seu enfado a cada pronunciamento. Após algumas tentativas frustradas de aproximá-lo da população em festividades e inaugurações especialmente programadas para a coleta de imagens, constatou-se a indife-

rença total dos eleitores. Os diretores da campanha pressionavam os seus assistentes porque precisavam cada vez mais de cenas do povo e do candidato em meio ao seu seio, sob pena de naufragarem todos nas pesquisas de opinião. Muitos opinaram em reuniões intermináveis (a maioria ganhava por hora/reunião), com propostas de agenda inexequíveis, quer porque havia regiões perigosas para o candidato, quer porque ele temia as demais regiões sem qualquer razão conhecida por seus guarda-costas. Foi quando um assistente de direção (disposto a resolver o problema do videoclipe de abertura e ir embora para casa amar a sua jovem esposa), mandou buscar três maços de dinheiro no banco mais próximo: um com notas de cinquenta, outro com notas de vinte e o terceiro com cédulas de cinco, que ele ordenou ao candidato pôr nos bolsos do casaco e distribuir em praça pública, utilizando-se de um maço ou de outro, conforme o aspecto de quem lhe aparecesse pela frente. O candidato foi à rua e, demonstrando grande sensibilidade para as quantias devolvidas diretamente ao bolso dos contribuintes (era dinheiro público), cercou-se de uma multidão de executivos, operários, funcionários e mendigos, que a sua equipe de televisão gravava em êxtase, mas cortando tudo a certa altura, uma altura que escondia a oferta sub-reptícia dos valores financeiros, mas registrava, um pouco acima, com boa iluminação (era final de tarde, a chamada "hora mágica" dos fotógrafos de cinema), os *close-ups* das faces fulgurantes dos cidadãos ali presentes, como se fossem a mais pura expressão de seu apelo popular. Em poucos dias dessa iniciativa pioneira, o candidato fadado ao fracasso tornou-se uma celebridade nacional, emoldurado (em seu videoclipe) pelo sorriso cúmplice de seu eleitorado e, conquistando no mês seguinte — com a força e o crédito das urnas — o posto de governador de seu Estado natal. Deus abençoe!


meu caro senhor:
onde fica o fim disso tudo?





Outro um é um líder que está momentaneamente morto, mas que havia se projetado nas políticas do Estado por ter aplacado os ânimos numa situação potencialmente explosiva em nosso passado remoto, em seguida havia eliminado os recalcitrantes com chacinas insolúveis e acomodado os demais contrariados em torno de si. Ele o fez com a oferta de alguns cargos em comissão, distribuição de verbas publicitárias, acenando com mais violência discriminada e promessas impossíveis de cumprir à vista para, por fim, aplicar os devidos panos quentes de nossos hábitos de governança. Os que desejam a sua volta agora, mesmo momentaneamente morto, alegam que é culpa da realidade deste momento; que as novas necessidades exigem as velhas práticas, reações mais lentas e pesadas, pensadas por lideranças mais experientes na lida com a máquina da administração, mas com força enérgica e com autoridade máxima no estrito cumprimento daqueles compromissos que costumam chamar de causas nacionais. Coisas jamais definidas por ninguém e que, aliás, enquanto estava vivo, ele próprio nunca levou a sério a ponto de prejudicar-se com a excessiva coerência. De toda maneira, nada faz parecer que é com ele, com o nosso líder momentaneamente morto. São apenas esses seus antigos assessores e dependentes que, contrariados, se irritam em tumultos sucessivos, que se juntam para pedir e para rezar em seu túmulo, que seguem à risca as suas ideias. E por falar nisso: seguem tão à risca as suas ideias, mas tão à risca e nos mínimos detalhes essas ideias do defunto que, mesmo estando ele momentaneamente morto como está, o nosso líder fica envergonhado e amedrontado consigo. Envergonhado porque ele, o líder momentaneamente morto, sabe que não é de verdade e nem de longe aquilo que se espera dele num momento como este. Amedrontado justamente por ser querido assim, com este amor incondicional — um traço nos-

so que, mesmo estando momentaneamente morto, ele — por instinto — considera perigoso na sua próxima ressurreição.

Fernando Bonassi é roteirista, dramaturgo e escritor. É autor dos romances *Subúrbio* e *Luxúria* e dos livros de contos *Passaporte* e *SP Brasil*, entre outros. Seus trabalhos para cinema e televisão incluem os roteiros dos filmes *Carandiru* e *Cazuza — O tempo não para* e dos seriados *Força-tarefa*, *O caçador*, *Supermax* e *Carcereiros* (todos produzidos pela Rede Globo). No teatro, destacou-se com as peças *Apocalipse 1, 11* e *Arena conta Danton*.


POR MOTIVO DE IMPOTENCIA
VENDE SE ESTA VIVADURA

REPORTAGEM

O teatro que abre caminhos

Dafne Sampaio

Fotos **Rafael Roncato**

Um perfil do múltiplo Ivam Cabral, cofundador da companhia Os Satyros, que neste ano ultrapassou a marca de 100 espetáculos produzidos

O Domingo de Páscoa parecia um domingo como outro qualquer para Ivam Cabral. O ator, diretor, dramaturgo, compositor, produtor e um dos fundadores do grupo teatral Os Satyros chega uma hora e meia antes de entrar em cena no Espaço dos Satyros Um, em São Paulo. O paranaense da pequenina Ribeirão Claro maquia-se, coloca as calças e sapatos de seu figurino de andarilho e, de peito nu, bate rapidamente o texto. Depois vem a camisa, a peruca e está pronto. É apenas mais uma apresentação na temporada da mais nova peça de sua lavra, e 101ª da companhia, *O incrível mundo dos baldios*.

Não demora muito para um celular apitar aqui, outro vibrar acolá e uma preocupação palpável tomar conta do camarim a meia hora de começar a peça. "A Márcia está na altura de Jundiaí, e aqui está marcando uma hora para chegar", diz uma das atrizes. Aos 55 de idade, Ivam sabe que para tudo tem um jeito, mas não esconde a surpresa. "Isso nunca me aconteceu em 29 anos de Satyros. Já cancelamos peças por motivo de doença, afinal, coisas acontecem. Mas nunca porque um ator ou atriz não apareceu", confidencia, sem saber se o ônibus da atriz Márcia Dailyn quebrou vindo de Jales, se ela conseguiu ir até São José do Rio Preto e pegou carona de lá ou ainda se está vindo de táxi.

Por sorte, a atriz — que foi a primeira trans a se formar bailarina na Escola de Dança do Teatro Municipal de São Paulo — atua na última das cinco pequenas histórias de *Baldios*, portanto é possível começar a peça e torcer para que chegue a tempo. Ivam aproveita para dar uma espiada na entrada do teatro e volta visivelmente frustrado: "Gente, uma catástrofe. Tem seis pessoas". O final de um feriado prolongado e o tempo chuvoso explica facilmente a baixa presença, mas desde que o espetáculo estreou, em março, todas as sessões andavam lotadas (com média de 70 pessoas por apresentação). "Hoje é, realmente, um dia de exceções", suspira.

Hora de uma reunião de emergência e ao redor de Ivam reúnem-se o pessoal da técnica, os outros 12 atores e atrizes presentes e Rodolfo García

Vázquez, diretor, dramaturgo e cofundador d'Os Satyros. "Sem a Márcia não tem essa cena final, e sem essa cena a peça não faz sentido", diz Ivam, já pensando em cancelar tudo, enquanto Rodolfo sugere atrasar a peça em meia hora e explicar a situação para o público que já comprou ingresso. Se não quiserem esperar, o dinheiro será devolvido. A saída proposta por Rodolfo é aceita pelo grupo e ele mesmo vai até a entrada do teatro para fazer a proposta. Tudo certo. A plateia não só topa como diz que assim ganha mais tempo para beber outras cervejas, e que talvez uns amigos consigam chegar. Mais meia hora, então.

"O que a gente buscava e busca até hoje é fazer do Satyros um espaço libertário. Por exemplo, questões de gênero, imigrantes e refugiados, representatividade, periferia, transexuais, tudo isso a gente trabalha no Satyros desde sempre", afirma Ivam. E isso acontece desde que ele chegou a São Paulo, no início de 1989, e poucas semanas depois conheceu Rodolfo nos corredores da Escola de Comunicações e Artes, na USP. No 1º de abril daquele ano fundaram Os Satyros e no semestre seguinte estrearam a primeira peça do grupo.

Ivam trazia na bagagem uma infância repleta de literatura no seio familiar (cortesia da mãe, costureira e evangélica, que comprava romances e poesias de vendedoras ambulantes que passavam por Ribeirão Claro), uma adolescência com a descoberta da comunhão pública via música e teatro (cortesia da igreja que ficava a uma quadra da casa) e um início de vida adulta na corda bamba entre o pragmatismo (prestou Administração de Empresas e trabalhou no falecido Banestado) e o risco (trocou Administração por Artes Cênicas na PUCPR, em Curitiba).

"Não pensava em fazer teatro, especificamente. Sabia que talvez pudesse circular entre música, teatro e literatura, mas sem ser uma coisa ou outra. Mais tarde, quando cheguei a São Paulo, meu sonho — e tenho depoimentos da época para mostrar que não foi algo que falei depois — era

ter um grupo de teatro que fosse importante, contribuísse, dialogasse com seu tempo e indicasse novos caminhos. Nunca pensei em TV, fama, Globo."

De 1989 até agora, uma centena de peças depois, Ivam Cabral e Os Satyros receberam mais de 40 prêmios, participaram de inúmeros festivais nacionais e internacionais, criaram um festival próprio (Satyrianas), produziram um filme (*A filosofia na alcova*) e encararam turnês por países como Alemanha, Estados Unidos, Inglaterra, Portugal, França, Espanha, Cuba e Ucrânia (foram a primeira companhia ocidental a se apresentar no país após a queda do Muro de Berlim). Também levaram aos palcos textos de Alfred Jarry, Heiner Muller, Gil Vicente, Goethe, Shakespeare, August Strindberg, Oscar Wilde, Nelson Rodrigues, Vange Leonel e, acima de tudo, Marquês de Sade. Mas desde que fincaram bandeira, em 2000, na lendária e paulistaníssima Praça Roosevelt, o grupo vem montando cada vez mais textos próprios, como é o caso de *O incrível mundo dos baldios*.

"Somos uma espécie de Ogum, o cara que vai na frente, abrindo caminhos. Acho essa imagem do Ogum muito bonita. E acho que a função do artista é essa, né? Arte está aí para causar estranhamento, para fazer com que você não tenha certeza das coisas. Eu existo pra te confundir. Arte é isso." Ivam olha o relógio e faltam 15 minutos para a peça começar, o que significa que é a hora da roda, aquele momento no qual toda trupe se energiza antes de entrar em cena.

Formam um círculo, dão-se as mãos e, antes de qualquer coisa, alguns recados são dados. Márcia ainda não chegou e pode ser que não consiga, prepararem-se portanto para algum improviso. Então uma música sai dos alto-falantes e parte do elenco começa a cantarolar baixinho, balançando o corpo de um lado para o outro. "Entra na minha casa / Entra na minha vida / Mexe com minha estrutura / Sara todas as feridas", e cantam uma, duas vezes, cada vez mais alto, cada vez abrindo mais o sorriso. A música acaba e todos gritam "Merda!".


O INCRÍVEL MUNDO DOS
BALDIOS
POSSI
quadrilátero

"Cada peça tem uma roda diferente. Por exemplo, essa música ['Faz um milagre em mim', pagode gospel de Regis Danese] aparece no final de 'Baldios', justamente na cena da Márcia. Ela é uma cantora que está prestes a fazer seu primeiro show com um cachê mais alto e erra o caminho, desce no ponto de ônibus numa quebrada e encontra um casal de irmãos adventistas. Tudo isso em um 31 de dezembro. Aí, de uma forma bem natural, começamos a cantar essa música na roda."

Todas as histórias de 'Baldios', todos os encontros de personagens, acontecem em um 31 de dezembro. E não é por acaso. "No final do ano passado fui pra Ushuaia, no fim do mundo. Era um lugar que eu queria conhecer. Pensei: é um lugar que me vai dar paz. É um dos lugares mais bonitos do mundo e eu não suportei. Não aguentei ficar lá. Claro que tinha a ver com meu irmão, porque a gente viajava muito [um dos cinco irmãos de Ivam morreu em novembro do ano passado, de câncer]. Enfim, foi horrível. Passei o dia 31 tentando sair de lá — vou ficar pagando cartão de crédito o resto da vida —, mas consegui e às 11 da noite estava chegando a Buenos Aires. Passei a meia noite em um hotel qualquer. Aí bateu aquela coisa, o mundo não está nem aí pra mim. Quando você pensa que é o centro, que a sua dor é o centro, quem é você, cara?! O que significa essa dor perto de tudo isso, dessa imensidão? Você não é nada."

Essas questões existenciais de Ivam, aliadas a uma permanente reflexão sobre espaços públicos, como a vizinha Praça Roosevelt, deram origem a *Baldios*. Afinal, como o próprio Ivam gosta de contar, a palavra "baldios" tem dois significados muito distintos: no Brasil é algo inútil, sem proveito, abandonado; já em Portugal são terrenos comunitários, espaços de convívio, encontro.

Quando Os Satyros chegaram à praça, em 2000, encontraram o abandono do poder público. E, antes mesmo de uma longa reforma mudar a cara do espaço, a trupe começou a acolher e dar trabalho a minorias que por

ali vagavam, de ex-presidiários a adolescentes carentes da periferia, de travestis a traficantes. Esses encontros transformaram e enriqueceram a dramaturgia do grupo, enquanto os arredores da Roosevelt ganhavam novas cores, bares e companhias teatrais como os Parlapatões.

Todo esse renascimento da praça culminou na criação, em 2010, da SP Escola de Teatro. "É a maior escola de teatro da América Latina", diz Ivam, sem esconder o orgulho de ser o responsável por reunir os colegas vizinhos em um projeto gratuito, bancado pelo Governo do Estado de São Paulo, que forma artistas em oito áreas (atuação, cenografia e figurino, direção, dramaturgia, humor, iluminação, sonoplastia e técnicas de palco). "A criação dessa escola é a prova de que nosso projeto de acolhimento deu certo, e que dá para sobreviver de teatro. Isso é possível aqui."

DIALÉTICA

Alguém avisa que Márcia já está na Marginal (Pinheiros ou Tietê, não sabem ao certo) e que, na verdade, está vindo de táxi do interior de São Paulo. Não tinha nada de ônibus quebrado. Ivam respira aliviado com a primeira notícia, ainda mais porque é chegada a hora de entrar em cena — o público pagante melhorou um pouquinho, de seis para 13.

"Todos somos responsáveis por abrir, fechar ou indicar caminhos. Na poesia eu digo que não temos saída, que fracassamos enquanto humanidade, porque é preciso ter incertezas para se construir juntos. Mas sou otimista para caramba, acredito muito no ser humano e nosso trabalho é um espelho disso também." As cinco histórias/encontros de *Baldios* são, efetivamente, um espelho dessa dialética d'Os Satyros, às vezes melancólica e noutras bem-humorada.

Na costura humana de *O incrível mundo dos baldios*, Ivam e Rodolfo reúnem um palhaço idoso e uma voluntária com seus próprios fantasmas, dois amigos buscando enriquecer rapidamente na quebrada, uma refugiada sí-

ria e um adolescente perdido, uma advogada em busca de uma morte digna acompanhada por seu melhor amigo e uma médica e, por fim, uma cantora e um casal de irmãos adventistas. Nessa hora, Márcia, que interpreta a cantora, entra em cena gritando — "Tô chegando! Tô chegando!" — e toda a trupe ri, aliviada.

Ivam, que interpreta um andarilho que "busca atender as promessas de pessoas que esperam por milagres para suas vidas" e costura todas as histórias, não perde a deixa e, em cena, manda um recado para sua atriz/personagem: "Ela vai ter que trabalhar muito para pagar os 1600 reais do taxista". Gargalhada geral.

Tantos sustos depois, o Domingo de Páscoa de Ivam Cabral chega ao fim alimentado por aplausos de pé. "O que eu deixei de falar numa peça eu falo em outra. Esse processo de permanente construção que o teatro proporciona é o mais legal. Então vambora, porque no Satyros eu posso tudo"

Dafne Sampaio é jornalista. Foi editor do site *Som Livre Loja Virtual*, da revista *Monet*, colunista do *Yahoo* e coordenador das redes sociais da Prefeitura de São Paulo (2014-2016). Também colaborou com as revistas *Piauí*, *Trip*, *Brasileiros* e *Carta Capital*, entre outras.

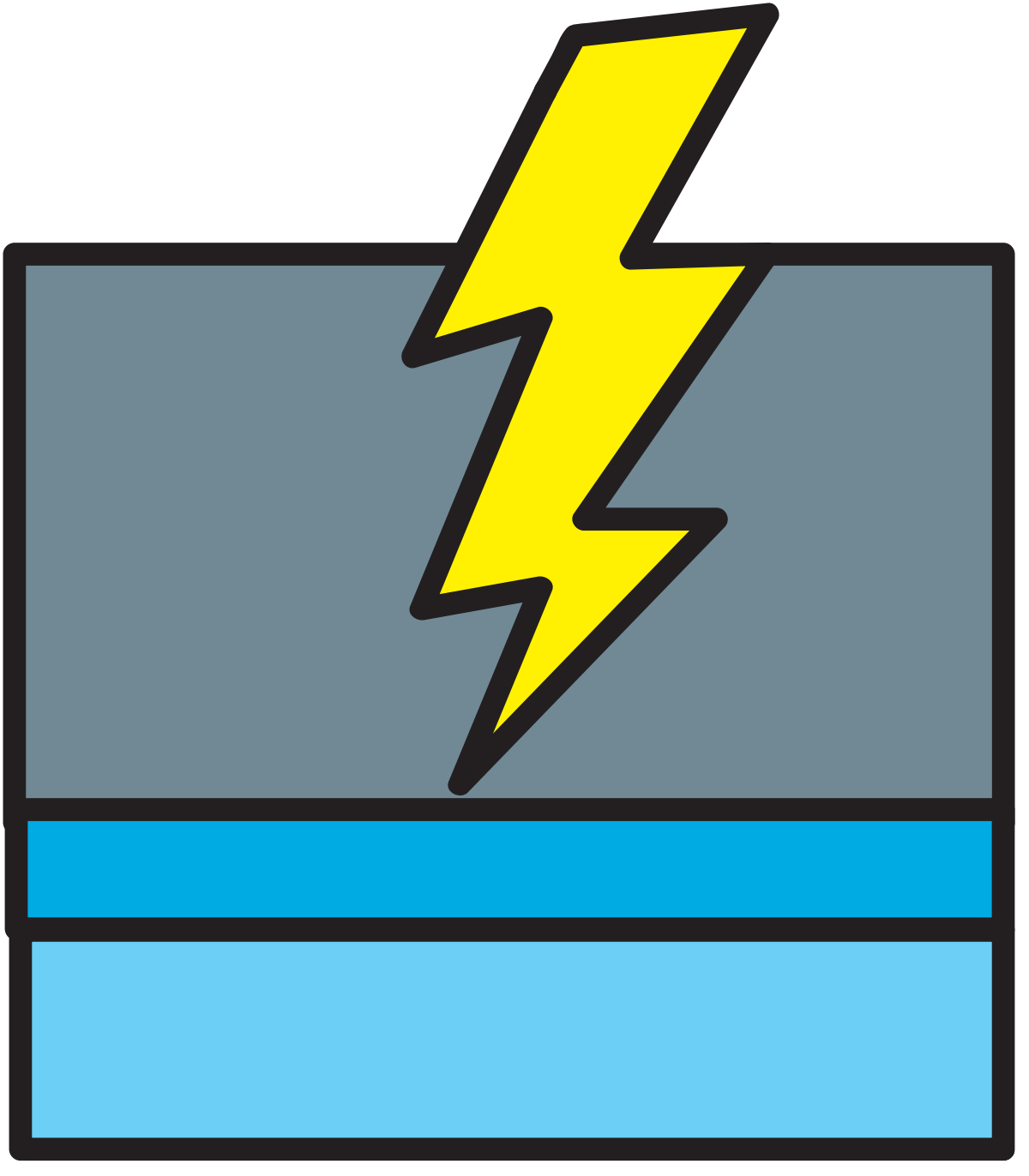

Satyros

CRÔNICA

Roteiros roteiros roteiros

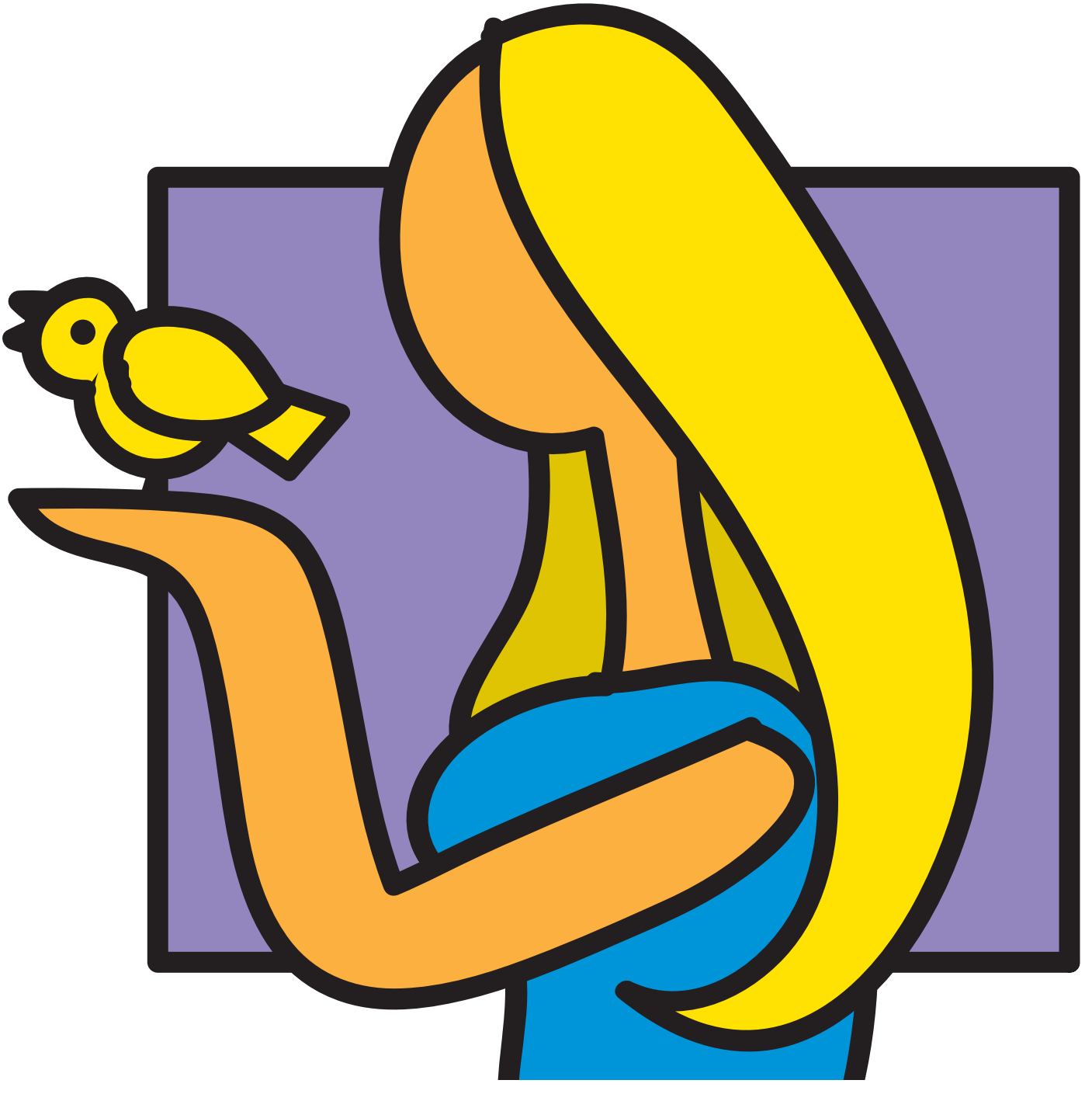
Ademir Assunção

Ilustrações **Cesar Marchesini**



Editado pelo selo Biblioteca Paraná, da Secretaria de Estado da Cultura, *O tempo visto daqui* reúne crônicas publicadas desde o início da imprensa paranaense até os dias de hoje. Organizado pelo professor da Universidade do Paraná Luís Bueno, o livro traz textos de nomes como Roberto Gomes, Domingos Pellegrini, Sylvio Back, Cristovão Tezza, Célia Musilli, Dalton Trevisan, Denise Stoklos, Helena Kolody, Jamil Snege, José Paulo Paes, Miguel Sanches Neto, Paulo Leminski, Valêncio Xavier, Wilson Bueno, Ademir Assunção. Este último é o autor da crônica que selecionamos para esta edição da **Helena**, publicada no jornal *Nicolau* de janeiro de 1988.

Sobre o texto, Luís Bueno escreve: "Às vezes, a crônica assume forma de manifesto na mão de jovens escritores. É o que acontece com a que abre o livro, de Ademir Assunção, que em 1988 traça para si mesmo um roteiro de liberdade formal e de vanguarda, cheio de referências, algumas explícitas outras nem tanto, aos artistas que o interessam nesse ponto fundamental que é o começo de uma carreira literária: John Cage, Caetano Veloso, Lewis Carrol, os concretos, James Joyce, Jimmy Hendrix, Tom Waits, Gilberto Gil. Com isso, repete gesto feito por Emiliano Perneta exatos 100 anos antes, mas pelo avesso, pela via da negação. Sendo outros os tempos, outras são as provocações do poeta, as atitudes que reivindicam liberdade de pensamento e de criação com o afastamento da ideia de evolução, da religião, da literatura canonizada na academia, dos sistemas filosóficos então na moda".



★ Algumas coisas me assustam: latido de cachorro, principalmente à noite. A caretice dos anos 80. Quando sinto a barra pesando, meu pé direito dispara feito um sismógrafo pressentindo — quem sabe — um terremoto. Nesses casos ouço os mugidos de Rimbaud, lançados no Brasil em compact disk M para Matar. Mas se estou enfezado, revido. Penso cá com meus botões tão Waits: "É, quando você é jovem, você não tem nada, mas tem tempo".

★ Quando fumo, entendo melhor a gaze tribal do rock.

★ Quando atravesso demais o compasso, escuto Caetano. Araçá Azul fica sendo o beijo mais belo do medo. Fica sendo segredo. Fica sendo brinquedo.

★ Quando me alegro em excesso, me alegro mais ainda. Rio à toa. Mas prefiro os oceanos. O infinito é que interessa.

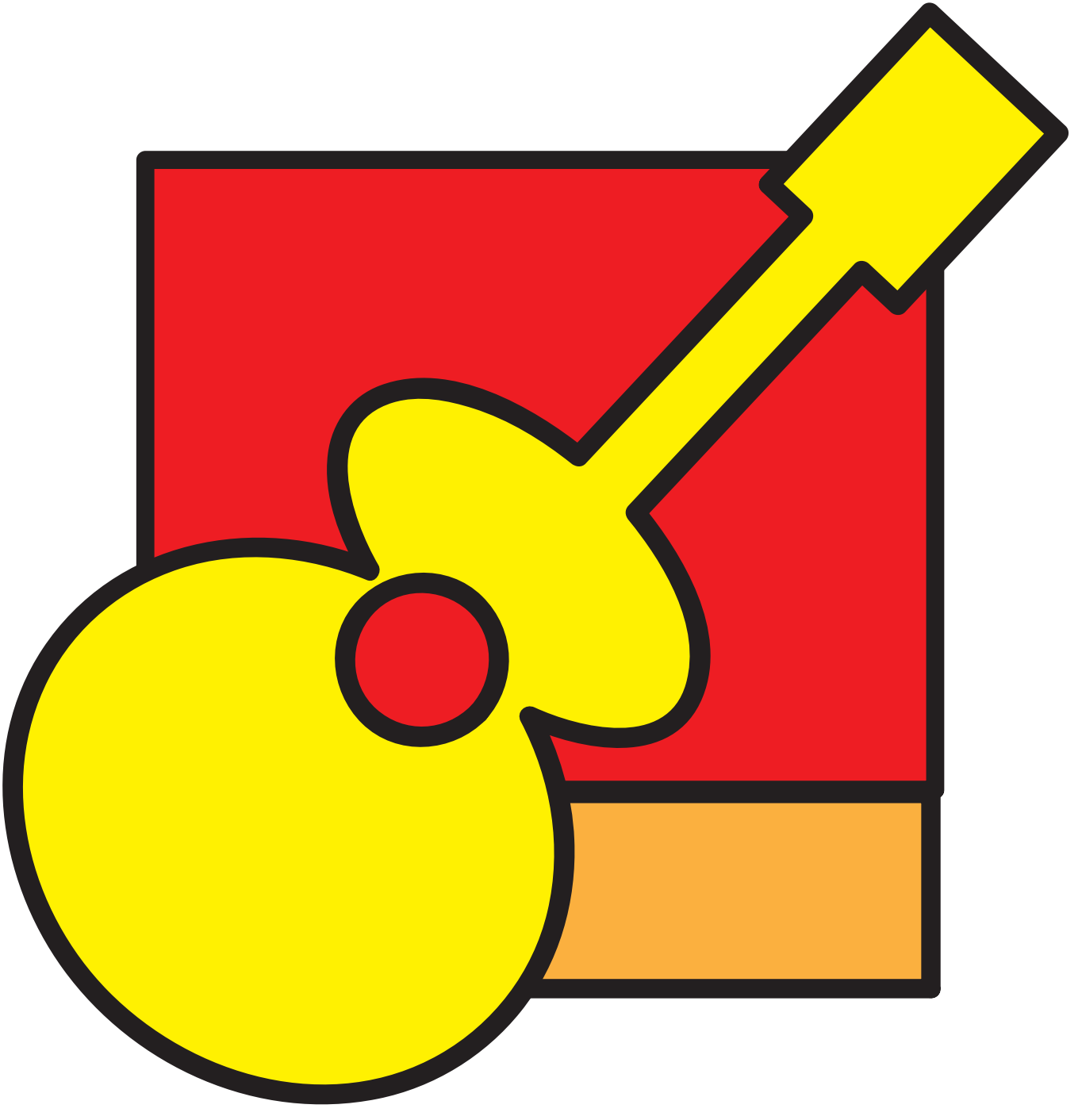
★ Quando sinto uma nuvem radioativa de tristeza se aproximando, levo um lero com Humpty Dumpty, o homem-ovo, meu fiel amigo. Juntos, montados na ave Felfel, saímos à caça do Jaguadarte.

★ Quando emburro, despacho logo, acuso em meu radar seu sorriso lindo como um holograma do Moysés Baunstein, meu amor, minha estrela de Floripa, minha antena parabólica. Falando sério: io love você.

★ Falando sério: me perco em suas curvas de Dia Dorim Noite Neon.

★ I'm sorry galera, mas diante da cabeça prateada de um John Cage, por exemplo, não posso chamar de artista qualquer egoinflado que faça aquilo que o mercado bem pensante e lucrativo julga ser arte. Quer dizer, poder posso. Mas que importância teria isso?

★ Não sei se sonhei. Não sei se sempre sonho. Mas uma cena anda ondulando na cuca. Quase como cena de cinema, como um parangolé do Hélio, como hey joe do Hendrix. Que significado tem não sei: é assim: uma garota punk esverdeada pergunta a uma sereia: ei, como fazer pra se bem viver? O elfo, encantado, responde: sei não. A sereia sorri. A se-



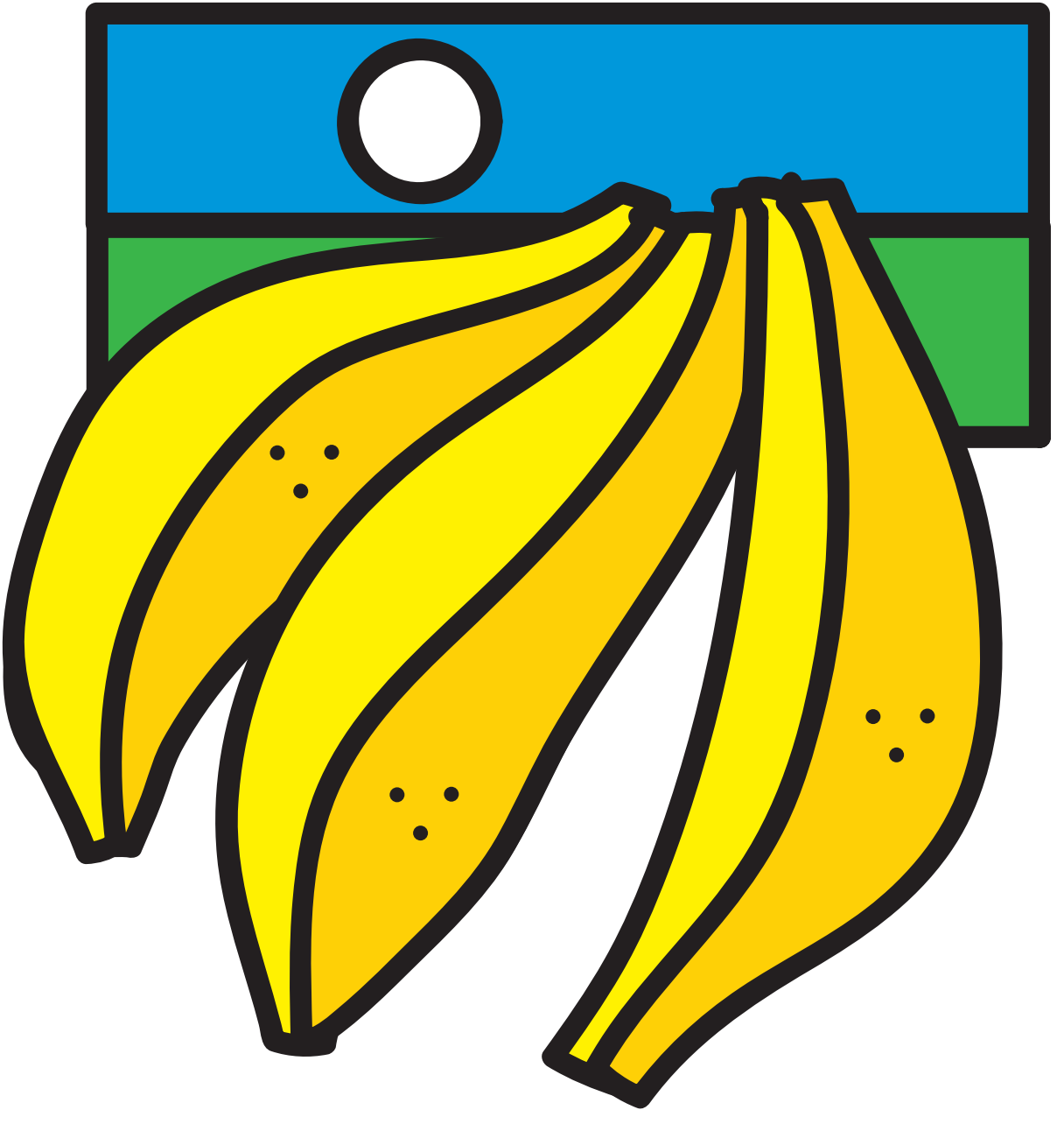
reia é Daryl Hannah. O elfo toca flauta. A garota punk dança. A vida passa como um karmaval.

★ Oswald de Andrade, o doutor canibal, disse certa vez: o homem vive entre dois brinquedos: o amor onde ganha, a morte onde perde. Não sei se quando disse homem ele estava se referindo também às mulheres. Mas adoro colecionar frases, assim, soltas. A gente sempre pode precisar. Essa, por exemplo: vai bicho, desafinar o coro dos contentes.

★ Riocorrente, riocorrente, erronte vendo e vindo, Rino & Zeno, Cerronte d'Alquimim, que Ana mais Bela mas que trela Rita Ree? Corre rio, recorrente, sonho errante: quem dera um ria, outro à caça do Vidente: "O poeta se faz vidente com um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos". Excresceram a tenra e terna polpa eterna da nossa rebeldia? Riocorrente, riocohendrix não cria musgo: mas o que andam fazendo com o rock'n'roll?

★ Estrelas pra tigo e migo estralam no meu coraçãozinho de galinha num xinxim. Estrelas pra você, estrelas pra mim: ESTAR UM CORPO EM OUTRO QUALQUER NEM SEMPRE NADA É NÃO) MEU BEM (STAR TALVEZ EM CONSTELAÇÕES DE LEÕES TÃO DENTRO E ★★★★

Ademir Assunção é jornalista, poeta e letrista. Publicou, entre outros livros, *LSD nô*, *A máquina peluda*, *A voz do ventríloquo* e *Pig brother*.



ENSAIO

Quarup ontem e hoje

Regina Zilberman

Ilustrações **Moara Brasil**

Lançado há cinco décadas, o livro de Antonio Callado traduz problemas ainda atuais — um mérito que não o impediu de, aos poucos, ser esquecido


COMEÇA O ATAQUE DOS "GAFANHOTO
SOUTH A

Na aba que acompanhou as primeiras edições de *Quarup*, ainda sob a guarda da então incansável e imbatível Civilização Brasileira, Franklin de Oliveira profetizava: "*Quarup* representará para a literatura brasileira, no decênio de 60, o mesmo impacto em que, na década de 50, importou *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa". A seguir, o crítico equipara o romance ao *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, mais adiante cotejando a amada de Nando, Francisca, à Natacha, de *Guerra e paz*, de Tolstói. Nada mau para uma obra brasileira de um autor que, se já se notabilizava na ficção e na dramaturgia, ainda não tinha realizado nada tão relevante.

Noves fora o desejável entusiasmo que uma aba deve expressar, no empenho de valorizar o livro que difunde, a profecia de Franklin de Oliveira parecia se concretizar no sucesso que *Quarup* obtinha naquele final dos anos 1960. E no prestígio doravante usufruído por Callado, suscitando ensaios e estudos, a exemplo do que elaborou Ligia Chiappini em 1982, premiado com o cubano Casa das Américas. Sucesso e prestígio que, com o tempo, parecem ter-se esfumado, ainda que o romance figure atualmente no catálogo da editora Record, em impressão, todavia, de 2014.

Por que *Quarup* pôde provocar tanto entusiasmo? Por que perdeu impulso com o tempo?

Para responder a primeira questão, rebobine-se a fita até 1967, ano de publicação do livro. O golpe militar comemorava seu terceiro aniversário, e um novo general, Artur da Costa e Silva, ocupava a presidência, em substituição a Castelo Branco. Na passagem, uma nova constituição tinha sido promulgada, arrochando ainda mais os direitos civis. Esboçava-se o "milagre brasileiro", que chegaria a seu ponto culminante ao final da década, sob a batuta do economista Antônio Delfim Netto.

Se, na esteira do golpe de março de 1964, as elites políticas de distintos, e até contrários, matizes ideológicos acreditavam que os militares não tinham vindo para ficar, bastando resistir por meio da cultura, fértil em can-

ções de protesto e teatro engajado, na abertura de 1967 desfazia-se o véu da ilusão. Mas a opção pela luta armada ainda não se materializara, restando à esquerda a mobilização oficializada pelo MDB, partido de oposição permitido por lei. Fora desse quadrado, apenas estudantes de nível médio e superior, bem como sacerdotes simpáticos à Teologia da Libertação, promovida por João XXIII, expressavam insatisfação por intermédio das alternativas que se ofereciam, as mais evidentes sendo as marchas de rua. Que esses movimentos eram inócuos provam-no as personagens nascidas do escárnio de Nelson Rodrigues, criador do padre de passeata, precursor, pelo avesso, do protagonista de *Quarup*.

Fernando, contudo, não é o primeiro sacerdote que ocupa a posição de protagonista na literatura em língua portuguesa, papel inaugurado pela personagem central de *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós. A ficção brasileira mostrava-se fértil em seminaristas que eventualmente chegavam a se ordenar, como narra Bernardo Guimarães, mas que via de regra abriam mão da vida religiosa, como se verifica em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e em *Informação ao crucificado*, de Carlos Heitor Cony.

É a condição de sacerdote ordenado liderando a trama de um livro brasileiro que confere originalidade à personagem. Porém, nos anos 1960, não eram incomuns clérigos de bom caráter atuarem em obras de ficção, filão explorado com grande sucesso pelo australiano Morris West, autor de *O advogado do diabo* e, especialmente, de *As sandálias do pescador*, cujo enredo centra-se na trajetória do prelado que, ao final da narrativa, é consagrado papa pelo colégio de cardeais, em Roma. Por sua vez, Antonio Callado não precisaria buscar fora da própria trajetória literária personagens e temas associados à religião: em *Assunção de Salviano*, seu romance de estreia, a figura que dá título ao livro, originalmente um comunista ateu, transforma-se, com o andar da intriga, em católico sincero e participante. Em *A madona de cedro*, que sucedeu àquela obra, é o furto de uma escultura sacra que mobi-


240 "CUMPRIR-SE-Á, ENTÃO, O MISTÉRIO DE DEUS" Revelação 9:14-18
qualquer ação devida, mostraram-se prontos e dispostos. Estavam deveras "preparados para a hora, e o dia, e o mês, e o ano, para matarem
ROLO PEQUENO"

liza a fábula, com efeitos sobre a personalidade de Delfino Montiel, que almeja redimir-se do crime e redescobre a fé, após reeditar a paixão de Cristo durante a Semana Santa.

Fernando, portanto, possibilita à literatura brasileira dar vazão a um tema que mobilizava leitores de todo tipo, desde os apreciadores de obras com preocupações teológicas, como as de Morris West, até os admiradores de Antonio Callado, celebrizado também graças à autoria de peças como *Pedro Mico*, marco da dramaturgia nacional. Porém, o que faz dele protagonista de um romance de sucesso é que Callado entronca na personagem não apenas questões relativas à vocação religiosa, mas as que dizem respeito à sociedade brasileira durante dez anos da então história recente do país. Com efeito, a trajetória de Fernando coincide com o percurso político do país entre 1954, ano do suicídio de Getúlio Vargas, e 1964, ano do golpe civil-militar, com a consequente perseguição aos grupos militantes de esquerda.

QUASE OUTRA PESSOA

Quando a ação de *Quarup* começa, Fernando trabalha junto ao ossário do mosteiro onde vive, restaurando os esqueletos dos padres ali enterrados. Apaixona-se por Francisca (nome com que provavelmente Callado homenageia Francisco Julião, líder nas Ligas Camponesas até 1964 e, em 1967, exilado no México), a que não tem acesso por um duplo veto: ela é noiva de Levindo, militante da causa dos sem-terra, e ele, na qualidade de clérigo católico, fizera o voto de castidade. Quando a ação termina, Fernando é quase outra pessoa: abandonou o sacerdócio, amou Francisca em pleno Xingu, militou em nome da pedagogia emancipadora de Paulo Freire, esteve preso, fugiu da cadeia, matou um homem e optou por aderir ao movimento de resistência ao regime militar, configurado na guerrilha rural a ser implementada no sertão à luz da prática de luta armada vitoriosa em Cuba, sob a égide de Fidel Castro. A metamorfose final leva-o a mudar até a própria iden-

tidade, afirmando responder agora pelo nome de Levindo, que fora assassinado pelas forças da repressão.

Enquanto isso, o Brasil também passa por profundas modificações políticas. Ao suicídio de Vargas, sucedem-se crises políticas atenuadas à época da presidência de Juscelino Kubitschek, mas intensificadas nos primeiros anos da década de 1960, com a renúncia de Jânio Quadros e a destituição de João Goulart, o qual, em 1964, prometia reformas de base e era hostilizado pela direita civil, militar e religiosa.

A narrativa de *Quarup* intensifica os episódios inicial e terminal do processo que tomou um decênio, compondo um arco temporal que se estende da morte de Vargas à deposição de Goulart, sem se deter particularmente nos períodos intermediários. Mas destaca pontos fortes do panorama político nordestino, em especial a atuação das Ligas Camponesas, a administração de Miguel Arraes no governo de Pernambuco, as Marchas da Família com Deus pela Liberdade. Antonio Callado lida de modo adequado com o pano de fundo político, sem transformar seu livro em um romance histórico, nem deixar de contextualizá-lo, o que garante sua eficiência quando se trata de evidenciar a mensagem em nome da ação revolucionária. Não por coincidência Fernando transita do ossário fechado, habitado por mortos, para o espaço aberto do sertão, onde terá meios de efetivar seus propósitos ideológicos sem amarras conservadoras ou anacrônicas, como segmentos da Igreja até então praticavam.

Nos idos de 1967-1968, a mensagem não passou em branco, garantindo o sucesso do livro, a que se somou outra propriedade: Callado conferiu protagonismo ao Xingu, com sua natureza exuberante e populações nativas quase intocadas pela civilização ocidental. Ao fazê-lo, o escritor ressuscitou a veia indianista da literatura nacional, exangue desde o final do Romantismo (ainda que reativada à época do Modernismo, com as experiências de Mario de Andrade, em *Macunaíma*, e de Raul Bopp, em *Cobra Norato*) e ofereceu-lhe

alternativas até então impensadas. É só depois de *Quarup* — e bem depois — que Darcy Ribeiro, em 1976, publicou *Maíra*, outro marco de nossa ficção da segunda metade do século XX, devedor em alguns aspectos do antecessor (a personagem central é, no início da trama, um seminarista), mas que avança em termos de uma poética indianista, ao outorgar o papel de herói a um indígena.

Esses méritos não impediram *Quarup* de, aos poucos, ser esquecido. A geração que o acolheu não foi sucedida por adeptos da temática política proposta, provavelmente porque a luta armada fracassou, não tendo alcançado os resultados pretendidos: o regime civil-militar vigorou por mais de 20 anos, a revolução socialista não se consumou, o país tomou o rumo da modernização dependente do capitalismo internacional que o caracteriza até nossos dias. Nos anos 1970, a literatura brasileira mostrou-se, nos textos de Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão, mais amarga e transgressora, e os anos 1980 depararam-se com os depoimentos dos exilados políticos, que, retornados, mostraram as diferentes facetas da guerrilha e da repressão, à maneira de Fernando Gabeira, Frei Beto e Alfredo Sirkis.

Nem por isso se deve deixar de ler *Quarup*, e não porque seja documento sobre uma época da literatura e sobre as relações de escritores e personagens com as circunstâncias políticas que então agitavam o país. Mas porque os fatos não mudaram muito, e o universo retratado por Callado, revelando as desigualdades na distribuição da propriedade rural, a dizimação das populações indígenas e de suas culturas, as incertezas e oscilações da esquerda, não foi superado e é de uma assustadora atualidade.

Quarup pode não nos dar as soluções; mas traduz os problemas de então e de agora, competindo a cada um encontrar um caminho para sua superação.

Regina Zilberman é escritora, pesquisadora e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem mais de 20 livros publicados, entre eles *A literatura infantil na escola*, *A leitura e o ensino da literatura* e *Fim do livro, fim dos leitores?*.


"CUMPRIR-SE-Á, DIZIA-LHE O MISTÉRIO DE DEUS"
Revelação 9:19
Não se trata de algo invisível no mundo espiritual! É tangível!
carga de "cavalos".

ENSAIO

Portugal anexado

Renan Borges Simão

Ilustrações **FP Rodrigues**

O relato de uma temporada em Lisboa, onde a vida dos brasileiros recém-chegados nem sempre é tão fácil quanto pode parecer

“Parece que Portugal é mais um estado brasileiro”. Essa frase ficou na minha cabeça por quase seis meses, o tempo que morei em Lisboa no ano passado. E matutei em muitos papos de pastelaria sobre o fluxo de brasileiros rumando para terras lusas, assunto presente nos noticiários de ambos os lados do Atlântico e em minha experiência na capital.

A frase foi dita em uma das aulas do meu curso de mestrado, em uma classe quase dividida entre brasileiros e portugueses. Em ambos os “lados”, as mulheres eram maioria. Uma delas disse isso ao responder a uma das primeiras interações da professora de Antropologia e Imagem com a turma, depois de mostrar curiosidade sobre o que achamos de Portugal, dos portugueses e do clima. A resposta mais taxativa foi essa. Parafraseio os motivos da simbólica anexação lusa ao Estado brasileiro: a língua é a mesma; a comida, ótima e semelhante à nossa; e Lisboa parece com o Rio — ela é carioca. O frio, que nos lembrava de nossa estada na Europa, não entrou na resposta; relevemos.

Em partes, dá para concordar. O Bairro Alto pode lembrar Santa Teresa, e não é preciso ser urbanista para identificar semelhanças entre a baixa lisboeta e o centro da cidade de São Sebastião. As calçadas de pedra portuguesa não enganam, tampouco as toponímias para largos, travessas, arcos e ruas com nomes de santos católicos. Sobre a comida: esquecendo-se do câmbio desfavorável, da exígua variedade de frutas comparada à nossa e da mandioca, pode-se tranquilamente se esbaldar de azeite, batata, peixe, pão com chouriço e doces à base de ovos. E a língua, salvo variações geográficas e sociais, é realmente a mesma, claro.

É a mesma, mas os portugueses, de modo geral e sem imprimir juízo de valor explícito, teimam em chamar a “nossa” de “brasileiro” — o que eu sempre corrigia. Era uma forma sutil de dizer: “Vocês nos colonizaram, sim, toma que o filho explorado é teu”. O fato é que o contraste de sotaques e do uso distinto das palavras dessa mesma Língua Portuguesa geram um choque

reduzido. No dia a dia, promove de chistes inofensivos (alguns deles xenófobos) a encontros com o humor ranzinza português — este, um monumento nacional às coisas ditas ao pé da letra. (Certa feita, fui comprar um queijo e perguntei se era bom. "Eu venderia se fosse ruim?", respondeu o vendedor).

Com uns meses, a gente pega o que eles falam. E eles, bem, eles entendem tudo o que falamos. Para além dos clichês, que você encontra em dúzias de *blogs* ao alcance de uma busca no *Google*, minha maior surpresa foi quando, no cardápio do restaurante, li "grelos", ri, e perguntei o que era ao garçom. Sem me deixar terminar a pergunta, veio "couve" na resposta, como se fosse parte de sua rotina diária — na verdade, grelo é a flor que dá em couves, nabos e nabiças.

NA PONTA DA LÍNGUA

Existem várias razões para os portugueses conhecerem o "nosso" idioma, muito mais do que nós o deles. As telenovelas, exibidas por lá desde o fim dos anos 1970, estão na ponta da língua dos lusos. E o fato de que, até 1994, a maioria das dublagens (dobragens, para eles) de desenhos infantis eram brasileiras quase me fez cair da cadeira. Imagine uma multidão de crianças lusitanas assistindo a *Aladim* e *A Pequena Sereia* com a mesma dublagem carioca que eu via? É um choque geracional.

Tudo isso faz com que Lisboa pareça algo próximo de casa (do Porto para cima, Madeira e Açores já são outra história). Posso falar do jeito que quiser com meu sotaque caipira do interior de São Paulo e, na maioria das vezes, a pessoa sabe razoavelmente da minha cultura, talvez mais do que em qualquer outro país do mundo. É como sentir-se confortável em um lugar desconhecido.

Isso não significa, claro, que o papo furado surgido ao pedir uma imperial na tasca seja mais natural e autoconsciente do que quando pedimos um breja no boteco. Mas o que me impede de cravar que Portugal, ou mes-

mo Lisboa, é uma região quase-Brasil é justamente essa confiança de que há uma cultura plenamente partilhada.

ÊXODO?

Tem muito brasileiro que levou a sério a piada e tomou o caminho do aeroporto. É o que dizem alguns dos principais jornais e revistas. Os sotaques brazucas realmente apareciam para mim pelo menos uma vez por semana no metrô ou na fila do pão. Afinal, desde 2008 somos a maior comunidade estrangeira residente em Portugal, somando um quinto do total, segundo relatório de 2016 do SEF (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras) — de 1999 a 2007, Cabo Verde encabeçava a lista. Entre 2010 e 2016, 87 mil brasileiros obtiveram cidadania portuguesa.

Contudo, desde que li o levantamento da Mono/Volt Data Lab de abril de 2017 informando, respectivamente, pico e queda do número de brasileiros morando no país de 2010 a 2015 (de 119 mil a pouco mais de 80 mil), fiquei ressabiado. Mais: segundo o jornalista Sérgio Spagnuolo, a partir de dados do SEF, "o número de vistos de longa duração [para trabalho ou estudos] cresceu em três quartos desde 2009, para mais de 5 mil em 2015, mas isso é uma pequena parte dos quase 12 mil vistos concedidos em 2004".

Ah, mas tudo mudou depois de 2016, com a nossa crise política e a considerável saída da recessão econômica deles, o leitor diria. Sim, os dados de 2017 devem mostrar 9, 5 mil vistos emitidos para a entrada em Portugal, informa a *Deutsche Welle* no último mês de março, com dados não consolidados da embaixada portuguesa no Brasil. Repare, esse número é maior que o de 2015, mas ainda assim menor que o de 2004.

Com esse panorama, podemos falar da migração Brasil-Portugal sem começar com a expressão "Nunca antes na História...", mas afirmando com alguma segurança que tem mais brasileiro pulando a poça

do Atlântico nos últimos cinco anos. Aos que têm dinheiro para passear pela lusitânia — em 2017, foram 20,6 milhões de cidadãos do mundo zanzando por lá, 9% a mais do que no ano anterior —, a tendência é forte, e os brasileiros estão nessa. Foram 869 mil dos nossos turistas no país no mesmo período, um número 39% maior do que em 2016 — os dados são do INE (Instituto Nacional de Estatística) de Portugal.

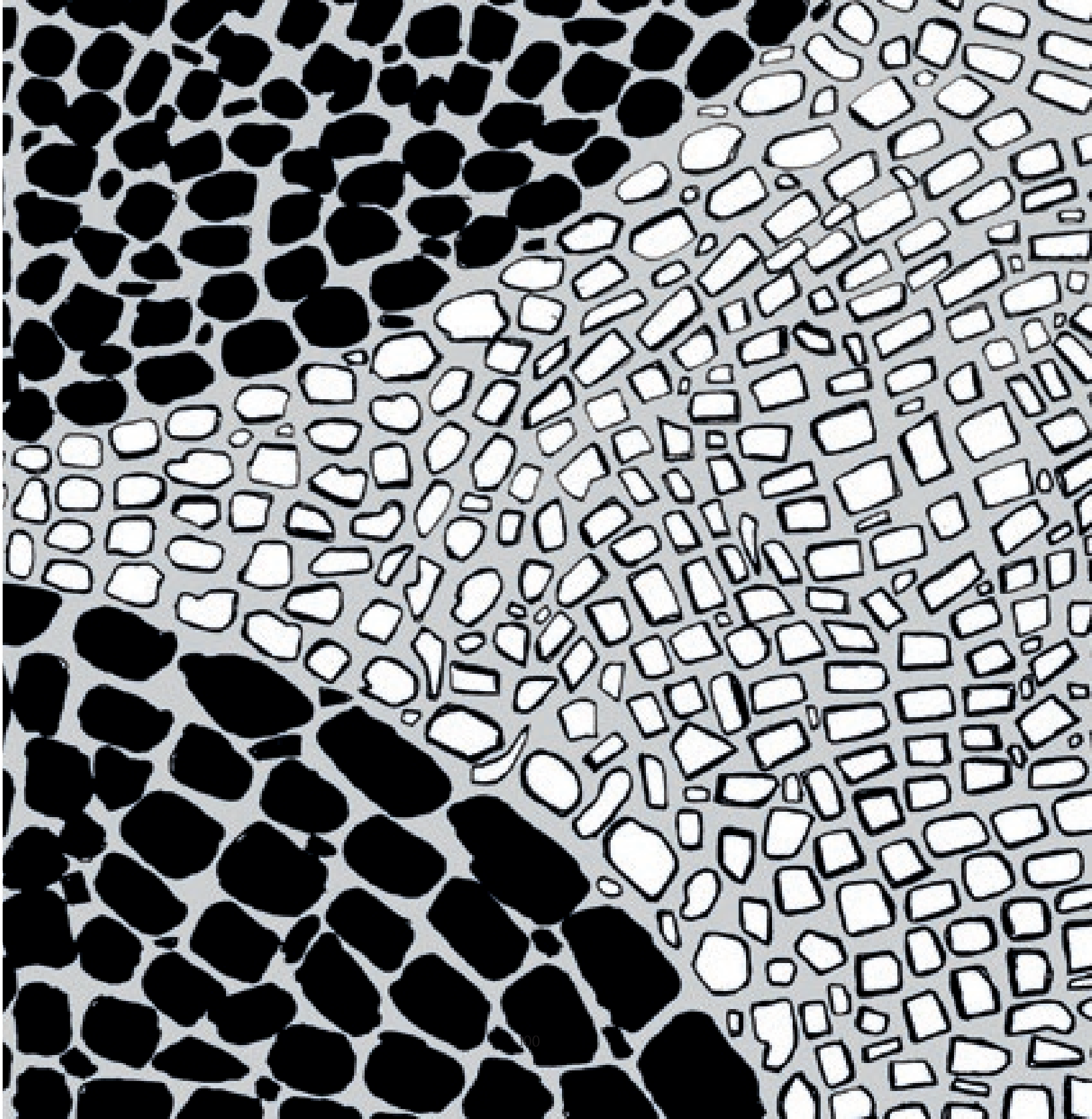
Em relação aos estudantes, os nossos são cerca de 9 mil dos 30 mil estrangeiros ocupando cadeiras em universidades portuguesas, dados de 2013. Em 2006, eram 2 mil. À nossa elite econômica imigrante, cabe desde 2012 um regime de autorizações de residência para investimentos, o chamado visto *gold*, que ofereceu ao todo quase 500 permissões a investidores brasileiros endinheirados, segundo o SEF.

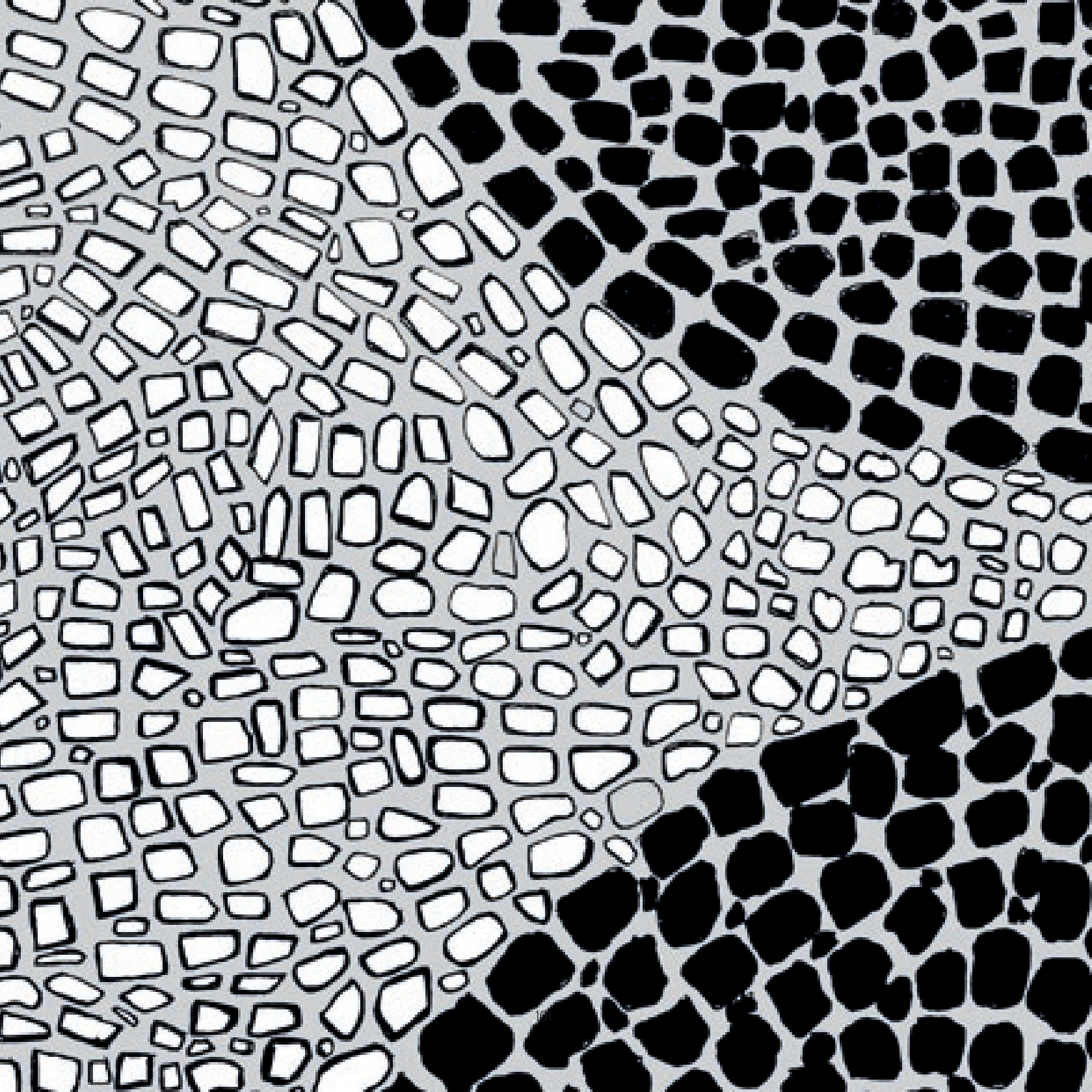
Se você não tem milhares de euros para investir, resta ouvir as declarações do ministro português de Negócios Estrangeiros, Augusto Santos Silva, que defende estender o visto *gold* a qualquer brasileiro. "Nossa proposta é que a CPLP [Comunidade dos Países de Língua Portuguesa] seja um espaço de circulação livre e interna, como funciona a União Europeia. (...) Um brasileiro teria autorização de residência em Portugal por ser brasileiro, seja pobre, rico, empresário ou trabalhador", disse a *O Globo* no fim do ano passado.

Antes de sonhar com o acordo diplomático, os dados que temos em mãos, como nota o portal português *Visão* em fevereiro deste ano, indicam que lideramos a lista de permanência ilegal (3,4 mil em 11 mil casos) e de recusas de entrada (mais da metade do total de 968 processos) em Portugal, segundo o SEF.

"NÃO PRECISA VIR HOJE"

Algumas histórias podem contextualizar ou desafiar esses números. A jornalista Gabriela Ferri saiu da Irlanda em busca de estudos e





custos de vida mais baratos. Em Lisboa, encontrou facilidade em fazer a matrícula do curso de pós-graduação, apresentou os documentos necessários para conseguir o visto de estudante e estabeleceu-se por três meses. Nessa espera, como turista, não pôde trabalhar. Pagou 90 euros no processo todo e, já de volta à Irlanda com curso pago e incompleto, há nove meses não recebe uma resposta do SEF. "Tive uma espera de dois meses para conseguir meu primeiro atendimento. Já havia lido muito a respeito do departamento de imigração deles estar abarrotado de pedidos e, consequentemente, o processo estava sendo mais lento", conta.

Carlos Conte, formado em Letras na USP, trabalhava como garçom, só que ganhava por noite. Quando o movimento estava bom, o aluguel estava garantido. Quando não, ouvia o decepcionante "Não precisa vir hoje". Hoje, Carlos afirma que há trabalho na áreas de restauração (restaurantes) e turismo, e que é fundamental ser fluente em inglês. "No geral, paga-se pouco. Na área de restauração, em torno de 3 euros a hora. Sei de muita gente que trabalha há meses na informalidade; eu mesmo trabalhei assim durante quatro meses, sem contrato, sem garantias", diz. Em sua área, Conte não encontra nada há seis meses.

Já Cida Barbosa esteve atrás do balcão de um quiosque de shopping center e se sentiu "muito grata" pela oportunidade, mesmo sendo educadora de formação. "Ele [o patrão] me pagava em mãos, mas me pressionava para fazer o contrato. Não fiz porque não tinha na época o NIF [o CPF deles] e o número de segurança social. Geralmente, fazem contrato ou recibos verdes, como se fosse prestação de serviço [com contribuição à segurança social]", conta a mestranda em Estudos Portugueses na Universidade Nova de Lisboa. Cida achou o trabalho por indicação de uma amiga.

Com visto de estudante e NIF, "possíveis empregadores não queriam me contratar porque eu não tinha segurança social e atestado de

residência", afirma a radialista Luiza D'Elia, que trabalha em uma hamburgueria, também para pagar a pós-graduação em Lisboa. Hoje, com contrato de trabalho e número de segurança social providos pelo patrão, ela espera do SEF a mudança do visto de estudante para o de trabalho.

O salário mínimo de 580 euros pode parecer pouco, mas se apertar o cinto da calça e encontrar os cada vez mais raros aluguéis abaixo de 300 euros para moradia, você paga as contas e ainda sobra uns trocados para gastar com uma aviação *low-cost*. Não é simples conseguir. No ano passado, apenas 3,5 mil imigrantes residentes tiveram autorização para trabalhar. Os otimistas se apegam a uma recente flexibilização da legislação para o trabalho de imigrantes que já se encontram em solo português. Antes de 2017, era preciso ter um contrato assinado de trabalho; hoje é necessário um documento de promessa de contrato.

MACHISMO E XENOFOBIA

"O que mais dificulta é a longa fila de espera, tanto pra conseguir o agendamento na imigração quanto para receber o número da segurança social", afirma a designer Mariana Todorov. Ela procurou trabalho em Lisboa por quatro meses. Alegando atraso nos procedimentos do SEF e sem a documentação, não encontrou ocupação. Voltou para o Brasil. "Cada lugar dava uma parte da informação e ninguém [do SEF] atendia o telefone. Tem gente esperando há mais de ano e sem previsão de retorno", lamenta.

Para as mulheres, há um problema a mais na hora de buscar trabalho: uma espécie de machismo combinado com xenofobia. Quando compareceu a uma entrevista de emprego para a vaga de garçonete, a jornalista Juliana Santos passou por esse tipo de situação. "O gerente leu meu currículo e viu que eu não tinha experiência. Disse que não teria tempo para treinamento, mas teria outra vaga para mim. Eu fica-

ria na frente do restaurante chamando os turistas para ver o cardápio. 'Ok, o que eu tenho que fazer?', perguntei. 'Não precisa se preocupar', ele disse, 'porque você, uma mulher brasileira, tem todos os requisitos para atrair qualquer cliente em qualquer lugar do mundo'", conta.

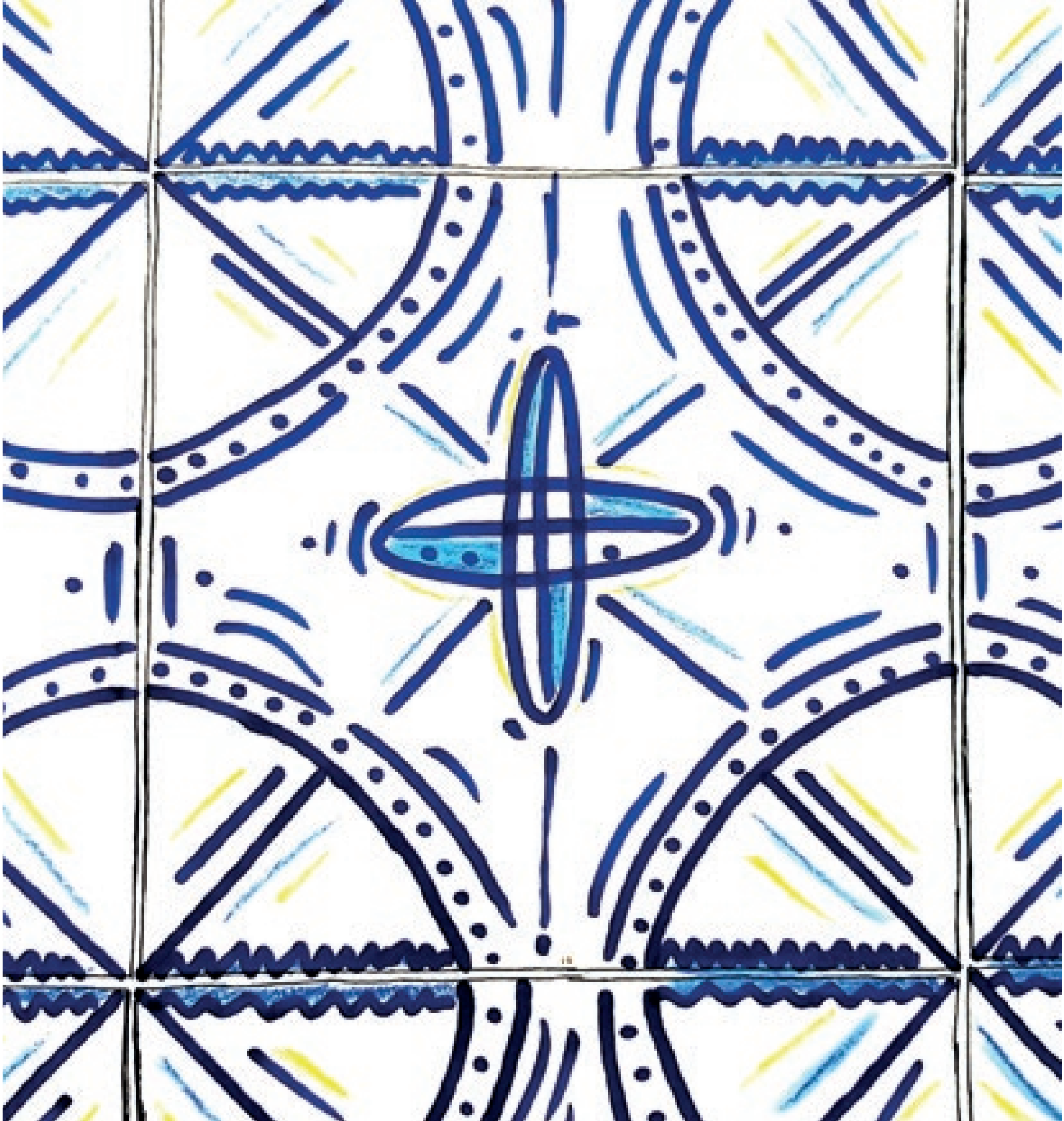
Nelson Camanho, professor-assistente de Economia da Universidade Católica de Lisboa, afirmou ao site *Observador* que "fontes não oficiais sugerem que este número [os tais 80 mil brasileiros residentes em 2015] é cerca de metade do número real de brasileiros em Portugal". Procurado pela **Helena**, Camanho evita prognósticos sobre o tema, mas aponta tendências.

"Não há preparação necessária para a mão de obra imigrante se esta for bem educada, como a da recente vaga [onda] de brasileiros. E se houver uma vaga migratória de baixa educação (de brasileiros ou não brasileiros), isso só tem a ajudar a economia portuguesa, já que permite que alguns serviços sejam desempenhados a custos mais baixos", analisa.

Até 2080, a população idosa continuará a aumentar e 600 mil jovens deixarão a estrutura etária portuguesa, segundo o INE português. Serão precisos, até 2060, 75 mil imigrantes por ano para preencher a mão de obra, de acordo com estudo da Fundação Manuel dos Santos.

NOTÁVEL PEQUENEZ

Segurança é o tema que as pessoas mais repetem ao enfatizar o porquê de morar em Portugal. Não é para menos: o país está em terceiro lugar no ranking mundial de segurança pública, segundo o relatório Global Peace Index — o Brasil ocupa a posição de número 108. Mas há um atenuante. Portugal tem 10 milhões de habitantes, número que vem caindo nos últimos anos por conta de velhice e emigração. Lisboa, por exemplo, tem meio milhão de cidadãos. A minha Taubaté tem 300 mil, e nem o leitor da **Helena** conhece Taubaté, muito menos um português.



A pequenez do país é notável no dia a dia. Estava almoçando com a minha namorada no Porto e a TV anunciava que 19 mulheres foram mortas vítimas de violência doméstica em 2017. "Mas 19 em quantas?", ela perguntou. "Só 19 mesmo", confirmei. (No Brasil em 2016, em média, 12 mulheres foram assassinadas por dia, segundo dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública).

O noticiário lembra mesmo, muitas vezes, o valeparaibano. Na mesma edição, policiais de Cascais, cidade da região de Lisboa, repudiavam o conteúdo da ceia de Natal dada aos plantonistas do dia 25. Ruim? Era uma cesta individual com carne de porco, batata e garrafa de vinho. Foram mais 2 minutos de reportagem cobrindo todos os lados da revolta da ceia, o que para TV é uma eternidade.

Coincidência ou não, há 17 anos o uso de todas as drogas é descriminalizado em Portugal. O que significa que, se você for pego fazendo o uso recreativo de drogas ilícitas, seu caminho não será a prisão, mas um suporte médico. O aborto é legalizado desde 2007 e o número de procedimentos caiu entre 2008 e 2015, colocando o país abaixo da média europeia.

Ambas as pautas são, em alguns casos, caras à esquerda. O espectro político é atualmente representado em Portugal por uma maioria composta no Parlamento pelo Partido Socialista (do primeiro-ministro António Costa), o Partido Comunista e o Bloco de Esquerda que, desde 2016, fez a economia crescer sem recorrer a uma agenda neoliberal de austeridade, que ocorreu entre 2011 e 2014 com a direita no poder. Um informe desses deve causar calafrios em liberais e conservadores de cá e surpresa até para os acostumados a ouvir as pautas da esquerda. Na esquina de casa, um café quase boteco exibia em suas paredes palavras de ordem contra a "troika". Na hora, entendi como alguma crítica aos socialistas. Depois descobri que a troika, no entanto, é como cha-

mam a trinca Fundo Monetário Internacional, União Europeia e Banco Central Europeu.

A representação máxima do orgulho revolucionário que presenciei, involuntário ou não, foi quando às 4 da manhã em casa, ao fim de uma festa, apertou-se o play em "Grândola, Vila Morena", clássica canção de Zeca Afonso, símbolo da não tão longínqua Revolução dos Cravos de 1974. Dois amigos portugueses, sentados um de frente para o outro, cantavam. Os olhos fechados, expressão de emoção. Perguntei ao ilustrador Diogo Silva, natural de Grândola, no Alentejo, se ele curte mesmo a música. "Não", afirmou. "Mas você deve sentir algo forte quando escuta", retruquei. Ele recostou a cabeça no sofá e disse: "Fuck yeah".

Renan Borges Simão é jornalista. Colabora com a revista e o site *Nova Escola*.

ENSAIO

Panis et Circensis

Alex Antunes

Ilustrações **Mário de Alencar**

Alguns apontamentos sobre a questão da "qualidade" na música brasileira das últimas décadas

Um tema recorrente, quando o assunto é música brasileira, é se houve ou não uma "queda de qualidade" desde as décadas passadas até hoje. Os próprios artistas colocam lenha na fogueira. Mesmo quem tem reputação questionável, como Jorge Vercillo, já falou em "nível baixíssimo" (numa recente postagem no *Facebook* inspirada por Jojo Todynho e seu hit "Que tiro foi esse?"; depois ele se retratou). Ou Caetano, um dos considerados grandes, que se manifestou na direção contrária, dizendo que o funk carioca, o sertanejo universitário e a axé music têm uma relação com a Tropicália.

Mas é difícil fazer essa discussão assim, linearmente. Há consideráveis diferenças entre as épocas em que floresceram os próprios Caetano e Vercillo (ainda que ambos sejam considerados representantes de uma mesma corrente, a MPB). Assim como também há abismos de intenção e referências entre o funk atual, o sertanejo universitário, o axé e outras vertentes "superpopulares". O que torna a declaração de Caetano mais uma *boutade* (frase de efeito controversa) do que uma chave de compreensão.

Uma postagem que circulou há pouco tempo nas redes sociais pretendia fazer uma espécie de síntese dessa ideia, mostrando uma lista de artistas de sucesso em 1987 (Roberto Carlos, Djavan, Marisa Monte, Caetano, Legião, Gal, Gil, Marina, Renato Teixeira e Almir Sater, Zé Ramalho) e no ano passado (Pabllo Vittar, Luan Santana, Anitta, Marília Mendonça, Ludmilla, Nego do Borel, Simone & Simaria, Maiara & Maraisa, MC Kevinho, Thiaguinho), seguida da pergunta "Atrofia cultural, ferrugem intelectual ou alienação midiática?". A lista, no entanto, é *fake*, porque vários dos artistas citados não estavam nas paradas, especificamente, em 1987. É uma lista forjada, que expressa alguns preconceitos.

O primeiro elemento que podemos tirar da frente — mesmo que frequentemente alegado — é o do "bom gosto". Ou sua versão mais sofisticada, a da "qualidade musical". Desde o primeiro terço do século passado,

em parte por reação às vanguardas europeias como futurismo, dadaísmo e surrealismo, o nazismo atacava a "arte degenerada" (ou seja, que não tinha o belo e a harmonia como objetivo).

Já no futurismo, durante a década de 1910, a influência da industrialização sugeriu a incorporação do ruído à música. Em 1913, dando consequência ao seu manifesto *L'arte dei rumori* (arte dos ruídos), Luigi Russolo começou a construir seus enormes Intonarumori, conjuntos de instrumentos de produzir ruído (cujo aspecto não é de todo dissemelhante de um *sound system* contemporâneo). Após a derrota do eixo na Segunda Guerra, essas estéticas distópicas, inquietantes e/ou provocativas foram liberadas, formando o ambiente da moderna cultura pop.

MÚSICA DE EXCLUSÃO

Portanto, é complicado falar em mensurar "bom gosto", ou mesmo "qualidade", se um dos componentes da busca estética é, por assim dizer, negativo, perturbador. Isso fica bastante claro em subgêneros como o punk rock, ou vertentes agressivas da música eletrônica — em que o sentimento de identidade é cultivado em uma trincheira agressiva, ou desagradável, que busca barrar o ouvido não-iniciado. São "música de exclusão".

É curioso que um passo importante nesse sentido tenha sido dado, na música popular (na de vanguarda, ou erudita contemporânea, foi um elemento presente ao longo de todo o século), por um grupo, os Beatles, reconhecido pela beleza e sedução envolvente de suas composições, particularmente a partir de 1965-1966 (nessa mesma época, algumas bandas, como Sonics e Kinks, furavam os alto-falantes dos amplificadores, buscando o ruído). Os Beatles parecem ter entendido, como seus pares nas artes plásticas, inclusive Andy Warhol (que se lançaria na produção musical em 1968, com o Velvet Underground), que a "arte pop" consistia em reinvestir os trunfos conquistados na indústria cultural em provocações

quase antimercado, que geravam uma reputação complexa. No caso do quarteto britânico, isso veio na forma de escalas orientais, procedimentos da música concreta e variados experimentos de estúdio. Esse seria o caldo cultural que levaria à contracultura (termo cunhado em 1969) — cujo expoente brasileiro são os tropicalistas.

Volto a eles porque (com seu aspecto desafiador) são parte importante da fase considerada mais exuberante da música brasileira — exatamente a que se inicia quando é cunhada a sigla MPB, em meados da década de 1960. É possível dizer que esse ciclo se enraíza na bossa nova, surgida no final da década anterior. Foi quando uma proposta de canto pequeno, e samba reinterpretado com inflexões jazzísticas, começou a substituir a nossa tradição de música grandiloquente, a das divas do rádio e de cantores como Vicente Celestino, Orlando Silva, Nelson Gonçalves.

A bossa corresponde a um Brasil otimista, em processo de industrialização juscelinista, a uma Guanabara ainda idílica. Quando o termo MPB é cunhado, já estamos sob a ditadura, e se combinam esse aspecto de síntese urbana (é quando desaparecem dos discos as referências aos ritmos das faixas — aqueles parênteses que diziam coisas como "maxixe", "marcha-rancho", "xote" nos antigos 78 rotações) a um certo inconformismo político, traduzido em estéticas de enfrentamento.

Pode-se dizer que essa foi a fase em que nossa música popular atingiu seu ápice criativo, englobando tropicalistas e pós-tropicalistas como Novos Baianos e Belchior, o ápice de um neossambista branco e poético como Chico Buarque, roqueiros abrasileirados como Raul Seixas, Secos & Molhados e a Rita Lee egressa dos Mutantes, o Clube da Esquina de Milton Nascimento e amigos, Elis Regina cada vez mais sofisticada, a ala negra suingada de Jorge Ben e Tim Maia, ou a mais "sincrética" de Luiz Melodia e Djavan, o experimentalismo de Walter Franco, Macalé, Mautner. Todos partilhavam desses dois componentes, o "positivo" (o contínuo crescimento do merca-

do de música e o papel homogeneizador das redes de televisão e rádio, fagocitando cenas regionais) e o "negativo" (a insolência estético-política).

De fato é uma cena luxuosa. Mas cabe aí fazer outra distinção: muitas dessas reputações se sustentavam em si mesmas, e não na vendagem de discos. O caso mais patente é o de Caetano Veloso, que só viria a alcançar sua primeira grande vendagem... em 1998! — obtida com o sucesso de "Sozinho", balada do compositor brega Peninha. E só em 2002, com o livro de Paulo Cesar de Araújo, *Eu não sou cachorro, não*, é que começou a se meter o dedo nessa ferida, o da considerada "música de mau gosto" (e o verdadeiro papel de seus artistas na sociedade).

VENDAGENS MODESTAS

De fato, eram as carreiras de artistas como o Roberto Carlos pós-roqueiro, ou ainda mais popularescos, como Amado Batista (herdeiros da velha grandiloquência romântica, frequentemente filtrada pela estética pop da Jovem Guarda), que sustentavam a indústria. Permitindo que as sofisticações de um Edu Lobo, um Marcos Valle, de um Hermeto ou um Egberto encontrassem seu lugar sustentável. Fora um ou outro fenômeno de estouro pop (como o dos Secos & Molhados, Rita Lee e Raul Seixas, com álbuns na casa das muitas centenas de milhares até um milhão de cópias), esses nossos heróis culturais se apoiavam em vendagens relativamente modestas. Ainda que o mercado de discos vivesse uma contínua expansão, que explodiria em vendas nas décadas de 1980 e 90.

Já abordamos dois parâmetros enganosos: o do bom gosto / qualidade, e o das vendagens versus reputação. Abordaremos outro agora: o da questão da representação (e do embate) das classes sociais (e da questão de raça, sempre envolvida com a de classe, mas nessa chegaremos mais adiante). Com o recrudescimento da ditadura, entre 1964 e 1968, se reforçou essa sensação de urgência em tratar o tema frontalmente. Na ver-

dade, a formação do CPC da UNE (Centro de Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), já em 1961, queria pensar uma arte engajada, de agitação, didaticamente revolucionária, em termos marxistas mesmo (não é à toa o arranjo deliberado dos termos, para gerar o "PC" da sigla). Com suas origens no teatro de agitação, essa linhagem sempre envolveu o mesmo tipo de artista intelectualizado da bossa nova e da Tropicália.

Um exemplo é o envolvimento dos bossanovistas "zona sul" Carlos Lyra e Nara Leão — esta que estaria depois no disco da Tropicália — com o espetáculo *Opinião*, em 1964. Nara cantava a música "Carcará", do maranhense João do Vale, uma metáfora de resistência social e camponesa, que se tornaria o primeiro sucesso da jovem Maria Bethânia, que a substituiu em 1965. Alias é a vinda de Bethânia para o Rio que antecede a chegada de seu irmão Caetano, e do amigo Gil.

A mais chamativa plataforma em que passaram a ser lançadas essas narrativas foi a dos festivais de música organizados pelas televisões, que competiram durante essa fase com o rádio como difusora das canções. A partir dos anos 1930, a expansão da tecnologia do rádio esteve colada a uma notável geração de compositores e intérpretes, que pela primeira vez tiveram alcance nacional (Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Francisco Alves, Carmen Miranda), e foi no rádio que primeiro se cultivou uma certa noção de "rivalidade" marqueteira nas décadas seguintes (como a da cantora Emilinha Borba com Linda Batista e depois com Marlene). A década de 1960 assistiu a fenômeno semelhante com a televisão.

A sobreposição dos ambientes político, tecnológico e artístico moldaram a percepção da música nos anos 1960 e parte dos 70. O próprio embate entre os grupos de comunicação (Excelsior, Record, a Globo antes de consolidar seu poderio e a veterana Tupi, de Assis Chateaubriand) se deu muito através dos festivais e de programas musicais como *O fino da bossa* (Elis Regina e Jair Rodrigues, Record, 1965-68), *Jovem Guarda* (Roberto

Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, Record / TV Rio, 1965-1968), *O pequeno mundo de Ronnie Von* (Record, 1988-68), o radical e abortado programa dos tropicalistas, *Divino maravilhoso* (Tupi, 1968), e o *Som Livre exportação* (Ivan Lins e Elis Regina, Globo, 1970-71). (Nessa linha haveria ainda um tardio *Chico & Caetano,* Globo, 1986, que ensaiou uma ponte entre épocas ao receber o RPM.)

Foi nos festivais que começou a se esboçar uma certa tensão entre a produção engajada (a canção de protesto, ou de intervenção) e os que eram então chamados, nos círculos de esquerda, de alienados (despolitizados). É interessante que aquele que viria a ser considerado um das vozes politicamente mais contundentes, Chico Buarque (ao lado de Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo e, em alguma medida, Taiguara), tenha estado em 1966 "do lado errado", quando sua singela "A banda" conseguiu um empate controverso no segundo Festival de Música Popular Brasileira, na Record, com a contundente "Disparada" (de Geraldo Vandré), interpretada por Jair Rodrigues.

Num primeiro momento, essa forma intensa da "Disparada" parecia ser o próprio modelo da canção de festival, como "Arrastão" (com Elis Regina, de Edu Lobo e Vinícius, vencedora do primeiro Festival de Música Brasileira, ainda na Excelsior, no ano anterior), "Ponteio" (com Edu e Marília Medalha, dele e de Capinam, vencedora do terceiro festival, em 1967) e "Roda viva" (com Chico e o MPB4, composição dele, terceiro lugar no mesmo festival). Ou o hino do gênero "Pra não dizer que não falei das flores", de Vandré, segunda colocada no terceiro Festival Internacional da Canção, da Globo, em 1968 — no qual também competiu "Andança" (de Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós, com Beth Carvalho). Todas elas tratavam da angústia de um camponês, pescador ou homem urbano idealizado, num embate heroico com as vicissitudes da vida (e da sociedade de classes).

Mas já a partir de 1967, no festival da Record, se insere o elemento tropicalista. Gil defendeu ao lado dos Mutantes "Domingo no parque" (uma ines-

perada narrativa em que um feirante mata seu amigo pedreiro, num triângulo amoroso) e Caetano, com os Beat Boys (outra banda de rock), "Alegria, alegria", um manifesto *hippie* e *flâneur*. Se era uma forma de "alienação" roqueira, não era o mesmo escapismo da Jovem Guarda, mas uma espécie de crítica pela esquerda, um abandono consciente e deliberado da militância. Na classificação, Gil conseguiu um segundo lugar, entre "Ponteio" e "Roda Viva", e Caetano ficou com o quarto. Como anedota, Sérgio Ricardo, que defendia "Beto bom de bola" (a crônica de um jogador de futebol decadente), arremessou o violão no público que não o compreendia (risos). O documentário *Uma noite em 67* é uma boa pedida sobre esses eventos.

ACORDO DE CLASSE

O importante disso tudo é que tanto os engajados quanto a "esquerda festiva", ou "porralouca" (xingamentos que os comunas mais circunspectos dedicavam às esquerdas informais e alternativas), eram em geral representados por jovens de boa formação cultural, frequentemente vindos de classes abastadas, e não do "povo em si". O samba, que tinha apanhado muito da polícia no início do século XX (o compositor João da Baiana, por exemplo, contava que foi preso muitas vezes apenas por portar e tocar um pandeiro) havia se convertido na base de reformulações brancas como a da bossa, ou do protesto de Chico. Mesmo a aparente tensão entre dogmáticos e alternativos contemplava um certo acordo de classe: consideremos que o álbum *Construção (1971)*, de *Chico Buarque*, considerado o seu disco politicamente mais importante, tinha arranjos de Rogério Duprat (o maestro da Tropicália) e a presença pícara do Trio Mocotó, que acompanhava Jorge Ben.

Insisto nisso para ressaltar que questões fossem a do bom gosto, a de uma certa complexidade de concepção, ou a do paternalismo político afastavam a presença da expressão popular em si mesma. É no Festival

Internacional da Canção de 1970, com "BR-3" (ainda que pela composição e arranjo dos brancos Antonio Adolfo e Tibério Gaspar), que a negritude funk se apresenta, com Tony Tornado. O soul-funk, assim como o cinema de *blaxploitation*, era uma estratégia do negro americano, assumindo a bastardização da cultura pop, em contraposição a uma posição paternalista e purista como a nossa, de enxergar no samba toda uma "nobreza" (e no entanto não ter problemas em pilhá-lo).

Um segundo momento notável em que algo assim acontece é no FIC de 1972, que a performática Maria Alcina vence com "Fio Maravilha", de Jorge Ben (um negro compondo uma crônica futebolística sobre outro — ainda que o jogador flamenguista tenha depois movido um processo por direitos de uso do seu nome). A essa altura do processo a bastardização pop e mesmo uma certa anarquia já eram mais vigentes nos festivais. Nesse mesmo FIC, Walter Franco havia apresentado música abertamente experimental com "Cabeça", e teria se classificado se o júri presidido por Nara Leão não tivesse sido destituído por pressão dos militares. Já Hermeto foi impedido de se apresentar "tocando" porcos vivos (ele só conseguiria fazê-lo no Festival Abertura, de 1975, também na Globo).

Taiguara e Ivan Lins faziam uma espécie de síntese entre a canção de protesto e elementos pós-tropicalistas nos arranjos no FIC de 1970; o "sambista negro de vanguarda" Macalé já havia abordado Batman em "Gotham City" (dele e Capinam) no FIC de 1969; o sambista ortodoxo Paulinho da Viola, num raro momento desconstruído, havia vencido esse mesmo festival com "Sinal Fechado"; os Mutantes já haviam cantado a ficção científica de um baiano (Tom Zé) em "2001", no FIC de 1968; e Caetano, acompanhado dos Mutantes e do *slogan* do maio francês "É proibido proibir", já havia xingado a plateia nesse mesmo evento, aquele que Vandré deveria ter vencido com "Pra não dizer..." (perdeu para a canção de exílio "Sabiá", de Chico e Tom, interpretada por metade do Quarteto Em Cy).

Mas é o soul-funk de Tim Maia e outros (Cassiano, Hyldon, Fábio, Dafé, Gerson King Combo, Toni Tornado, Tony Bizarro) que vai abrindo caminho para a cultura negra ao longo dos anos 70 — culminando no instrumental da Banda Black Rio. (Roberto Carlos, esperto, já vinha incorporando elementos de soul em seus arranjos desde 1970, e Elis havia cantado "Black Is beautiful", de Marcos e Paulo Sérgio Valle, em 1971.) Às vezes me coloco na discussão a respeito de se é pertinente chamar de "funk" a atual forma eletrônica da música negra, bastante diferente daquela dos anos 1970. E costumo defender que sim, por uma razão de afirmação de identidade, e não da (suposta) degeneração ou simplificação formal. Afinal, mesmo aquela forma sofisticada era tida como provocativa e inconveniente — sem esquecer que o termo "funk" era originalmente pejorativo, relativo ao cheiro de suor, que foi apropriado e positivado pelos negros americanos.

NOVA CULTURA URBANA

E é isso que nos traz ao hip-hop, e ao funk atual. Mas vamos antes ainda dar um pulo na fase pop-rock do *mainstream* brasileiro dos anos 1980 — porque ela terá implicações na formação dos gêneros "superpopulares" surgidos em seguida, nos anos 1990, como o axé, o pagode, o forró e o sertanejo. No começo da década de 1980, os grandes nomes da MPB da década anterior mostravam sinais de esgotamento artístico e confusão estilística, agravada por uma frequente tentativa de adesão às novas sonoridades. Tinham um problema, ou o outro, ou ambos. Chico, por exemplo, não tentou dar nenhum truque, como Caetano (desmontando a sonoridade ligada à sua A Outra Banda Da Terra e buscando outra em músicos ligados a Arrigo Barnabé e Jorge Ben) e Gil (que se associou ao produtor emergente Liminha, ex-baixista dos Mutantes, inclusive num estúdio, enquanto homenageava "punks" e "paralamas"), mas demonstrava também um certo cansaço.

O que ocorreu é que o final da ditadura militar ajudou a turbinar toda uma nova cultura urbana, com um componente mais cínico, escancaradamente pop e brincalhão, ainda que libertário, que encarnou em Gang 90, Blitz, Paralamas, Titãs, Kid Abelha e outras bandas, numa guinada (est)ética significativa. Com o uso da instrumentação eletrificada do rock, naturalmente, mas agora frequentemente com elementos da música eletrônica. Alguns egressos da década anterior, como Lulu Santos, Lobão e Ritchie (da banda progressiva Vímana) se repaginaram e passaram a protagonistas (uma transição que Guilherme Arantes havia feito anos antes, quando abandonou o Moto Perpétuo por uma carreira solo bem-sucedida). Alguns outros, como Djavan e Ney Matogrosso (saído da fulminante experiência dos Secos & Molhados), também conseguiram fazer essa transição, assim como Rita Lee, que fez hits quase na frequência do final da década anterior. Outros, mesmo surgidos recentemente no *mainstream*, sucumbiram aos novos critérios de produção. Zé Ramalho foi um caso, com sua pegada agreste bastante mal traduzida pela produção de Lincoln Olivetti, cuja pegada disco-synth era mais adequada a um Tim Maia ou a um Jorge Ben.

O fato é que a nova geração não parecia interessada em sinalizar continuidade com a anterior, mas até negá-la, pelo menos num primeiro momento. Mais tarde, alguns nomes do assim chamado BRock, como os Paralamas do Sucesso, viriam a explorar e desenvolver uma relação com a sonoridade da MPB. Cazuza, considerado um de seus poetas (ao lado de Renato Russo), fez isso ao sair do Barão Vermelho. Outras tentativas desandaram miseravelmente, como o encontro do RPM com Milton Nascimento. Ainda que uma releitura de Caetano tenha sido um dos sucessos da banda, e que uma dos Secos & Molhados não tenha feito feio, selando sua parceria com Ney, que os dirigiu em sua escalada ao sucesso, explosiva e efêmera como tinha sido a de sua própria banda.

O RPM figura como o grupo que liderou a tomada de assalto ao topo do

mercado (e depois a Legião Urbana, mais longeva). Mas um dos aspectos desse sucesso foi também o que trouxe o desgaste dessa geração. Por um lado, a instantaneidade da exposição podia trazer nomes até ousados, como Fausto Fawcett. Por outro, o marketing, definitivamente, se descolou das reputações; virou um armamento das gravadoras totalmente à parte dos artistas. O visionário diretor artístico francês-egípcio André Midani, que ao se radicar no Brasil detectou as possibilidades da bossa nova e, mais tarde, nos anos 1970, conseguiu reunir quase toda a geração pós-tropicalista na gravadora Phillips / Polygram (chegou a fazer um anúncio com seu *cast* dizendo que só não tinha o Roberto), relata fatos interessantes. O jabá (a propina para tocar no rádio) já tinha sido uma das ferramentas utilizadas para divulgar uma geração de excelentes artistas. Na década de 1980, com a riqueza do mercado em expansão, não é que todos os artistas fossem ruins, mas é que passaram a trabalhar para o "mecanismo", e não o "mecanismo" para eles.

De tal forma que, após uma janela de poucos anos, acabou a paciência da indústria em "construir carreiras" destinadas à longevidade. No começo dos anos 1980 isso ainda era aceitável (Marina Lima, por exemplo, foi "preparada" por cinco anos e cinco álbuns, até o estouro de 1985-1987). Alguns anos depois, o marketing — e o jabá — se voltavam aos gêneros mais populares (e menos "pop"), numa sucessão de novos nichos como o pagode, o sertanejo, o axé, o forró eletrônico, os ritmos do Norte (Calypso), o pop infantil (que de certa forma foi o primeiro deles, com Xuxa), o pop católico (o mais recente deles, com o padre Marcelo Rossi à cabeça) e o neopentecostal, ou gospel. Nomes como Raça Negra, Alexandre Pires / Só Para Contrariar, Chitãozinho & Chororó, Leandro & Leonardo, Zezé Di Camargo & Luciano, Sandy & Junior, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Calcinha Preta, Diante do Trono, Aline Barros, além de Xuxa, do Calypso e do padre, se inscreveram na lista de discos mais vendidos e/ou das maiores vendas acumuladas em todos os tempos.

Assistimos ao mesmo tempo alguma recuperação da MPB dita de qualidade (com nomes como Marisa Monte e Lenine, e de certa forma Cássia Eller, que se parecia mais com uma "BRocker" dos 80s em permanência, o que se reforçou com sua parceria com Nando Reis, ex-Titãs). Além de uma última fornada do pop-rock nacional, com Raimundos, Charlie Brown Jr., Chico Science & Nação Zumbi, ainda expressiva mas sofrendo o processo de encolhimento do nicho. Se na redemocratização, ao longo dos governos Sarney, Collor, Fernando Henrique e Lula, a tendência foi de um contínuo empoderamento social da classe C — com a correspondente mudança do paradigma estético —, um importante efeito colateral seria o hip-hop.

SUBVERSÃO DOS PARÂMETROS

Entre a coletânea *Hip-hop cultura de rua*, de 1988, da gravadora Eldorado (com Thaíde & DJ Hum, O Credo, MC Jack e Código 13) e *Sobrevivendo no inferno*, terceiro disco dos Racionais MC's, que chegou a cerca de 500 mil cópias vendidas, o hip-hop mostrou a que veio. É um gênero bom para desconstruirmos a ideia de "qualidade musical", porque subverte os parâmetros, ao usar *loops* retirados de gravações antigas, os *samples*. Essa técnica surgiu quando um DJ, Kool Herc, inventou em 1972 uma forma de prolongar passagens instrumentais dos antigos funks, alternando o mesmo trecho tocando-o em duas *pickups*. Essa técnica convergiria com textos de agitação (os raps, que eram ditos pelos Last Poets desde 1968, e por Gil Scott-Heron desde 1970, em cima de levadas de percussão). À manipulação de *pickups* viraria depois o *turntablism*, um exercício de extremo virtuosismo no uso dos toca-discos como instrumento, num brilhante hackeamento da sua função original. Não se pode dizer que um DJ desses seja menos hábil, por definição, que um instrumentista qualquer.

A revolta contra uma música feita sem tocar instrumentos repetiu, de certa forma, o ridículo da bizarra "passeata contra a guitarra elétrica", em

1967. E o crítico e historiador José Ramos Tinhorão atacou o rap brasileiro por ser, segundo ele, derivativo, quando já tínhamos uma forma própria de improviso verbal com acompanhamento musical, a embolada. Acontece que, num e noutro caso, a apropriação de uma forma estrangeira não consiste em "colonização", como quer o jargão mais próximo do marxismo, mas em "hackeamento" — a apropriação, para fins próprios, de uma tecnologia alheia. Ainda que o termo seja recente, desde o ápice contracultural, no final dos anos 1960, até outros desdobramentos, como os já mencionados punk rock e música eletrônica, a transmissão mundial dessas práticas desinibidamente e deliberadamente desenraizadas já aconteciam.

GÊNEROS "CONFORMISTAS"

Ainda assim, apesar de "antimusical" (segundo seus detratores), o hip-hop é tido como um gênero socialmente combativo, de afirmação racial e de classe, e portanto mereceu mais consideração que seu parente, o funk atual (chamado inicialmente de "funk carioca"). Aqui entramos num paradoxo. Sem dar razão a Tinhorão (que, entre outros, também atacava Tom Jobim), o hip-hop americano é produto de uma sociedade protestante como a americana. E, portanto, se vale frequentemente de simbologias de ascensão social, de acúmulo de bens e mesmo de promiscuidade e gangsterismo como forma de afirmação. Foi um certo exercício para Mano Brown, dos Racionais MC's, se equilibrar entre uma certa exigência de severidade "católica" (e/ou de esquerda) da nossa tradição e a simbologia consumista usual do gênero. Brown resolveu isso exibindo muita marra, esnobando até a Globo.

Já para o funk, a ostenção e o sexismo nunca foram um problema — pelo contrário. Quando o funk começou a substituir o hip-hop em muitas periferias, um dos sintomas foi o "rolezinho", a tomada de espaços de consumo, como shopping centers, pela juventude periférica. O que teve o condão de despertar antipatias tanto à direita quanto à esquerda. Ficou

famoso, por exemplo, um texto de Vladimir Safatle, filósofo e ativista-candidato do PSOL, em que funk e sertanejo eram desmerecidos como gêneros igualmente "conformistas", só tolerados por uma condescendência resultante da "aplicação de um esquema tosco de luta de classes" (termos dele).

Mas, como já havia acontecido com o hip-hop e, notavelmente, com o tecnobrega de Belém do Pará, essa tribo soube construir seus próprios canais de circulação de informação e hábitos de consumo, para além de parâmetros éticos e estéticos. Na ocasião, escrevi um texto chamado *O funk e o sertanejo, OU um Brasil que interessa, e um que não* (disponível no portal *Yahoo*), em que me ocupava exatamente em tentar estabelecer diferenças importantes entre os gêneros populares. Um dos aspectos que considero mais interessantes é que "o funk eletrônico atual (ex-carioca) não é uma derivação do funk setentista americano, mas sim do Miami Bass, que veio do electro novaiorquino e, portanto, do Kraftwerk. Por extensão, de compositores conceituais como Stockhausen, Boulez, Pierre Henry e Pierre Schaeffer. Não só não é uma música 'desinformada', como é herdeira de uma linhagem da (assim chamada) alta cultura. Evidentemente filtrada pela cultura de gueto".

Já o sertanejo (o dito universitário) pouco tem a ver com a música caipira que, longinquamente, lhe deu origem. Não que eu me incomode muito com purismos e fidelidade a raízes; até pelo contrário. Mas o fato é que, exceto pela permanência de alguns traços originais (o canto com vozes dobradas num determinado intervalo harmônico, de terças; as temáticas de sofrimento romântico), esse sertanejo simplesmente tomou os lugares, simultaneamente, da música pop e da música (dita) brega de décadas passadas — como se fosse uma espécie de reconvergência da Jovem Guarda.

Um traço novo, de fato, é a onda de protagonismo feminino (não é à toa que aquela postagem de que falamos no início listava Marília Mendonça, Simone & Simaria, Maiara & Maraisa). Não parece ser um aspecto menor,

ainda que comporte alguma distorção (as letras continuam preocupadas com relacionamentos românticos e traição). Mas é curioso que a ideia de empoderamento mova preferências em um gênero, esse sim, conformista (como queria Safatle). E também que o empoderamento identitário seja um combustível importante na carreira de Pabllo Vittar (uma espécie de anti-Ney Matogrosso, um cantor que era realmente adepto de ousadias e experimentalismos, e avesso a modismos, o que agora não é o caso).

Outro aspecto interessante desses novos ídolos é que o funk, apesar de seu apego às narrativas sexistas, está se tornando uma acoplagem de duas camadas quase autônomas. As letras continuam tratando frequentemente de uma alegação de potência sexual masculina caricata e masturbatória (para não dizer abusiva). Mas a forma musical se descolou de novo de duas décadas de estabilização num certo andamento e figura percussiva. E, por influência de novas cenas, como a paulista e a nordestina, partiu para hibridizações — não apenas com gêneros populares (funk arrocha, funknejo, funketon), mas também com vertentes mais desconfortáveis, aceleradas e timbristicamente bastante experimentais.

Não é exagero, ainda que não abarquemos totalmente o que está em questão — particularmente nas narrativas da periferia, cuja compreensão só tangenciamos —, considerarmos que esses novos episódios fazem, sim, parte da grande aventura musical do Brasil. E que lidam (alguns deles) com componentes que há um século eram vanguarda, como a produção de música por meios tecnológicos (hoje plantados em favelas) e o uso de ruído e abuso de volume. Russolo e o Kraftwerk ficariam intrigados.

Alex Antunes é jornalista, músico, escritor e curador. Editou as revistas *Bizz* e *Set* e colaborou com veículos como *Yahoo Notícias*, *Rolling Stone* e *Folha de S.Paulo*, entre outros. Foi vocalista e letrista da banda Akira S & As Garotas que Erraram. É autor do livro *A estratégia de Lilith*, que inspirou o filme *Augustas* (de Francisco César Filho).

CONTO

Enquanto o resultado não vem

Giovana Madalosso

Ilustrações **Camila Gray**

Durante uma semana convivi com a possibilidade de ter um tumor no cérebro. Embora fosse apenas uma possibilidade, um tumor é um tumor, um cérebro é um cérebro e uma possibilidade é um monstro sanfonado na cabeça de uma pessoa pródiga a fantasias, tanto boas quanto ruins (a moeda unilateral não existe). Por sorte, o tumor não se confirmou. De qualquer forma, durante dias convivi com esse fantasma e acabei percebendo algumas coisas.

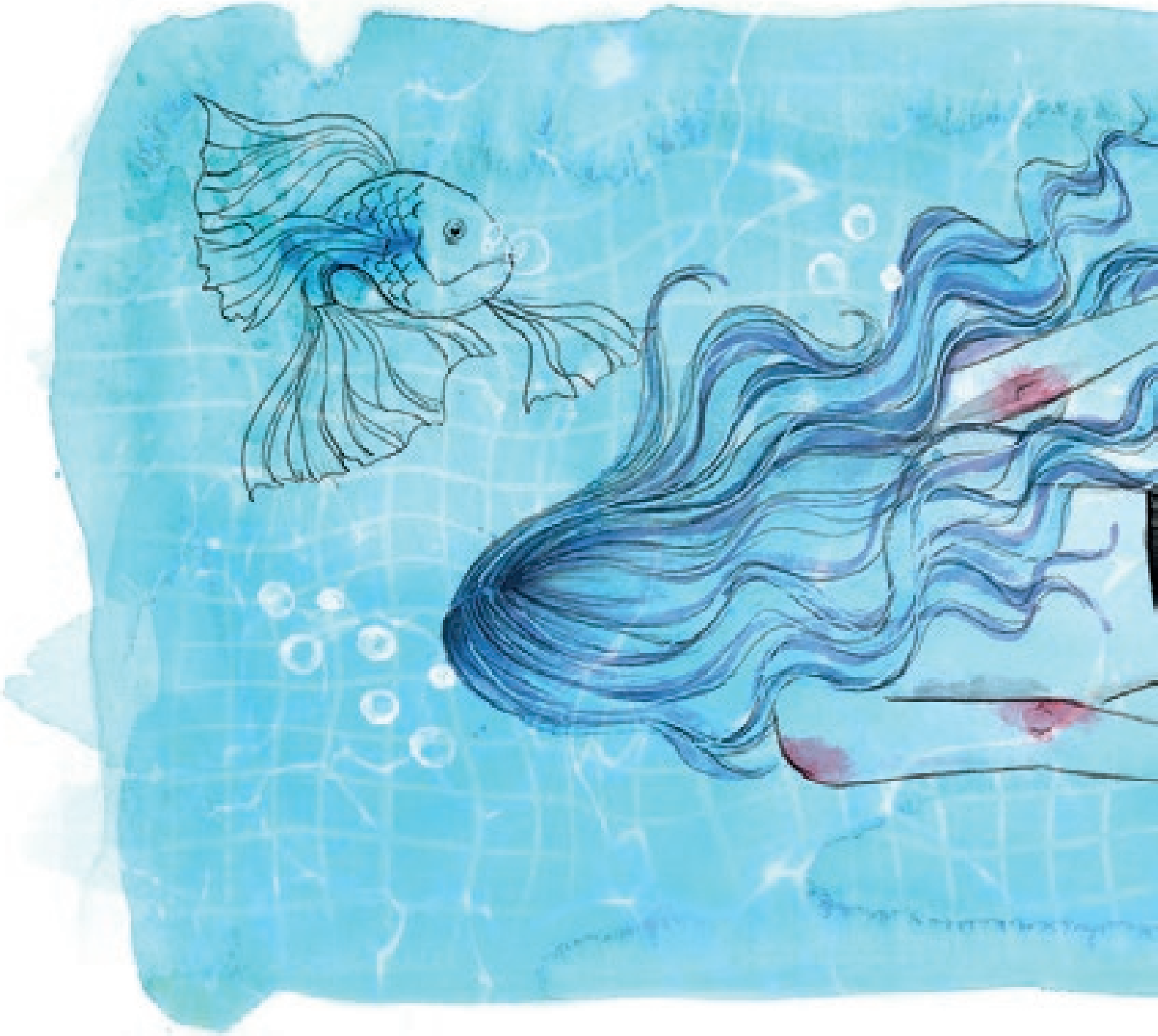
É maravilhoso tocar a ponta do nariz com o dedo. O primeiro exame que um neurologista faz para analisar a hipótese de tumor é um pequeno apanhado de testes práticos que verificam se todas as áreas do cérebro estão funcionando, se nenhuma delas está sendo comprimida e danificada por um corpo cancerígeno. Não estamos falando de tocar "O Bife" no piano, mas de coisas simples como tocar a ponta do nariz com o dedo. Simples? Foi só a médica cravar os olhos no meu indicador que percebi a complexidade do gesto, o GPS mental que trabalha para atingir, em meio a tantos outros destinos — ombros, queixo, bochechas, boca — esse pequeno entreposto de pele e cartilagem em meio ao vasto universo. Depois de uma longa viagem de um segundo, meu dedo atingiu seu destino. Agora por favor, Giovana, ande em linha reta. Siga a ponta desse lápis com os olhos. Seu esfíncter está funcionando? Mando a pergunta para ele, que me responde com um amigável aperto. Fico aliviada, penso em me oferecer para dar uma pirueta, mas minha cabeça segue com a dor atípica, meu ouvido segue zumbindo, e sou encaminhada para uma ressonância.

Que otimismo lindo. Comprou onde? Devo esperar uma semana pelo resultado. A dor e o zumbido aumentam. O Dr. Google vaticina: são sintomas de câncer. As pessoas a minha volta dizem que preciso ter otimismo, óbvio que não é nada grave, e eu me interesso por esse artefato exó-

tico, de nome tão sonoro: otimismo, pergunto onde posso arranjar um, mas logo percebo que as pessoas vêm tecendo o seu há anos, que eu não devo ter feito o mesmo porque não devo ter habilidade para tal, e me conformo com as minhas mãos vazias.

Uma suspeita de doença grave também pode ser uma pesquisa de satisfação com a vida. Na lacuna do otimismo, entram perguntas. O que eu faria se tivesse poucos meses de vida? Largaria meu trabalho, aprenderia a surfar, me separaria do meu marido para embarcar numa vida de perversão? Com alívio, descubro que eu faria exatamente o que faço todos os dias, com as mesmas pessoas e do mesmo jeito, o que me faz pensar que venho fazendo escolhas certas e que deveríamos nos perguntar com frequência o que faríamos se tivéssemos apenas seis meses de vida.

Às vezes um novo par de sapatos é mais interessante do que uma viagem de volta ao mundo. E ainda trotando na possibilidade hipotética da morte iminente, penso em indulgências, no que eu faria com o meu dinheiro, pois, como dizem por aí, nada se leva dessa vida. E então lembro de dois filmes. Em um deles um doente terminal resolve dar uma volta ao mundo, despedir-se da vida viajando e, de repente, isso me parece absurdo, eu tendo uma conversa pueril com algum desconhecido num café em Havana quando a alma em queda não quer soltar-se, mas prender-se, grudar como parasita no amor vertido pelas relações cotidianas. O outro filme me parece mais lúcido. A doente terminal resolve presentear-se com um par de sapatos vermelhos, ousadia nunca antes cometida, para então sentar-se com eles no quintal de casa e ouvir seus discos preferidos batendo as solas novas na grama com os netos correndo ao redor.



Estamos todos vivos, na mesma hora e no mesmo lugar. Pela primeira vez me dou conta desse fato estupefante: neste exato momento, no planeta Terra, todos nós estamos vivendo juntos o mesmo instante, a mesma magia de não saber o que acontecerá no próximo segundo. Só isso não seria suficiente para olharmos para os outros com mais simpatia?

Não somos treinados para ser demitidos dessa estranha empresa chamada vida. Vi em algum lugar uma médica dizendo que os ateus lidam melhor com a morte, pois os não-ateus ficam até o último minuto de suas vidas negociando sua permanência com alguma instância superior. Mesmo assim, invejo os crentes. Talvez a ida constante ao guichê transcendental seja um pouco desgastante, mas pelo menos eles têm com quem falar.

Literatura também pode ser religião. E para onde corro quando não encontro Jesus? Para a minha estante, para o sujeito que para mim é um deus, Roberto Bolaño, e então me acalmo e me emociono com seus ensaios sobre doença escritos quando ele estava perto de falecer por insuficiência renal, e com ele descubro duas coisas curiosas: 1. doentes terminais têm vontade de fazer sexo. 2. é possível ver a vida com um certo humor até o limite dela.

É complicado pensar em uma música para enterro pois tudo soa exageradamente vivo. Ainda no delírio da morte hipotética, ouço rádio e penso em possíveis músicas, e percebo que sempre cantamos o amor, nunca a morte. Não há letra que se encaixe num ataúde e toda melodia soa patética perante o silêncio estrondoso da partida.

Uma mijada num banheiro imundo pode ser uma glória. Uma semana depois, pego o resultado do exame. Nada grave, apenas uma nevral-

gia occipital. É meio-dia, sol a pino no laboratório em frente à Marginal Pinheiros. Com o envelope na mão, caminho até o posto de gasolina ao lado. Entro na loja de conveniência, pego uma pequena garrafa de espumante para comemorar. A bebida é doce, vagabunda, mas viro. Depois, vou caminhando até o banheiro do posto. Percebo que, embora já esteja meio bêbada, consigo andar em linha reta. Também percebo que meu dedo dirige-se com precisão até o botão da calça, que meu esfíncter não solta nada que não seja requisitado, que meus olhos seguem a folha de papel higiênico, que minhas narinas decodificam o cheiro de mijos diversos no ar. Sim, eu estou saudável. E, como Zeno, o personagem hipocondríaco do Italo Svevo, provavelmente nunca sofrerei de doença grave, pois minha ansiedade se antecipará ao desenvolvimento de qualquer uma delas. Louca, digo para mim mesma, me olhando no espelho quebrado do banheiro. Mas pelo menos uma louca apaixonada pela vida.

Giovana Madalosso é escritora, jornalista, roteirista e redatora publicitária. É autora de *Tudo pode ser roubado* (romance) e *A teta racional* (contos).

ENTREVISTA

A felicidade na ruptura

Helena Carnieri

Fotos **Marcelo Elias**

Aos 50 anos de carreira, Denise Stoklos troca a celebração pela autocrítica e se renova em um espetáculo colaborativo

Denise Stoklos, 67 anos, está sempre mudando o cabelo para que ele fique igual — fiel à persona criada ainda nos anos 1970, com sua sugestão de loucura e juventude. Seu vigor e raiva também continuam os mesmos no palco, bem como sua generosidade fora dele. Mas a criadora do teatro essencial (método em que o ator é o centro da obra, inclusive em sua autoria) agora trabalha, pela primeira vez em muito tempo, com uma equipe ao seu redor.

Para desenvolver seu mais novo espetáculo, *Denise Stoklos em extinção*, ela se cercou de um trio psicanalistas (para colaborar na dramaturgia) e de uma dupla de diretores, entre outros profissionais com quem sempre se identificou. O resultado dessa experiência estreou no Festival de Teatro de Curitiba, no início de abril, ocasião em que a atriz conversou com a reportagem da **Helena**. Em plena celebração de seus 50 anos de carreira, Denise falou sobre o projeto atual, a arte na maturidade, o avanço do conservadorismo, a discussão acerca do feminino, a relação com a cidade natal (Irati, a 150 quilômetros de Curitiba) e a condição de avó, entre outros temas.

Ao longo de 50 anos de carreira, como você conseguiu se manter fiel à ideia de ruptura, de renovação?

Esse aniversário de 50 anos de teatro é um momento em que, em vez de celebrar, resolvi fazer uma espécie de autocrítica, embora esteja, em termos, totalmente ligada com o que já fiz. Mas coloco meu próprio trabalho como exemplo da extinção de que fala o livro de Thomas Bernhard [*Extinção*, de 1986, que inspirou o novo espetáculo]. Senão a peça não teria sentido. A sensação é muito boa. Não de exposição, mas de despojamento, de entrega, como se fosse um banho de cachoeira. E que fiquem os 50 anos como história bem preservada. Mas que a gente possa ir para a frente. A celebração seria admitir apenas o que foi, só o que esses 50 anos construíram.

O que você deseja extinguir com esse novo trabalho, em você mesma e ao seu redor?

Eu pensei, durante os ensaios: "Será que quero extinguir alguma coisa da minha estrada?". Então vi que é apenas uma teatralização, para quem, na plateia, precisar extinguir suas coisas. Para quem se identifique com esse grito de 'vambora!'. Quem me sugeriu o livro foi o escritor e psicanalista Ricardo Goldenberg, que a partir daí fez a dramaturgia. Como ele [Bernhard] propõe no livro a extinção de tudo, a gente faz isso também no palco, porque não pode ser um convite para os outros e a gente ficar narcisisticamente sem se envolver. Então é uma extinção de toda a história da gente também, pessoal e artística. Para que venha esse novo, que nem se sabe o que é. Há uma atitude forte, de crítica, comprometida, de não aceitar os valores estabelecidos, que a gente sabe que, nesse momento, são baseados em capitalismo, consumo, artificialismo. Ele fala disso tudo e nós traduzimos para o espetáculo. Assumimos o tema dele da nossa forma, dentro da história da gente.

O próprio fato de você convidar outros artistas para trabalhar junto foi uma ruptura, não?

Foi um passo rumo ao novo convidar dois diretores para dirigir junto comigo, eu que sempre fui solo. Não desisti do teatro essencial, em que o ator é a base de tudo, mas alarguei a experiência. Chamei o Francisco Medeiros e o Marcio Aurélio porque são da minha geração e também eram maravilhados pelo [Antônio] Abujamra [1932-2015], como eu — para mim é necessário estar sempre perto da linguagem do Abu. O cenógrafo J.C. Serroni também já havia trabalhado comigo, em *Orgasmo adulto escapa do zoológico*, que o Abu dirigiu [em 1982].

Fica um pouco mais seguro fazer teatro em equipe?
O encontro com outros criadores de cena que admiro foi uma forma de enriquecer, mas sempre preservando meu modo de fazer. Teatro nunca fica mais fácil, fica sempre mais difícil. A cada montagem há o medo, o receio da estreia. A gente só tem dúvidas, não tem nenhuma certeza, até que se encontra com o público e vê se consegue a comunicação prevista, imaginada.

O que *Denise Stoklos em extinção* renova em seu teatro essencial?
Antes eu trabalhava no conceito de corpo, voz, pensamento, intuição, memória. Mas acho que dá para radicalizar cada elemento. Só voz. Só corpo. Só memória. Estou experimentando mais a voz neste trabalho recente. Talvez por causa do Abujamra, que me promovia muito. Ele falou que "a melhor voz do teatro brasileiro tinha voltado [do exílio] mímica". Então me deu vários textos do Dario Fo para fazer... Mas sempre disse que gostaria de, um dia, chegar no palco e não falar nada, não me mexer. E ainda ser teatro. Seria pura energia. Então, de certa forma, enxuguei muito, tentando algo assim, onde a voz é o principal. A coisa do teatro essencial não está ali como algo criticado, como algo que devo extinguir, mas minha persona toda está na berlinda. A gente se expõe para isso.

A começar pela escolha do texto, que diz muito.
O texto é um libelo contra esse tipo de coisa e tudo mais que destrói a vida do indivíduo em suas vivências micropessoais. Em alguns momentos, o texto explica o quanto isso mexe em questões pessoais, ao mesmo tempo em que pegamos uma frase do primeiro-ministro britânico [Benjamin] Disraeli [1804-1881]: 'Não se justifique'. Assuma-se, seja, sem muita explicação. Não precisa traduzir muito. A equipe me estimulou a ver alguns comediantes americanos que faziam suas anedotas sem se justificar, de

forma rebelde, como o Lenny Bruce [1925-1966], que criticava negros e judeus igualmente, sendo judeu. Eles me diziam: "Você tem que enlouquecer!". Quando um texto é tão veemente como esse, a gente vê que nunca fez nada tão radical.

Para uma artista madura, como é manter um teatro tão físico? Você se resguarda mais?
Não me resguardo. Mas a gente vai se adaptando às condições. Estou montando uma peça a cada dois anos. Certamente há uma decrepitude natural da idade e que vai sendo acompanhada a cada peça, vai correspondendo ao corpo que está ali naquele momento. Sou muito privilegiada, porque ainda está sendo possível fazer com as minhas definições. Não é a decrepitude que determina. Estou me sentindo super bem.

Como você tem encarado o risco da restrição da liberdade do artista, nessa nova onda conservadora?
Esse é um ponto que todo mundo deve ter postura para rejeitar. Não é possível que alguém com exercício intelectual aceite essas posições de direita. O Bernhard também cita isso, porque é um movimento natural. A direita está atenta e lança bases de extinção onde há liberdade e pensamento. Quer atacar o que há de melhor na sociedade: a criatividade. Ouvi um sociólogo dizer que a direita faz muito "auê", mas não tem nenhuma proposta política por trás. E que a esquerda deveria aprender a fazer "auê" também, para contrabalançar.

Acredita que a discussão sobre o feminino veio muito tarde, apesar de ainda ser necessária? Qual dos seus trabalhos trouxe isso de forma mais potente?
Essa questão sempre esteve latente e é importantíssimo poder trazer à

tona a diversidade. Para citar apenas um espetáculo, eu diria *Elis Regina* [1982]. Mas também incluiria *Maria Maria*, uma gravação de 8 minutos em que eu fazia uma mulher correndo no mesmo lugar, e ela era vista em suas diversas posições: empregada doméstica, mãe, tudo que eu podia representar. E as pessoas gostavam, tanto que um congresso de mulheres, numa ocasião, me convidou para apresentar aquilo.

Você mudaria alguma coisa em seu processo do passado?
Fui muito privilegiada por começar a fazer teatro em Curitiba, no Teatro de Bolso. Tinha público e dava para pagar o aluguel do teatro, veja só! Depois, trabalhar com o [Oracy] Gemba, a experiência de fazer as peças do Arena de São Paulo, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Depois fui para o Rio e fiz *Missa leiga*. Mas tive a sorte muito grande de ter trabalhado muito pouco com personagem. Meu teatro sempre foi de ideias. Textos de teatro já determinam o que tem de ser, então tenho feito adaptação de livros. *Desobediência civil*, de [Henry David] Thoreau, *Carta ao pai*, do Kafka, *Vendo gritos e palavras*, a partir do Cortázar, e, mais para trás, *Mary Stuart*. Todas adaptações, sem uma limitação à criação de personagem. Se você fala de ideias, posturas, políticas, a coisa fica muito mais ampla, há mais liberdade, até para a gente escolher aquelas que oferecem ruptura sempre. A gente sabe que é na ruptura que está a felicidade, porque ali a gente tira tudo que está viciado em termos de comportamento, de atitude, e abre-se uma outra possibilidade. Existe vida quando a gente se propõe essas ideias de renovação.

Qual sua conexão com Irati hoje em dia?
Sempre que posso estou lá, meu irmão mora lá. E lá também está meu acervo [a cargo da Unicentro] de fotos, críticas, reportagens, prêmios. Vai haver, ao que parece, uma exposição do Sesc em São Paulo com es-

ses elementos. E o primeiro Festival Internacional Denise Stoklos de Solo Performance deve ocorrer na última semana de novembro, lá mesmo, no teatro que leva meu nome. Irati está muito dentro do meu mapa, adoro a cidade. É bom identificar a cidade de onde a gente é.

Seu trabalho está mais sereno agora?
Quero acreditar que está mais vulcânico. Se estou mais serena, deve ser pela condição de avó, de crianças de 9 e 7 anos. É muito bom, é mais uma renovação.

Helena Carnieri é jornalista. Foi setorista de teatro na *Gazeta do Povo*. Atualmente trabalha como repórter *freelancer*.

FOTOGRAFIA

Esse analógico objeto do desejo

Walter Thoms

Considerada uma das maiores do gênero no Brasil, a Feira do Vinil, em Curitiba, também se tornou um evento tradicional na agenda cultural da cidade. O que antes era apenas voltado a comerciantes e entusiastas de LPs, hoje é uma espécie de "programa família", com atrações paralelas como shows, debates, discotecagens, *food trucks*, etc. A 22ª edição, realizada no último mês de março, no Canal da Música, contou com 44 expositores (de vários estados do país), cerca de 20 mil títulos à venda e um público de mais de 6 mil colecionadores, curiosos e "agregados".

A convite da **Helena**, o fotógrafo Walter Thoms acompanhou de perto essa movimentação e confirma: o *boom vintage* de anos atrás não apenas continua forte como a cada dia ganha novos adeptos. "Muita gente ali não tinha conhecimento do assunto, veio atraída por esse apelo do analógico, da coisa antiga. É como no meio da fotografia, onde hoje há um interesse no resgate das máquinas com filme. Mas é lógico que encontrei muitos entendidos. Gente que tem uma relação mágica, ritualística, com os discos", diz.

Ele conta que, durante o evento, circulou repetidamente pelos menos lugares, para captar situação inusitadas e, principalmente, as interações "físicas" entre as pessoas e os LPs. "Porque, para além de seu conteúdo, o disco de vinil também é uma peça artística em si, um objeto de arte. E é justamente essa relação que quis mostrar", conclui Thoms, que já participou dos coletivos RUA e Flanares e atualmente se dedica a dois grupos de estudos sobre fotografia.


BRASILIDADES


60-70-CLASSIC PROGRESSIV
STONER-HARD PSICODELIC


ERASMO
CARLOS


O AFRICANTO DOS TINCOÁS


BUBUSKA


Rock - Metal
Punk - Hard
SONZERA


SONZERA


EXODUS
POP
ROCK


ELETRÔNICO
Carvola
NHO DO ROLO e ZE DA ENCHADA
SERTANE
HYLDON
CREATURES OF THE NIGHT
POP
ROCK
NACIONAL

POESIA

Água branca e outros poemas

Angélica Freitas

Ilustrações **Rony Bellinho**

ROMULO FRÓES TOMA UMA DECISÃO

Para ir da tua cama à padaria
precisas vestir roupas de frio.
É inverno. Descer a rua e, pela calçada
(apenas pela calçada), caminhar
até o teu destino. Talvez a padaria
seja mesmo o teu destino,
a mão no bolso constata a carteira,
é melhor levar dinheiro,
sem dinheiro nada feito,
fiado só no dia de são nunca,
e com isso tu concordas.

Mas ao chegar na esquina,
confluência da tua rua com a da padaria,
precisas parar por tempo indeterminado,
pois são dois sinais de trânsito.
Carro sobe e carro desce.
E ao observar essas armaduras
metálicas que os teus semelhantes trajam,
não te deixando atravessar,
não deixando a senhora de calça de moletom rosa
e seus cachorros atravessarem,
nem o homem resignado, todo de cinza,
ao celular, do outro lado da rua,
que provavelmente acabou de sair
da padaria hipotética, destino agora distante,
ao observar quaisquer-uns ao volante
(teus assassinos em potencial),
que não dão nenhuma passagem
(a não ser desta vida para outra),
decides viver numa árvore.
Que árvore? Foda-se, qualquer árvore.
Uma que seja bem robusta.
Onde vais encontrá-la?
No Parque Buenos Aires.
E se as autoridades vierem atrás de ti?
Que venham.
O homem ao celular afinal atravessa a rua
antes de ti, sem tirar os olhos do aparelho.
A senhora de calça de moletom rosa
junta o cocô fresco de um dos cachorros.

ÁGUA BRANCA, 1

No parque, sob uma luz chumbo
coada por nuvens espessas
estamos, sentados nos bancos
ao redor do campo de equitação vazio.
Atestamos a areia grossa
e alguma bosta úmida. Nenhum animal à vista.
Observamos a cancha,
os velhos que não temos celulares.

ÁGUA BRANCA, 2

A esta altura da manhã
Em que o parque é povoado
Por velhos e por bebês de colo
O relógio digital do poste
Nunca informa o horário certo

UM EXCELENTE NEGÓCIO

"Ya leíste a Carver?", ela me pergunta,
e puxa da estante um volume fino,
capa azul marinho.

"Hay que leer a Carver", e eu abro o livro,
e tomo um *mate*. Estou de jaqueta
e cachecol dentro de casa,
pareço um boneco de neve.

Fizeram a tradução com amigos,
depois fotocópias e, num fim de semana,
neste apartamento, montaram a edição truta.

Vendida a 10 pesos argentinos em 2006.

"Tenés hambre? Podemos hacer una pasta."

Eu assinto com a cabeça. Largo o livro
e descemos para o mercado,
compramos espaguete e tomates.

Passo a tarde inteira de estômago cheio,
faço um café fraco e termino o livro.

Quando anoitece, ponho um gorro
e vou a pé até a praça no centro da cidade.

Meus sapatos não me protegem do frio.

A praça está vazia salvo por alguns cachorros.

AS ROUPAS VÊM DA ÁSIA

A calça é do Camboja
A camisa, de Bangladesh
Do Nepal veio a jaqueta
Os sapatos, da Indonésia

O blusão veio da China
A mochila, do Paquistão
As meias são da Tailândia
E os óculos, do Japão

As roupas vêm da Ásia
Vêm da Ásia nos vestir
Transportadas em contêiners
Vêm da Ásia pelo mar:

São milhares de milhas

Nunca pûs os pés na Ásia
Grata à indústria nacional
Que me fez sentir o vento
Num longínquo bambuzal

Ou as gotas de um rio sagrado
Que começa nos Himalaias

POETAS DE FESTIVAL

Os poetas de festival
seis senhores que se encontravam
havia muitos anos
em eventos literários
decretaram após o jantar
que poetas têm de permanecer solteiros

"Não existe poeta casado", chegou a dizer o chileno
pançudo, quinze livros publicados

Após a refeição, se dispersaram
uns foram pro bar
outros, pro quarto

Evitei sua companhia o mais que pude
não por acreditar no matrimônio
mas pela simples razão
de não gostar de seus poemas

Eram poemas ruins, quem iria dizer
que não eram?

Mas esses mesmos cavalheiros
em seus respectivos países
tinham a força de pequenos vulcões
quando se tratava de pôr
um selo de aprovação
no que se considerava poesia

Só fui encontrá-los no último dia
no *mercado campesino*
Compravam blusas de lã
e bolsas de couro para as esposas.

Angélica Freitas é poeta e tradutora. Publicou os livros *Rilke shake* e *Um útero é do tamanho de um punho*.

HQ

10 anos em 10

Fabiane Langona

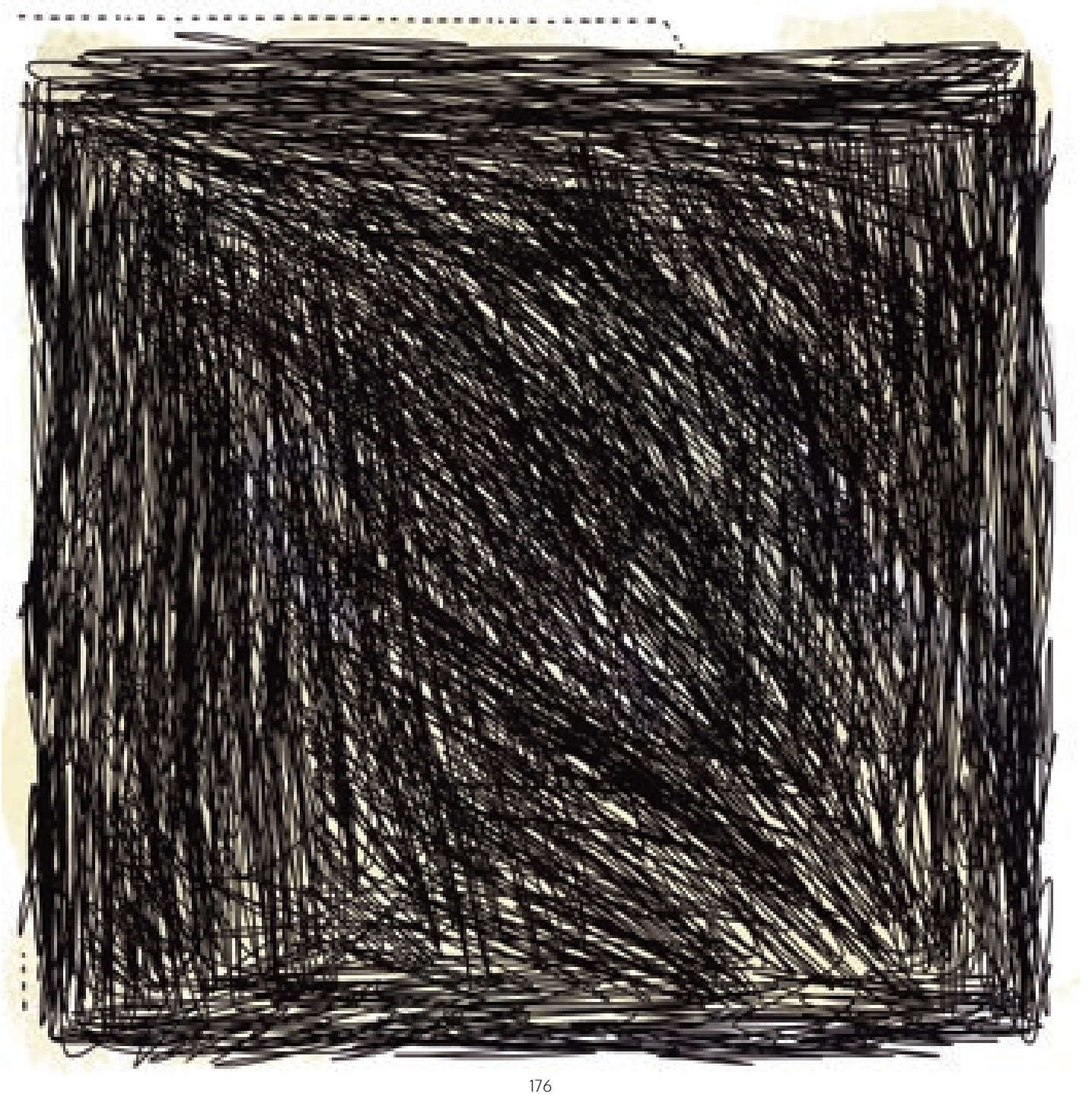

ALERTA ESTÉTICA BALÇÃO CÚIDADO!
10 ANOS EM 10
O QUADRINHO COM MAIS TEXTO E MENOS DESENHO QUE VOCÊ JÁ VIU
1. uma pergunta muito comum sem utilidade do emprego é:
ONDE VOCÊ SE VÊ DAQUI A 10 ANOS?
2. uma coisa respondi isso:
MAIS LUTE MAIS LINDAS CAPRI
não pagou muito bem.
muito exigente, mesmo.
3. comecei a pensar sobre uma coisa sem que tenci. 10 pé quando dancia o tornar da idade pra pagar o aluguel.
4. uma rua fica em SP, cidade que há alguns meses chama de lar.
Imagem meramente ilustrativa do que convencionou-se chamar de lar
MAIS MUITO PRÉDIO EM MEIO AO CAOS
5. este estilo de melhor como o pé pra cima. mais sem amigos, mais sem amor, mais sem família, mais sem meu gatinho Pippinho...
GELO AQUI DENTRO
TAPINHA
CHECA DO CARREFOUR
BORGAS PRA DOR
6. foi tipo uma clausura suffocante embalada pelas expectativas que todo ano mente carrega. a ilusão de 2018.
PRIMEIRA PRESTAÇÃO
VRRRR
7. em 10 anos uma coisa muda sem tanto mais... é a gente? mesma linha contada pra trás ou pra frente da nada fora a situação acima.
SEMOS OS MESMOS IDIOTAS
8. me cobro muito sem manter que, mesmo sem plena consciência disso, há 10 anos eu inicionna uma espécie de coisa adulta.
ADULTO NÃO DESENHA URSINHO


9. O plano Real de meados dos 90 anos, chamado pelo governo de sendo seguido à risca.
10. Olhando sem perspectiva e lugares o quanto me achava embaralhada dos cinco, uma idade precoce.
Eu leio livros, vejo filmes, ouço discos obsoletos. Idolatro Alan Lomax.
11. quanto inocência pensar que o acúmulo desse tipo de conhecimento seguiria tanto quanto se imaginava.
O John Farte não me ensinou a lidar com proprietários de apê estelionatários.
Como faz imposto de renda. Eu mal tenho renda.
12. uma cidade que foi sua parte o não ser a mesma da sua memória.
Guaíba
Cavalo Caranguejo
13. a paixão lancinante por outra se torna uma lembrança gostosa, daquelas que não motivam sonhar como uma volta no tempo.
Um crackinho e cambuquinha.
Pacotes imensos + zero pudor
Cerveja e frutas exóticas
14. o aprendizado de que, embora ainda o turbilhão das paixões arrebatadoras, construir um amor respeitoso e grato pelo lugar que te deu quase tudo é possível.
Isso é para ser o cogumelo.
Café onde vemos imagens na espuma.
Mortadela com pão caseirinho de ovo
Não pague 30 reais por isso


15. ver as pessoas que ficaram, e outras que, antes tão importantes, se perderam no tempo. e ver que - coitadinho! distanciamentos fazem parte e não existem culpados.
EU JULGA JULGA
SEMPRE FOI DESAGRADÁVEL E SÓ VOCÊ ~~MENTIA~~ ~~MENTIU~~
ainda tolerava
16. alguns frustados diante de suas escolhas - porém imensas.
DE BOA, MAS NÃO
O BICO DE CONCRETO
17. alguns que apostaram no modelo da tradicional família brasileira.
MAMÃE PAPAI BEBÊ
CARRO
ANIMAIS
18. os que arriscaram viver da sua arte e que assim resistem, sem sameness.
QUÉ É UM MMMM
condenada ao reconhecimento póstumo
19. os que o brilho dos sonhos juvenis se apagou atrás de uma mesa de escritório - e que são felizes.
PREFIRO TER DINHEIRO QUE SONHOS
20. nada aos 30 parece passível de julgamento como aos 20.
¡WANT TO BREAK FREEE
quem pode exigir-lo


pegar 1 meme que nunca foi seu. se isolar do universo. ter 1 meme seu.
chiquinha x fabiana
A BATALHA PESSOAL ESQUIZOFRÊNICA DO SÉCULO
o meu dia ficou feliz
o primeiro amor não platônico. o valor do relacionamento sem que nada se esperava.
abaixo desenhos abstratos e figurativos para evitar a exposição de qualquer sensibilidade.
ir pra buraco sair. voltar. sair. voltar. sair. uma sucessão de buracos.
SÉRGUINHO DE MERDA
MERDA ATÉ A METADE
MERDA INTEIRA
na merda nas campos com um sorriso no rosto
RÉLP


26. e, ainda assim, tentar desenhar é olho bem sobre tudo.
PODEMOS SER MUITO MAIS LEGAIS E COMPREENSIVOS QUE O DEUS DO VELHO TESTAMENTO.
27. isso é ficar velho?
HÉ, JÁ?
ou é ser estar ferrolho?
FESTA SOMENTE COM ÁREA NO AR LIVRE E LUGAR PRA SENTAR.
28.
29. sempre detestei pessoas como aquele papo "ai meus 20 anos..." eu pudesse voltar, "que tempo bomm que não volta nunca mais-ais!"
sim, foi ótimo. mas tudo de novo...
NÃO OBRIGADA.
30. acho que hoje entendo uma frase. de um afamado dramaturgo: ai, ela diz: jovens, envelheçam... hmm. ok
VOCÊ DESENHOU MUITOS LIVROS ENTRE OS 25-29, LEMBRA?
E AGORA, SUA TRINTONA INÚTIL!?
mas sem pressa!



O estrela dita o mesmo tempo
e convoca pensadores a
todos menos pensamentos
e convoca lutadores a
menos batalhas (...)
e meus mãe esperança
como esperançamos
sabemos apenas de uma
permanência velada que
permanece
a despeito do tempo
e marca
nesse desperta diário.

WAGNER TISO
A NOVA ESTRELA

ESTA REVISTA FOI COMPOSTA EM TIPOS PLAYFAIR E OXYGEN E IMPRESSO PELA IMPRENSA OFICIAL SOBRE PÓLEN SOFT 80G/M^2
NO OUTONO DE 2018 PARA A BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ.

Helena é uma publicação trimestral da Secretaria de Estado da Cultura e da Biblioteca Pública do Paraná

Cida Borghetti
Governadora do Estado do Paraná

João Luiz Fiani
Secretário de Estado da Cultura

Jader Alves
Diretor Geral da Secretaria de Estado da Cultura

Rogério Pereira
Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

Ivens Moretti Pacheco
Diretor da Imprensa Oficial do Paraná

Edição: **Omar Godoy**

Núcleo de Edições da SEEC: **Luiz Rebinski e Marcio Renato dos Santos**

Projeto gráfico e diagramação: **Thapcom.com**

Helena na web: **helena.pr.gov.br | facebook.com/revistahelena**

Contatos: **imprensa@bpp.pr.gov.br | (41) 3221-4911**

COLABORADORES
Ademir Assunção
Alex Antunes
Angélica Freitas
Camila Gray
Carlos Orsi
Cesar Marchesini
Dafne Sampaio
Fabiane Langona
Fernando Bonassi
FP Rodrigues
Giovana Madalosso
Helena Carnieri
Henry Milléo
José Carlos Fernandes
Marcelo Elias
Marciel Conrado
Mário de Alencar
Moara Brasil
Rafael Roncato
Regina Zilberman
Renan Borges Simão
Rony Bellinho
Sérgio Rizzo
Tita Blister
Visca
Walter Thoms

Ilustração de capa: Rony Bellinho

helena

helena

Imprensa Oficial

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO