

helena



4

ENTREVISTA
Cristovão Tezza
Luiz Rebinski

18

ENSAIO
O olhar da loucura
Martim Vasques
da Cunha

56

ENSAIO
As vozes da voz
Cezar Tridapalli

34

CONTO
A esfera perfeita
Ivana Arruda Leite

72

ENSAIO
“Como gostar de cinema brasileiro?”
Andrea Ormond

40

REPORTAGEM
Curitiba em *film frame*
Katia Michelle

82

ENSAIO
Rara relevância
Luiz Antonio de Assis Brasil

92

CONTO
**Os banquetes de
Dona Helena**
Claudia Nina

146

MEMÓRIA
**Thoreau, por
Virginia Woolf**
Tradução Denise Bottmann

102

ENSAIO
O homem complicado
Rodrigo Tadeu Gonçalves

160

PERFIL
**Brennand em algumas notas
sobre cinema, vacas e um urso**
Schneider Carpeggiani

118

ENSAIO
Vale tudo
Rodrigo Faour

172

POESIA
Deriva
Adriana Lisboa

130

FOTOGRAFIA
**Cliques
do Cândido**

180

HQ
**Imperativos sociais para
quem passou dos 40 anos**
Bruno Maron

ENTREVISTA

Operário da escrita

Luiz Rebinski
Fotos **Guilherme Pupo**

Há dez anos, Cristovão Tezza largou o emprego na universidade para se dedicar apenas à literatura. Na conversa a seguir, ele fala um pouco sobre a rotina de escritor em tempo integral, seus livros mais recentes, política e o time do coração, o Athletico Paranaense



Cristovão Tezza leva uma vida que poderia ser considerada “ideal” por muitos escritores. Tem as manhãs livres para escrever, pode se dar o luxo de tirar uma soneca após o almoço e ver filmes à noite. Quando viaja, é para falar sobre seus livros. E tem tempo para ler. Uma rotina moldada para escrever ficção.

Talvez isso explique a prolífica fase do escritor nos últimos anos. Desde que se “demitiu” da Universidade Federal do Paraná (UFPR), há mais de uma década, escreveu romances, livros de contos, ensaios, uma seleta de poemas e uma coletânea com suas conferências. Foram 11 livros em 10 anos, uma média “woodyalleniana” de produção. “O sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão”, diz o escritor, citando João Guimarães Rosa para explicar sua produção atual.

Tezza foi bicho-grilo na juventude, fez parte de uma trupe de teatro no litoral do Paraná e “mochilou” pela Europa nos anos 1970. Esses eventos foram diluídos, pouco a pouco, na obra do autor curitibano nascido em Lages (SC).

Seus livros mais recentes procuram trazer a realidade brasileira para a ficção — ponto fora da curva entre os autores do País. “Mas nunca perdi de vista que a situação política é pano de fundo, o fantasma do nosso dia a dia, e não o tema dos livros”, esclarece. Ainda assim, Tezza captou, nas entrelinhas de seus enredos, o clima da primeira eleição de Lula (*O fotógrafo*), a polêmica que a Copa do Mundo de 2014 suscitou no País (*A tradutora*) e a crise econômica mais recente aliada ao Fla-Flu político que se amalgamou nos corações e mentes da população pós-2014 (*A tirania do amor*).

Esses livros, incluindo aí o *best-seller* *O filho eterno*, podem representar uma espécie de “fase madura” do autor, com personagens experientes em constante revisão proustiana de suas vidas. O que Tezza refuta, dando vários exemplos de “maturidade” em sua bibliografia. “Nunca tive controle sobre a minha maturidade. Minha literatura nunca foi produzida de caso pensado.”

Aos 66 anos, Tezza segue produzindo com vitalidade. Depois de um ano sabático, em que não escreveu “absolutamente nada de ficção”, o escritor co-

meçou 2019 trabalhando em um novo romance. Para esta entrevista, Tezza foi fotografado por Guilherme Pupo (seu ex-aluno) na Biblioteca Pública do Paraná, lugar muito frequentado pelo jovem Cristovão. Na conversa que segue, ele fala sobre passado, presente, rotina, política e até do Athletico Paranaense, o time mais “conceitual” do futebol brasileiro.

Seus últimos romances, *A tradutora*, *O professor* e *A tirania do amor*, trazem personagens em uma busca constante para entender suas próprias trajetórias. Já viveram muitas coisas e agora estão refletindo sobre suas decisões. Esses livros pós-sucesso de *O filho eterno* inauguram uma fase mais “madura” de sua literatura?

Quando publiquei *Trapo*, que está fazendo 30 anos, com uma edição comemorativa da Record, achei que, finalmente, era um escritor “maduro”, em técnica e visão de mundo. Os livros subsequentes, como *Juliano Pavollini, A suavidade do vento* ou *Uma noite em Curitiba* pareciam, pelo menos para a crítica do momento, comprovar esta maturidade. Em 1998, publiquei *Breve espaço entre cor e sombra* e percebi que estava abrindo um caminho novo para mim. “Agora, sim, estou ficando maduro”, pensei. “Tem coisas que só percebo agora.” Em 2004, com *O fotógrafo*, disse para mim mesmo, com convicção: “Isso já é uma outra coisa, bem mais madura”. *O filho eterno* foi uma revolução: até eu me assustei com a repercussão. Relia o livro e pensava: “De onde veio isso?”. Então escrevi *Um erro emocional*, que foi numa direção inesperadamente diferente; era para ser um conto de 15 páginas e virou um romance de 200 em torno de duas pessoas durante duas horas. A partir de *O professor*, a técnica de simultaneidade de tempo e espaço na cabeça narrativa começou a se desdobrar, por instinto. Além disso, é claro que um homem de 60 anos já não tem as minhocas na cabeça que tinha aos 30 ou 40; são diferentes. Em suma: nunca tive controle sobre a minha maturidade. Minha literatura nunca foi produzida de caso pensado.

Em geral, assuntos mais “quentes” costumam ser evitados por escritores de ficção no Brasil. Seus últimos romances têm como pano de fundo a atmosfera político-econômica do País. Isso veio naturalmente ou é uma reação à falta de diálogo de nossa ficção com a realidade mais imediata?

Os temas contemporâneos sempre fizeram parte “orgânica” de tudo que escrevi desde *Ensaio da paixão*. A ditadura militar, por exemplo, ressoa indiretamente em praticamente todos os livros que escrevi até *Breve espaço entre cor e sombra*. Em *O fotógrafo*, um motorista de táxi comenta a eleição Lula x Serra, e um deputado federal faz uma fala longa sobre a situação política durante uma sessão de fotografia. Essas referências ficaram mais imediatas, por assim dizer, a partir de *A tradutora* (que tem a Copa do Mundo no Brasil como pano de fundo), mas nunca perdi de vista que a situação política é pano de fundo, o fantasma do nosso dia a dia, e não o tema dos livros. O que me interessa, quando escrevo, são fundamentalmente as pessoas, não a situação política ou alguma mensagem edificante que eu deva passar ao leitor. Só me interessam as pessoas, que são normalmente confusas e complicadas. Respondendo à pergunta: isso aconteceu naturalmente, por afinidade narrativa. Obviamente, procuro panos de fundo culturais, amplos e silenciosos, não picuinhas anedóticas do momento. Para isso, temos o jornalismo diário. A literatura funciona em outra embocadura.

O realismo segue como uma corrente majoritária na ficção mundial, apesar do desgaste imposto pelo tempo. Para você, qual é o futuro da narrativa de ficção?

O realismo é uma corrente majoritária na ficção mundial desde Homero, digamos assim. Quer dizer, a literatura é, fundamentalmente, um modo de representação da realidade. E o princípio narrativo, isto é, a organização dos fatos no tempo, é parte constitutiva até da aquisição da linguagem. Identificar o conceito de realismo apenas com o estilo do “romance” do século XIX é



uma mesquinha crítica-didática sem pé nem cabeça. Enquanto houver linguagem verbal, haverá narrativa de ficção e sua luta particular e solitária para representar alguma realidade, criando, pela linguagem verbal, hipóteses alternativas de existência.

Suas colunas no caderno “Ilustrada”, da *Folha de S.Paulo*, sempre trazem muitas referências à literatura e aos livros, mas percebo que também procura entrar na pauta do País, falar do que está acontecendo nas ruas e nos gabinetes dos políticos. Como escolhe os assuntos?

Meio ao acaso, procurando descobrir qual é minha linguagem no espaço jornalístico, que, por origem, não é o meu. Comecei a escrever em jornal depois dos 50 anos, num aprendizado tardio. Não é fácil. É uma pegada instantânea e objetiva, muito diferente da perspectiva literária. Como você disse, as leituras e os livros estão no centro do que escrevo (é a minha área de uma vida inteira), mas procuro sempre relacioná-los com a vida presente. De qualquer forma, como se trata de uma coluna quinzenal, procuro refletir temas mais gerais, menos centrados no aqui e agora. Mas a realidade política brasileira está sendo tão brutal, e tão inacreditável, que é difícil escapar da reflexão imediata.

Um de seus comentários sobre política, na própria *Folha*, gerou muita repercussão entre seus pares. Esse texto sobre o *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff teve alguma consequência em sua carreira ou nas suas relações?

Não que eu tenha notado pessoalmente, talvez porque eu seja mesmo um sujeito de poucos amigos, à maneira curitibana. Mas tenho certeza de que não perdi nenhum. Quanto à carreira de escritor, também não aconteceu nada; continuei publicando normalmente. Bem, seria o fim da picada uma opinião no jornal acabar com a vida de alguém; aí, sim, estaremos definitivamente

perdidos. Soube que eu levei uma “fatwa” de uma professora nas redes sociais e, nos “hurras!” dos adeptos que se seguiram, houve quem promettesse aos brados, emojis e vômitos, queimar meus livros. Enfim, é o espírito do tempo, num momento de polarização alucinada.

Há mais de uma década você lançou sua obra mais conhecida, *O filho eterno*, que ampliou seu público leitor. Quando um autor alcança um *best-seller*, fica tentado a produzir um novo sucesso comercial?

É uma pergunta que me fazem sempre. É engraçado, mas é verdade: nunca tive nenhum controle sobre o livro que vou escrever; não consigo viver nem mesmo a sensação de que “escolhi” um tema. Sou um escritor pouco inspirado, de imaginação limitada, com três ou quatro obsessões narrativas e existenciais, as quais venho testando livro a livro seguindo a intuição, o instinto, o faro. Avanço sempre sob o terror de me dar um branco. Quando começo um livro, tenho apenas um esquema muito magro na cabeça; é o ato de escrever que vai me revelando o que quero fazer e vai criando os desdobramentos narrativos. É como se, pela escrita, finalmente eu conseguisse entrar na vida e no mundo, que, tais como são na realidade, parecem não fazer parte do meu dia a dia. O sucesso de *O filho eterno* foi um acaso absoluto (eu me sentia quase um escritor em fim de carreira, já com uma dezena de romances publicados na mochila); e o livro que se seguiu, *Um erro emocional*, como qualquer leitor pode perceber, é completamente, mas completamente mesmo, diferente, em todos os aspectos, do sucesso anterior. E assim por diante, um depois do outro.

Você é reconhecido como romancista, mas já lançou livros de ensaios, contos, crônicas, uma coletânea com suas conferências e, mais recentemente, uma seleta de poemas. Por que atuar em tantas frentes? É a necessidade da escrita?

Há uma frase do Guimarães Rosa que define isso, se bem me lembro: “O sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão”. Por partes: sempre tive um lado meio racionalizante na cabeça, e estudos teóricos já me interessavam desde os tempos do Colégio Estadual [do Paraná]. Anos mais tarde, virei professor e fiz carreira acadêmica. Isto é, por força da sobrevivência a reflexão literária acabou por acompanhar minha produção. Quando me demiti da universidade, passei a dar muita palestra, conferência, e acabei organizando uma coletânea. Também escrevi muita resenha e crítica em jornal. É um trabalho que me agrada. Na ficção, sou fundamentalmente um romancista, alguém que pensa sempre em 200 páginas, mas a vida real acabou me levando para a crônica (durante cinco anos assinei uma crônica semanal na *Gazeta do Povo*), e hoje para uma coluna cultural na *Folha*. Alguns contos me aconteceram e até renderam livro. E os poemas são uma edição praticamente secreta, uma coletânea artesanal da Tipografia Quelônio, de apenas 200 exemplares, para maior segurança do falso poeta.

Em seus livros de não ficção, você gosta muito de discorrer sobre o trabalho dos escritores de ficção. Essas “ruminações” sobre a literatura são essenciais para o seu trabalho de criação, quando escreve romances?

Não, não são essenciais, até porque são elaborações *a posteriori*. Eu comecei a escrever ficção armado apenas com alguma leitura e muita ingenuidade. Não tinha nenhuma concepção clara do que estava fazendo; escrever começa como um ato genérico de imitação. Entrei tardiamente na universidade, e só então a teoria literária começou a ocupar minha cabeça. Hoje, minhas reflexões sobre literatura são uma tentativa de entender, afinal, o que me levou a escrever, como a escrita me transformou e que sentido isso tem. *O espírito da prosa*, que é uma autobiografia literária, tenta responder a essas questões. Mas, sinceramente, jamais escrevi um texto de ficção como quem põe em prática uma ideia teórica do que deve ser um texto de ficção. Para mim, a literatura jamais funcionou assim.



Você sempre diz que escreve pela manhã, das 9 às 12 horas. O que faz no restante do tempo? Se não puder escrever em um dia útil, rola um peso na consciência, como se tivesse faltado a um dia de trabalho em um serviço convencional?

Rola sempre uma culpa por um dia perdido, é verdade, e eu sempre acho que isso acontece por causa dessa maldita ética do trabalho que nos atormenta a todos, especialmente os curitibanos. Primeiro é preciso lembrar que a escrita de um romance, para mim, é uma empreitada. Em 2018 não escrevi absolutamente nada de ficção; vivi apenas vagabundeando em torno do lançamento de *A tirania do amor* e de *Literatura à margem*, uma coletânea de ensaios. Além disso, viajei bastante, participando de eventos literários. Agora em janeiro comecei um novo romance, e a rotina mudou. Escrevo pelas manhãs, de segunda a sexta; à tarde, leio bastante, depois de tirar uma sonequinha de 30 a 40 minutos. À noite, vejo filmes — sou viciado em cinema. E isso é tudo, durante meses e meses, exceto por um ou outro evento literário de que participe.

Desde que saiu da Universidade Federal do Paraná, onde deu aulas por 20 anos, você ganha a vida como escritor. Gosta da vida literária? Participar de eventos para falar, com alguma variação, sempre dos mesmos assuntos não é cansativo?

Eu tive uma vida literária mais intensa quando jovem — no meu caso, que nunca fui precoce, essa juventude durou até quase os 40 anos. Eu frequentava os botecos, enchia a cara com aquela cerveja de milho que era a preferência nacional e discutia furiosamente literatura com quem aparecesse. Depois, o tempo foi me tranquilizando, e hoje sou um pachorrento senhor que gosta mais de cozinhar do que de falar de literatura. Mas me agrada viajar de vez em quando e participar profissionalmente de eventos, até porque hoje eu vivo dos livros e seus derivados, por assim dizer. Não sinto como um trabalho pesado. Cada conversa literária, pelo público, pelo espaço, pelas circunstâncias, é sempre única.

Quando começou a escrever, certamente tinha em mente o tipo de escritor que gostaria de ser. O curso que sua carreira tomou (em termos estritamente literários) foi o que planejou? Ou houve algum fato que o fez mudar de rota no meio do caminho?

Eu fui “formatado” como escritor pelo espírito, ou o caldeirão, dos anos 1960 e 70. Era um tempo em que toda atividade artística estava envolta numa aura de performance existencial. Era como se você escrevesse, pintasse ou atuasse não para produzir objetos culturais, mas para transformar a si mesmo e ao mundo. O artista teria de ser, antes de tudo, um revolucionário. Acontece que quando começamos, de fato, a escrever, a linguagem vai nos transformando e os projetos vão se refazendo. Além disso, o tempo passa, o nosso, e o do mundo em volta. Ter, digamos, 30 anos em 1970 é uma coisa; a mesma pessoa, com 40 anos, em 1980, já é outra história; se continuar exatamente a mesma pessoa, alguma coisa está errada. O que não muda, talvez, é o temperamento, a teimosia, o jeito. O resto é outro filme.

Conversando com autores de outros lugares, sempre fico com a impressão de que a obra de Dalton Trevisan é pouco lida fora daqui. Claro que os escritores o conhecem, mas parece que poucos o leram de verdade. Qual a sua impressão?

A boa literatura virou praticamente um nicho de mercado, reservado aos especialistas e aos iniciados, e mesmo nesse universo fechado a literatura brasileira parece um bicho mais oculto e secreto ainda. Assim, não surpreende que Dalton Trevisan seja pouco lido. Independentemente disso, é um dos mestres mais marcantes da literatura brasileira do século XX, particularmente de sua renovação radical, como linguagem e como visão de mundo, na virada dos anos 1970.

Curitiba caiu na boca do Brasil nos últimos anos. Mas em geral a cidade é explicada sempre com clichês. Vivendo há tanto tempo aqui, tem a impressão de que o país não compreende de verdade a cidade?

Uma pergunta difícil. Como eu vivo aqui há 60 anos, Curitiba já é minha pele. O estrangeiro sempre tem mais condições de julgar a cidade. Quanto aos clichês, são simplificações eventualmente úteis. O Brasil ama a ideia de uma cidade em que tudo funciona chamada “Curitiba”, mesmo que ela não corresponda à cidade real. Este espaço urbano, ao mesmo tempo de soluções práticas e de ideário utópico, foi uma criação de gênio de Jaime Lerner, nos anos 1970, elaborada sobre uma cidade que era opaca, sem marca, cinzenta, indistinta — mas, por mistérios de sua população e atmosfera, tinha um imenso potencial organizador. Faltava alguém para dar o estalo e criar uma imagem.

Você foi uma pessoa “contracultural” na juventude: fez parte de uma trupe teatral, reverenciava um guru filosófico (Wilson Rio Apa), era um rebelde contra o “sistema” e tinha restrições até mesmo em relação à universidade, que depois acabou aderindo. Hoje, aos 66 anos, o que pensa do jovem Cristovão?

Não sei ainda. Minhas opiniões divergem.

Você costuma receber escritores que estão de passagem por Curitiba. É bom conversar com outros autores?

Costumo receber amigos que fui conhecendo ao longo dos últimos 30 anos e, por acaso, muitos deles são escritores. Conversar é ótimo; sou um recluso do tipo social. Falamos de tudo, de futebol, de política, das técnicas modernas de emagrecer, de filmes, e até de literatura. Mas confesso: acho meio chato conversar sobre literatura. Ninguém gosta de relaxar falando da profissão.

O que está achando da nova fase do Athletico, com nome e uniforme novos? Tem ido à Baixada?

O Athletico é um time conceitual: veja só que diferença aquele discreto “h” fez na sua imagem! O destaque visual é instantâneo. A concepção de dois times, o de formação, da gurizada, que alimenta a equipe principal, está certíssima. Um belo planejamento, que vem dando certo. Eu e o Felipe, meu filho, temos grandes esperanças neste ano. Mas preciso ir mais à Baixada — um jogo ao vivo é sempre uma experiência fascinante.

Luiz Rebinski é jornalista e editor do jornal de literatura *Cândido*. Publicou o romance *Um pouco mais ao sul*.

ENSAIO

O olhar da loucura

Martim Vasques da Cunha
Ilustrações Marciel Conrado

Do clássico *Os sapatinhos vermelhos* ao recente *Roma*, uma reflexão sobre as relações “escusas” entre a arte e o desejo mimético



“The great works of cinema weren't made
while standing at the kitchen sink”

(As grandes obras do cinema não foram feitas
enquanto você ficava parado diante da pia da cozinha)

Werner Herzog

1.

Os sapatinhos vermelhos (“The red shoes”, 1948) é um filme dirigido pela dupla de cineastas Michael Powell (inglês) e Emeric Pressburger (húngaro). Eles se autointitulavam “The Archers” (os arqueiros), o que indica alguma espécie de papel combativo na sua filmografia. A película tem a seguinte trama (sim, teremos *spoilers* a rodo, leitor): Vicky, uma bailarina talentosa e promissora (Moirá Shearer), entra na prestigiada companhia de dança do *entrepeneur* russo Boris Lermontov (Anton Walbrook), que a trata como sua discípula favorita após a despedida da sua grande estrela, Irina (Ludmila Tchérina). Vicky será o destaque de um grande balé experimental a ser preparado com extremo cuidado por Lermontov — “Os sapatinhos vermelhos”, inspirado na história homônima de Hans Christian Andersen. O espetáculo tem a trilha sonora feita por um compositor iniciante, Julian Craster (Marius Goring), que entra na companhia ao mesmo tempo que Vicky e, ao trabalhar com ela, ambos se apaixonam. Obcecado pelo controle entre os funcionários da sua empresa, Lermontov não gosta do *affair* e resolve romper profissionalmente com o casal. Mesmo assim, os dois não conseguem superar o passado como artistas, sentem saudades do tempo de sucesso e, por causa disso, Vicky resolve voltar à companhia de Lermontov. Craster tenta dissuadi-la, mas ela, dilacerada pelos dois homens que a desejam acima de tudo, enlouquece e se joga diante de um trem, minutos antes de uma nova apresentação de “Os sapatinhos vermelhos” em Monte Carlo. Com seu falecimento, Lermontov anuncia a tragédia ao público e, como homenagem, reencena o balé, desta vez com um holofote marcando a ausência de Vicky.

2.

O tema subliminar do filme de Powell e Pressburger é o desejo. Mas não se trata de qualquer espécie de desejo — daquele tipo tão endeusado pelos psicólogos e psiquiatras da Vila Madalena, Pinheiros e Leblon, principalmente após a sua popularização com as obras de Freud, Michel Foucault e Jacques Derrida, “os mestres da transgressão”. O desejo em *Os sapatinhos vermelhos* (tanto a película como o balé encenado dentro dela) é o desejo mimético descoberto, analisado e dissecado pelo pensador francês René Girard (1923–2015). Em uma grande obra que praticamente beira à monomania, ele explica que jamais desejamos por nós mesmos e sim porque imitamos os desejos dos outros — ou seja, quem admiramos, invejamos, nos apaixonamos, etc. É o famoso desejo triangular, cujo conceito seminal Girard começou a desenvolver como crítico literário de primeira categoria (em *Mentira romântica e verdade romanesca*, de 1962), depois foi além com os estudos antropológicos no assustador *A violência e o sagrado* (1972) e, ao sintetizar as duas linhas de trabalho, adentrou também na densa selva da hermenêutica bíblica, em especial a do Novo Testamento, com descobertas surpreendentes sobre como a vinda de Cristo seria a revelação do Deus encarnado na Terra e de toda a matriz de violência da cultura humana — as tais “coisas ocultas desde a fundação do mundo”. Essa violência permeia todo o trabalho de Powell e Pressburger — daí a noção de que eles se consideravam os “arqueiros” do cinema, pois a intenção deles sempre foi não só atingir o alvo da cultura cinematográfica britânica, mas sobretudo *feri-la*. Apesar da aparência subversiva de conto-de-fadas em *Os sapatinhos vermelhos*, o desejo triangular — já esboçado nos filmes anteriores da dupla, como o excepcional *Black Narcissus* (1945) — está intimamente conectado com a violência interior dos personagens, em especial Boris Lermontov. Ele não só aceita o romance entre Craster e Vicky como também é incapaz de admitir que há uma pulsão homossexual evidente no modo como domina os outros integrantes da sua companhia. Isso não significa que Lermontov seja um pederasta praticante, seja no âmbito ativo ou passivo em termos de cópula sexual. É algo mais sutil — e, por isso mesmo, complicado. Powell e Pressburger estão desinteressados na sexualidade em si. A única coisa que os importa no núcleo dramático da sua história é a dissecação

do desejo mimético, mesmo que jamais tenham conhecido uma linha sequer da obra de Girard. Os “sapatinhos vermelhos” que aparecem subitamente (e misteriosamente) nos pés de Vicky, momentos antes do seu suicídio, são o símbolo perfeito desta tensão. Eles anunciam a morte, mas representam a consequência inevitável de quem se rende ao desejo — a autodestruição. A partir daí, o mimetismo — a raiz do comportamento homossexual — deixa de ser triangular e transforma-se em algo ainda mais trágico: o *desejo metafísico*, no qual alguém como Lermontov sufoca qualquer tipo de individualidade e passa a querer *ser* cada um dos seus artistas, como se eles estivessem presos em uma coleira invisível.

3.

Um dos diálogos mais memoráveis do filme acontece entre Lermontov e o bailarino Grisca (Léonide Messine) quando o primeiro observa Vicky a dançar e escuta o seguinte comentário do colega: “Você não pode mudar a natureza humana, Boris”. O empresário responde sem titubear: “É verdade. Mas posso fazer algo melhor: ignorá-la”. Eis aqui todo o “centro secreto” da história narrada por Powell e Pressburger. Parece que *Os sapatinhos vermelhos* é uma parábola cifrada sobre o totalitarismo político que massacrou a Europa nas décadas de 1930 e 1940 (é fundamental lembrar-nos que o filme foi lançado em 1948, apenas três anos após o fim da Segunda Guerra Mundial). Lermontov representa, é claro, a União Soviética de Joseph Stalin. Apesar de ser vendido como se fosse o mocinho, Craster surge diante de Vicky, nos momentos finais, vestido com um casaco de chuva de couro preto — o que o remete aos agentes da Gestapo nazista. Seria a bailarina interpretada por Moira Shearer a Europa dilacerada entre dois impérios — e rendendo-se nos trilhos de um trem em Monte Carlo, igual a uma Anna Karenina britânica? Contudo, a referência vai muito além dos eventos catastróficos recentes daquela época. É notório que Powell e Pressburger também se inspiraram nas excêntricas anedotas de Sergei Diaghilev, que não só foi o maior empresário das artes antes da Primeira Guerra Mundial, mas também

um russo com tendências autoritárias e perfeccionistas — o que lhe deu força para impor à sociedade europeia nada mais nada menos que as inovações coreográficas de Vassily Nijinsky e a revolução musical de Igor Stravinsky, transfiguradas naquele evento que foi *A sacração da primavera* (1913). Em um soberbo livro intitulado *Rites of spring* (1989), o historiador canadense Modris Eksteins comenta que a estreia desse espetáculo simboliza o ápice do modernismo artístico. A Europa nunca mais seria a mesma — o que se tornou um fato evidente com o “apocalipse político” que veio logo a seguir. Além disso, a revolução nas artes também se refletia em uma revolução nos costumes: Eksteins conta que “o empreendimento do *ballet* de Diaghilev era tanto uma busca pela totalidade como um instrumento de libertação”. Ele tocava deliberadamente um nervo sensível da ordem estabelecida, o da sexualidade como forma de escapar da realidade implacável que se avizinhava. Como gritou certa vez Max Eastman: “A luxúria é sagrada!”. Diaghilev e sua trupe seguiram isto à risca. A proclividade sexual deles era notória nos bastidores daquele meio artístico. O empresário fazia questão de jamais escondê-la. Pelo contrário: sentia um prazer extremo ao exibi-la em público. O próprio Stravinsky diria depois que a *coterie* do empresário russo era uma “espécie de Guarda Suíça homossexual”, na qual a tensão erótica permeava cada detalhe dos dançarinos, dos administradores, da audiência — enfim, do *ballet russe* como um todo. Vários temas desses espetáculos eram abertamente sexuais, até mesmo sadomasoquistas, em que jovens mulheres foram transformadas em escravas do prazer. Em seu diário, Nijinsky — que era amante de Diaghilev e morreu mergulhado na loucura — escreve que o espetáculo *Jeux* foi a maneira como o empresário encontrou para mostrar ao público a sua fantasia de ir para a cama com dois homens. Era uma forma de provar que ele se tornou o modelo do rebelde sexual, o pederasta que seria o centro de uma revolta contra a realidade que queria sufocá-lo sem misericórdia. A arte, neste aspecto, traria uma certa moralidade na luta que então havia entre a paixão e o amor. Ambos seriam mutuamente exclusivos — e, no espírito desta nova geração de artistas, a paixão era muito mais pura do que o amor.

4.

A rebeldia homossexual é o clímax daquilo que Philip Rieff chamaria depois de “a imodéstia da transgressão”. Essa revolta muito peculiar faz uma confusão perigosa entre poder e autoridade. Seus adeptos acreditam que devem se esquecer que existem limites na estrutura da realidade porque têm a certeza de que só o poder os salvará. Esquecem-se que a autoridade vem antes do poder — e é ela quem determina o que será permitido e o que será proibido. Contudo, a transgressão se alimenta do poder — em geral, enraizado na máquina burocrática do Estado — para que não tenha mais nenhuma modéstia entre os membros dessa nova elite da qual Diaghliiev foi um dos seus membros mais notórios. Rieff comenta o clássico exemplo de Michel Foucault, que praticou uma espécie de “vulgaridade refinada” ao querer transformar a homossexualidade em um valor cultural aceitável. Porém, o francês só poderia ser vitorioso nesse intento quando as interdições judaico-cristãs sobre a conduta da pederastia fossem completamente abolidas. Foucault era um “virtuoso da homossexualidade”, um “especialista na libertação daquilo que chamava de ‘fenômeno do sadomasoquismo’”, mas, ao mesmo tempo, sabia que precisava dessas regras e restrições sociais para manter a tensão e a vitalidade desse projeto. Pois, sem elas, como fomentar o desejo mimético e, posteriormente, o metafísico, entre os habitantes do novo mundo? Neste ponto, a atitude de Foucault é semelhante à de Napoleão, que disse uma vez: “Tenho o direito de responder a todas as acusações que são feitas contra a minha pessoa por meio de um eterno ‘Isto sou eu’. Eu estou fora de qualquer limite deste mundo e de quaisquer restrições vindas de outras pessoas. Exijo submissão até mesmo das minhas fantasias — e as pessoas precisam saber o quão isto é normal quando me rendo a esta ou aquela distração”. Ambos os representantes maiores da pátria francesa (mesmo que Bonaparte seja oriundo da Córsega) são artistas nos atos de ganhar tudo e perder nada. Eles são o seu próprio mundo. São os mestres que dominam o poder a qualquer custo para impedir que a autoridade rompa a fragilidade da vida real. E, por esse motivo, são os que permitem que os direitos dos ativistas homossexuais, dos negros e de qualquer outra mi-



noria tenham uma falsa aparência “aboliconista”. É a liberdade pelo avesso porque, por mais que desejem uma normalidade social, continuam sendo as “pedras de escândalo” [*skandalon*] citadas em Lucas 17: 1-2. Se não são sacrificadas no altar da violência física, serão sacrificadas no pedestal do caminho da servidão voluntária. O deus dessas pessoas é o Leviatã de Thomas Hobbes — e cada uma ali é um Napoleão prestes a fazer a mesma coisa que Boris Lermontov praticou com sua “obra de arte total”: ignorar a natureza humana.

5.

Sem a ajuda de Emeric Pressburger, Michael Powell voltaria ao tema das relações escusas entre a arte e o desejo mimético com um dos filmes mais perturbadores de todos os tempos — *A tortura do medo* (“Peeping Tom”, 1960). De novo, ali está o artista falhado (Mark Lewis, numa interpretação perfeita de Carl Boehm), com problemas psicológicos e familiares, mas que não hesita nem por um momento recuar da sua obsessão — no caso, filmar a morte de prostitutas no Soho londrino, refletindo o olhar de terror de cada uma delas em um espelho afixado no tripé da sua câmera. De novo, temos Moira Shearer, 12 anos mais velha, mas igualmente esplendorosa com seus cabelos flamejantes, a dançar alucinadamente antes de ser outra vítima do desejo desregulado de um homem sem limites. Portanto, qual é a novidade em relação a *Os sapatinhos vermelhos*? Há, aqui, um toque de *perversidade* que não existia antes, mas absolutamente necessário, já que Powell quer comentar sobre a loucura intrínseca a qualquer forma de esteticismo diante da vida. Trata-se de uma doença da alma, típica da modernidade, na qual se evita encarar a existência como um problema moral, em que o Bem e o Mal são objetivos, dependentes de uma escolha singular, preferindo vê-la como uma questão estética, igual a uma obra de arte em que você pode modificar à vontade, mesmo que isso ocorra às custas dos outros ou até de si mesmo. O psicopata Mark Lewis cumpre essa descrição à risca. Ele confunde o poder com a autoridade do seu desejo — e consegue somente a morte como o coroamento do seu trabalho.

6.

Em *A tortura do medo*, o principal eixo simbólico para se interpretá-lo corretamente está no significado do olhar — e de como ele mudou com o passar do tempo. O cinema alterou tudo isso ou fomos nós? A obsessão de Mark Lewis não é apenas filmar o medo, mas sim o modo como o olhar da vítima reage diante desse sentimento. Ele quer petrificar o olhar, deseja estetizá-lo a qualquer custo. E só pode fazer isso por meio de uma arte que, paradoxalmente, vive do mesmo olhar que pretende possuir para si. Powell se aproxima aqui do Hitchcock de *Psicose* (também de 1960, por coincidência) e abandona por completo aquela inocência que ainda encantava o espectador de *Os sapatinhos vermelhos*. É o olhar da morte porque, na sua perspectiva, a loucura já se transformou em um território próprio. Entretanto, nos nossos dias, essa intensidade no olhar também se perdeu. Ninguém quer mais saber de Michael Powell, muito menos de Hitchcock. O olhar no cinema está completamente anestesiado porque ignora a intensidade do desejo mimético — e finge sobretudo que não há desejo metafísico.

7.

Esse recuo proposital, que abole a autoridade para criar um novo tipo de poder, intermediado na nossa sociedade por meio de imagens que não têm nenhuma tensão no olhar dirigido às pessoas de carne e osso, resulta em uma consequência prática — no caso, o cinema como combustível para a criação de uma Segunda Realidade, acentuada pelos serviços de *streaming* (como *Netflix* e *Amazon*) e as redes sociais (*Facebook*, *WhatsApp*, *Twitter*, entre outras). Eis aqui uma epidemia que romperá com as bases da sociedade civil tal como a conhecemos. Todavia, não podemos afirmar que essas “inovações” tecnológicas existam só porque Silicon Valley quis isso. Na verdade, as redes sociais são uma constante na história da Civilização Ocidental. Elas podem ser encontradas desde as sociedades secretas (como os Illuminati e os Rosa-Cruzes, incapazes de criar alguma conspiração política, como muitos supõem, mas fundamentais para estabelecerem uma estrutura flexível de informação) à mudança de pensamento provocada pela criação da imprensa por Gutenberg (e, posteriormente, pela revolução religio-

sa atizada por Martinho Lutero), passando pela era das Grandes Navegações (que criaram, para o bem ou para o mal, a nossa noção do mundo globalizado). Segundo Niall Ferguson, em seu tratado *A praça e a torre*, o contraponto às redes sociais são as hierarquias de comando e de conhecimento — cuja amostra mais sinistra foi o regime de Stalin (e certamente a inspiração para Powell e Pressburger criarem a companhia de dança do Lermontov de *Os sapatinhos vermelhos*). Por meio de decisões que sempre surgem de cima para baixo, essas hierarquias querem controlar os organismos descentralizados, pelo simples motivo de que esses últimos desestabilizam qualquer espécie de poder autossuficiente. Mas este conflito não é tão simples assim. A partir da imagem da Piazza del Campo, localizada no Palazzo Pubblico da cidade de Siena, onde podemos ver a imponente Torre del Mangia que, com sua sombra, sufoca a praça de comércio logo abaixo, Ferguson argumenta que existe uma dinâmica peculiar entre as hierarquias e as redes sociais, na qual as primeiras podem absorver a novidade das segundas, justamente para fortalecer ainda mais o seu domínio absoluto. Por outro lado, o mesmo pode ocorrer com as redes, que não hesitarão criar uma nova hierarquia para justamente mudarem o fluxo e o centro do poder. É o que acontece com o *Facebook*, a *Apple*, o *Google* e a *Netflix*, que, com seu modelo de negócio, inicialmente baseado no uso despuadorado das infraestruturas de cabos e fios construídas pelas empresas de telecomunicações (*AT&T*, *Verizon* e *ComCast*), criaram uma batalha pelos “corações e mentes” da sociedade que poucos perceberam — a chamada “Guerra da Banda Larga”, disfarçada na retórica igualitária da “neutralidade da rede” — e com profundas consequências políticas e culturais para todos nós. Ambos os grupos lutam entre si e entre seus oponentes, alimentados pela ilusão de que a tecnologia foi o principal impulso no surgimento das redes sociais, quando, na verdade, o que está em jogo é o comportamento da natureza humana de acreditar que existem respostas fáceis para problemas extremamente complicados.

8.

Esse “combate secreto” interfere no modo como o nosso olhar observa o próprio mundo — e o modo como o cinema (e, por consequência, a arte em geral) nos impede de ver o mundo como ele é, criando, em contrapartida, aquilo que o poeta Bruno Tolentino chamava de “o mundo como ideia”. Este tipo de atitude é “confrontada às tensões e aos paradoxos de que se nutre a rosa cognoscente”, na qual “a vida do espírito tende a capitular ante as seduções do conceito, o qual, por sua vez, entorpece-a com fórmulas, métodos e dogmas que nada mais logram além de uma leitura pretensamente ‘segura’, e ao cabo apenas redutiva, dos fundamentos do ser e das categorias do real”. Eis aqui a Segunda Realidade que as nossas redes sociais pretendem transformá-la na única realidade que existe. Um dos exemplos mais recentes dessa recusa estética (e que descamba para o esteticismo) está no celebrado *Roma*, do mexicano Alfonso Cuarón, financiado, distribuído e vendido pela *Netflix* como se fosse a última palavra na excelência cinematográfica. Sem dúvida, é um filme muito bem dirigido e executado em termos técnicos. Mas, apesar de toda a sua perfeição, falta alguma coisa nele. Falta a loucura de Michael Powell e Emeric Pressburger, a loucura de Mark Lewis em *A tortura do medo*, a loucura de Sergei Diaghilev e Igor Stravinsky — a loucura que Tolentino afirma ser essencial para equilibrar a luz que há entre as trevas. Cuarón prefere a “marmorização do ser”, a petrificação do instante, o congelamento da luz em um preto e branco cristalino. Não temos um olhar sobre coisa alguma. Não temos sequer um olhar. O que existe em *Roma* é a estética que nega o desejo mimético porque quer manter, a qualquer custo, uma “imodéstia da transgressão”, mesmo que seja representada por uma pobre empregada doméstica que cumpre o papel de ser uma “minoria”. É uma película que pretende ser uma grande obra do cinema, mas, parafraseando Werner Herzog (um cineasta que já experimentou a sua dose de loucura), parece que foi feita diante de uma pia de cozinha. Sua ausência de vida indi-

ca a pior das insanidades — aquela que foge diante das tensões da condição humana porque não tem a imaginação moral suficiente para suportá-las.

9.

Sobre esse fracasso intrínseco que existe na imposição estatal das políticas identitárias — que, de certa forma, começaram com a “Guarda Russa homossexual” de Diaghilev, prolongando-se nos avatares de Boris Lermontov, Mark Lewis, e um vasto etcétera —, o cientista político Mark Lilla deu o seguinte exemplo em *The once and future liberal* (2017):

“Imagine uma jovem estudante entrando nesse ambiente [o dos movimentos identitários que existem nas universidades, seja as americanas, seja as brasileiras] — não a estudante comum perseguindo uma carreira, mas um tipo reconhecido no campus por seu interesse em questões políticas. Está na idade em que a busca de sentido começa e num lugar onde sua curiosidade pode ser direcionada para o mundo lá fora, no qual terá que se encaixar. Em vez disso, ela descobre que está sendo incentivada a sondar principalmente a si mesma, o que parece um exercício fácil (mal sabe ela...). Primeiro lhe será ensinado que compreender-se a si mesma depende de explorar os diferentes aspectos de sua identidade, coisa que ela agora descobre possuir. Uma identidade que, conforme ela também aprende, já foi em grande parte moldada por várias forças sociais e políticas. Esta é uma lição importante, que provavelmente a levará à conclusão de que o objetivo da educação não é construir progressivamente uma individualidade através do envolvimento do eu com o mundo exterior. Pelo contrário, concluirá que nós nos envolvemos com o mundo, e com a política, em particular, com o li-

mitado objetivo de compreender e afirmar aquilo que já somos. E assim começa. Ela comparece a aulas em que lê histórias dos movimentos relacionados com qualquer que seja a identidade que escolheu para si, e estuda autores que compartilham essa identidade (como se trata também de uma época de explorar a sexualidade, os estudos de gênero exercerão sobre ela uma atração particular). Nesses cursos, descobre ainda um fato surpreendente e alentador: que, apesar de ela vir de um confortável ambiente de classe média, sua identidade lhe confere o *status* de ser uma das vítimas da história. Essa descoberta pode então inspirá-la a ingressar num grupo estudantil que promove a atuação em movimentos. A essa altura a linha divisória entre autoanálise e ação política já está totalmente difusa. Seu interesse político será genuíno, mas circunscrito aos confins da autodefinição. Questões que penetrem nesses confins adquirem vultosa importância, e seu posicionamento a respeito delas logo se torna inegociável; questões que não afetam sua própria identidade não são sequer percebidas. Tampouco as pessoas por elas afetadas.”

10.

A anedota narrada acima por Lilla marca o dilema do nosso tempo: a loucura dos pederastas do passado era muito mais intensa e verdadeira do que a loucura da política identitária que sufoca a nossa comunicação, a nossa estética cinematográfica e a nossa própria vida. Lermontov, Diaghilev, Mark Lewis, Powell, Pressburger: todos eles foram artistas do desejo que sempre ousou dizer o seu nome. Porém, hoje, ocorre o contrário. Todos sufocam o desejo mimético porque desconhecem sua lógica própria, sua força avassaladora. Não querem reconhecê-lo como o caos primordial, o caos arcaico. A po-

lítica identitária do século XXI deforma a verdadeira arte que nos permitiria compreender adequadamente todo esse descolamento do real percebido na nossa sociedade. Ela impede que o ser humano entenda as opções simbólicas que temos para entrar no palco de ação que sempre foi o mundo, suspenso na fronteira do que conhecemos e do que não conhecemos, e que, segundo Jordan Peterson em *Mapas do significado*, são três. A primeira opção é “o eterno desconhecido — a natureza, metaforicamente falando, criativa e destrutiva, fonte e destino de todas as coisas determinantes — caráter feminino afetivamente ambivalente (como a ‘mãe’ e eventual ‘devoradora’ de tudo e de todos)”; a segunda é “o eterno conhecido”, que é o contrário do primeiro, pois representa a “cultura e o território definido”, sendo por isso mesmo “tirânico e protetor, disciplinado e restritivo, consequência cumulativa do comportamento heroico ou exploratório”, considerado tipicamente “masculino” (em oposição à “mãe” natureza). E a última opção é “o conhecido eterno — o processo que medeia entre o conhecido e o desconhecido é o cavaleiro que mata o dragão do caos, o herói que substitui desordem e confusão por clareza e certeza, o deus sol que eternamente mata as forças da escuridão, a ‘palavra’ que engendra a criação cósmica”. Só o olhar da loucura, vislumbrado por alguém que ousa ser um herói, consegue captar essas nuances que existem entre a ordem e a destruição quando alguém resolve ignorar nada mais, nada menos que a natureza humana. Como diria o doutor em filosofia William Corgan, este mundo é um vampiro, destinado a sugar cada um de nós — um destruidor secreto dos nossos anseios traídos, por meio de jogos fúteis que nos transformam em ratos batendo as cabeças nas jaulas do ódio. Neste hospício global, sem luz para ser observado como uma criatura de Deus, ninguém acredita que será finalmente salvo. E isso é tudo o que desejamos.

Martim Vasques da Cunha é escritor. Publicou os livros *Crise e utopia — O dilema de Thomas More* e *A poeira da glória — Uma (inesperada) história da literatura brasileira*.



CONTO

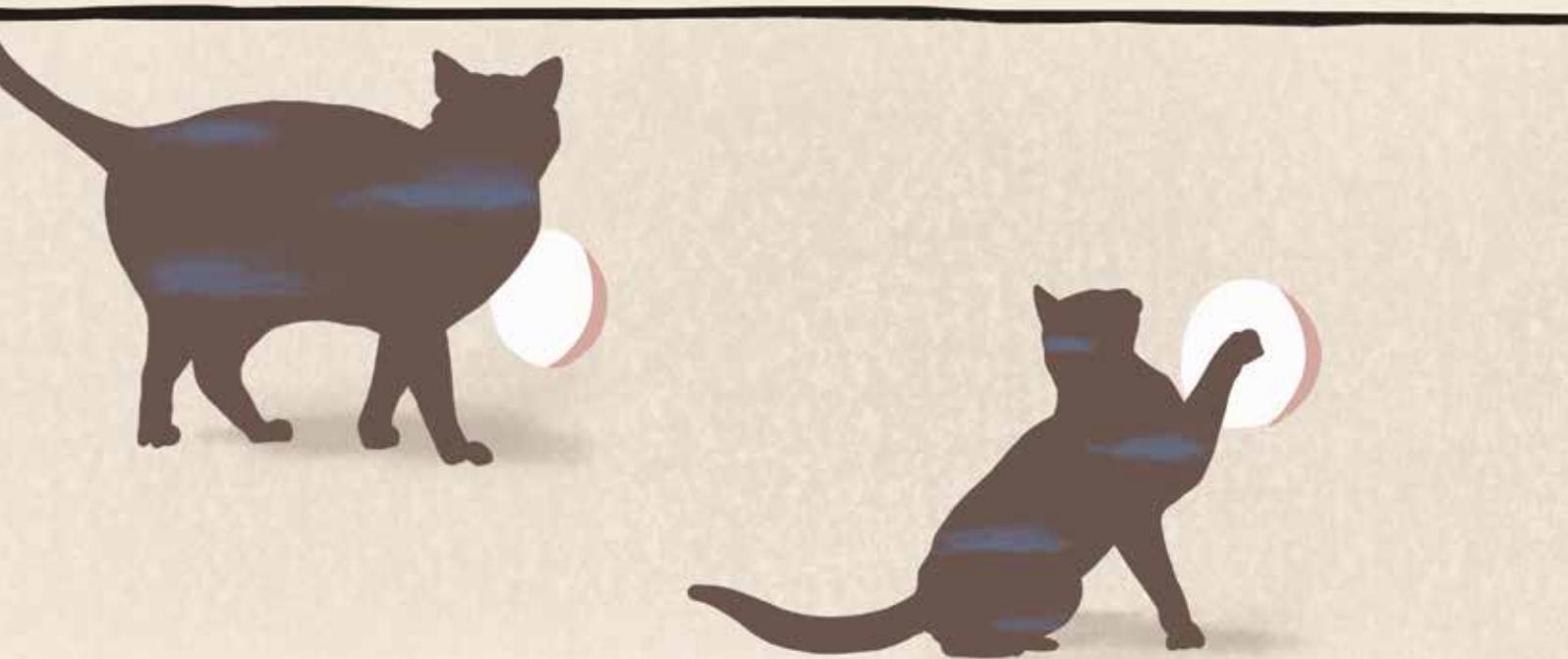
A esfera perfeita

Ivana Arruda Leite
Ilustração Raquel Matsushita

Meu primeiro amor foi o dr. Kildare, um médico de vinte e poucos anos, residente no Blair General Hospital. Corria o ano de 1961 e eu tinha dez anos quando o anjo loiro de olhos azuis pulou da tela da TV branco e preto para o meu colo e passou a viver ao meu lado, grudado em mim para onde quer que eu fosse. Nas festas familiares, na escola, jogando queimada na rua, nas visitas à casa da avó, ele estava sempre comigo, torcendo por mim, conversando e rindo das bobagens que eu falava. Dormíamos de mãos dadas. Naquela época eu não sabia como se fazia sexo, o que não diminuía em nada o nosso amor. Nos casamos, tivemos dois filhos e vivemos felizes como todo casal apaixonado.

Que me importa se as amiguinhas zoam da minha cara, do meu cabelo, se me acham burra e não me querem por perto, meu amor me adora e me acha linda. Que me importa se a minha mãe me bate e me põe de castigo por coisas que eu nunca fiz, dr. Kildare me consola, me leva para passear e diz que um dia isso passa. Que me importa se os meninos da escola vivem pregando bilhetes com desenhos pornográficos nas minhas costas e me fazem chorar envergonhada. O sorriso do meu amado me faz esquecer as tristezas da vida real. Que me importa se o seriado não passa mais na televisão, dr. Kildare, meu primeiro e único amor, seguirá comigo pela vida inteira.

Mas o tempo passou e me mostrou que os amores não são eternos, nem os puros e verdadeiros. E o dr. Kildare foi substituído pelo Roberto Carlos. Amor igual jamais haverá sobre a face da terra, eu dizia estatelada frente à coleção de fotos que cobriam as paredes do meu quarto. Roberto era o meu tudo, a minha vida, o ar que eu respirava. Agora era ele quem ia comigo para a escola, para os bailinhos, para as festas da família. Na escola, por favor, me deixem sozinha, eu tenho o Roberto para conversar. Como posso perder tempo com meninas idiotas e fúteis como vocês que nem olham para a minha cara, zoam do meu cabelo e colocam chiclé mascado embaixo da





minha carteira. Que me importa se os meninos não me tiram para dançar. Danem-se vocês. E que tudo mais vá para o inferno. Eu e Roberto somos a esfera perfeita, em nós o mundo começa e termina. Ele odeia os bajuladores que o cercam com seus risos falsos, eu odeio todos que me ignoram e maltratam. Nós dois somos a completude. O alfa e o ômega. À noite, depois dos shows, ele chega em casa cansado, eu faço massagem na sua única perna, preparo uma sopa com pão quente, um chá e dormimos abraçados. Quando o cansaço não é tanto, fazemos sexo daquele jeito que eu já sei como é, embora nunca tenha feito. Meu corpo é do Roberto e dele será para sempre.

Mas o tempo passou e eu terminei com Roberto por causa do Francisco Cuoco, ou do Tarcísio Meira, não me lembro bem. Foram muitos os galãs pelos quais eu me apaixonei, com quem me casei e tive filhos. Para onde eu fosse, meus amores iam comigo. Que me importa se ninguém queria saber de mim, se todos me achavam esquisita, fora de moda, fora do mundo, uma mulher aérea, nunca estive sozinha na vida.

Quando me casei, tinha ao lado um amor que não era ele. Era outro, tão perfeito quanto os artistas da televisão. O marido de uma amiga, um vizinho, um primo distante, alguém que não soltava da minha mão nem para tomar banho. Meu marido era um homem comum, desses que às vezes te olha, às vezes não te olha, às vezes te faz carinho, às vezes te traz presente, às vezes diz que te ama, mas às vezes tem lá suas coisas para fazer e se distrai com seus pensamentos. Às vezes diz que eu sou chata e me xinga de gorda. Por sorte tenho sempre um amor redondo e sem máculas ao meu lado, alguém que me acha linda, me quer a todo instante, adora tudo que eu falo e dá risada das minhas bobagens. Alguém que não quer me ensinar nada nem se importa com o pouco cuidado que tenho com os meus cabelos. Para ele, eu sou a mulher mais maravilhosa do mundo, assim mesmo, do jeito que eu sou. Padres, professores, comerciantes do bairro, galãs de telenovela. Amores perfeitos como esferas de cristal.

Meu marido morreu há muito tempo, mas os amantes ideais não morrem jamais.

O último foi o dr. House. Vejam vocês, comecei com um médico e terminei com um médico. Amei o dr. House como mulher nenhuma foi capaz de fazê-lo. Era comigo que ele vinha chorar as suas dores. Deitava a cabeça no meu colo e soluçava feito criança. Foram inesquecíveis os anos que passamos juntos. Os melhores da minha vida. Um amor redondo e completo, até que um dia eu olhei para ele e disse, não te amo mais. Ele ficou triste, mas aceitou e partiu.

Desde então estou só. Só, mas feliz. Foram quase setenta anos de amores intensos. Agora chega.

Ivana Arruda Leite é escritora. Publicou mais de dez títulos, entre romances, coletâneas de contos e obras infantojuvenis. *Falo de mulher*, *Cachorros* e *Breve passeio pela história do homem* são alguns de seus livros.

REPORTAGEM

Curitiba em *film frame*

Katia Michelle

Fotos **Joel Rocha**

Nem tudo o que foi produzido na cidade desde que o cinema é cinema está disponível para pesquisa, mas é possível encontrar documentos preciosos nos acervos públicos e particulares



A passagem do Zeppelin por Curitiba, em 1936, foi registrada em filme por João Baptista Groff, pioneiro do cinema paranaense.

Por dentro e por fora do grande Zeppelin, as imagens mostram uma Curitiba congelada no tempo. O registro é de um passado não tão recente, com cenas que capturam desde tomadas aéreas do balão dirigível vistas do chão até os prédios que resistem e ajudam a contar a história da cidade, vistos do alto como se filmadas por um *drone* pré-histórico. A Catedral, a Casa Hoffmann e o prédio dos Correios, para citar alguns ícones arquitetônicos, surgem chapiscados em preto e branco não como fantasmas, mas como prova da passagem inexorável do tempo. A cidade foi viva. A cidade está viva.

As cenas fazem parte do curta-metragem silencioso *Zeppelin em Curitiba*, produzido em 1936 por João Baptista Groff. O filme traz um dos registros oficiais mais antigos da cidade ainda existente. Leva a assinatura de Groff, aliás, a maior parte das imagens filmadas na cidade nas primeiras décadas do século XX. Morto em junho de 1970, aos 73 anos, o fotógrafo e cineasta registrou desde paisagens e cenários arquitetônicos do Paraná até o cotidiano da capital, com algumas manifestações políticas e outras idiossincrasias. Cenas que contribuem intrinsecamente para montar o quebra-cabeça da História.

Pois as imagens em movimento são assim. Ainda que guardem a visão de mundo de quem está ou esteve atrás das câmeras, mostram uma quase pura realidade com valor inestimável. Groff foi uma das principais figuras que registraram essa narrativa filmada de Curitiba. Ao lado de seu veterano e também cineasta Annibal Requião (1875-1929), produziu um material de valor inestimável. A maior parte, porém, foi consumida pelo tempo e pelo fogo.

“As imagens em movimento mais preciosas de Curitiba foram perdidas no incêndio da Cinemateca Brasileira. Tudo que foi filmado de importante até a década de 1950 era altamente inflamável”, conta o cineasta e pesquisador Fernando Severo, em referência ao único suporte que existia na época para as filmagens: o nitrato de celulose.



Valêncio Xavier (entre os cineastas Pedro Merege e Beto Carminatti); o criador da Cinemateca de Curitiba também dirigiu diversos curtas que tinham como pano de fundo a cidade.

O *Zepellin em Curitiba*, com as imagens descritas acima, no entanto, resiste no acervo da Cinemateca Brasileira. Outros títulos igualmente históricos do cineasta também podem ser encontrados no acervo, como *Silhuetas paranaenses*, que mostra imagens datadas de 1919 e perto disso, *Miss Paraná* (1928) e *O Dia do Paraná* (1931), reportagem que mostra os festejos realizados em Curitiba, em comemoração à data da emancipação política do Estado, para citar alguns.

Já os filmes do patrono do cinema do Paraná, Annibal Requião, tio-avô do ex-senador com mesmo sobrenome, não tiveram imensa sorte. Quase todo o acervo dele, doado pela família à Cinemateca, foi destruído, restando apenas dois títulos: *Pannorama de Curityba* (1909) e o *Carnaval em Curityba* (1910).

Localizada em São Paulo, a Cinemateca Brasileira guarda o maior e mais antigo acervo de filmes nacionais. Porém, quatro grandes incêndios ao longo da sua história — desde que foi fundada, em 1940 — apagaram grande parte dessa memória. “Uma perda irre recuperável”, reforça Severo, membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual.

Foi o primeiro incêndio registrado pela instituição, em 1957, que levou a maioria do acervo de Groff e Requião, e ainda causou a destruição de boa parte das instalações do local, único até então no Brasil supostamente capacitado para guardar filmes em suporte de nitrato de celulose. Outros incêndios voltariam a acontecer: em 1969, quando mais de 2 mil filmes se perderam, em 1982 e em fevereiro de 2016, quando a instituição anunciou a perda de 1.007 rolos de filmes, sendo 731 títulos originais.

“As pessoas têm uma impressão errônea de que as coisas vão ficar para sempre. Na verdade, elas se perdem muito facilmente e por isso é tão importante que as políticas públicas ajudem a preservar o material que registra as cidades”, diz Severo, que esteve na direção do Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR) entre 2011 e 2015.



Marcos Sabóia, cineasta e responsável pelo acervo da Cinemateca de Curitiba: “O cinema tem essa função bem forte de revelar nossa identidade. E é bom que as pessoas tenham essa consciência na hora de fazer um filme”.

MEMÓRIA DE CURITIBA

Diretor, entre outros filmes, do premiado *Corpos celestes* (2009), Severo passeia pela cena cinematográfica de Curitiba desde a década de 1970, quando começou a produzir curtas-metragens. Editor, roteirista, produtor e acima de tudo um estudioso do cinema, ele fala com propriedade desse cenário que circunda a capital paranaense.

Mas, afinal, o que sobrou para as novas gerações pesquisarem de toda essa memória em movimento registrada em Curitiba desde que o cinema é cinema? “Pouca coisa ainda existe em acervo, seja na Cinemateca Brasileira, na Cinemateca de Curitiba ou no MIS-PR. Muita coisa se perdeu, mas grande parte uma pessoa conseguiu resgatar e tem grande relevância para a história do cinema em Curitiba”, responde o cineasta.

A pessoa em questão é Valêncio Xavier (1933-2008). Foi ele, ao lado de Francisco Alves dos Santos, o responsável por criar a Cinemateca de Curitiba, ligada à Fundação Cultural de Curitiba, e que até hoje guarda a maior parte do acervo cinematográfico da cidade.

A fundação da Cinemateca de Curitiba, em 1975, foi apenas parte do trabalho de Valêncio, que não se limitava quando o assunto era resgatar a memória em movimento da cidade. “Até hoje o trabalho dele é insuperável. Ele conseguiu prospectar e recuperar grande parte do que foi filmado na cidade”, conta Severo.

Além disso, o cineasta e escritor nascido em São Paulo, mas radicado em Curitiba, dirigiu diversos curtas-metragens que tinham como pano de fundo a capital paranaense e servem como pesquisa obrigatória para quem quer mergulhar no acervo em movimento da cidade.

O curta de pouco mais de 11 minutos *Caro signore Fellini*, também conhecido como *Carta a Fellini*, é prova disso. Foi realizado sob encomenda do então prefeito de Curitiba Jaime Lerner, em 1979, sob o pretexto de convidar o cineasta italiano Federico Fellini para conhecer a capital. Traz

uma versão bastante peculiar de Curitiba, que chegava à década de 1980 ostentando, mesmo que na ficção de Xavier, o título de “a mais bela cidade do mundo”.

A produção ganhou o prêmio de Melhor Filme de Ficção na IX Jornada de Curta Metragem, em 1980, e pode ser encontrada no *YouTube*. Não há notícias de que Fellini teria visitado a cidade por conta dele. Mas é notório afirmar que o curta abre espaço para uma série de produções que começaram a ser filmadas em território leite-quente.

“Não se filmou muito no Paraná até as décadas de 1980, 1990. Até surgir a Lei de Incentivo (a Lei Municipal de Incentivo à Cultura, promulgada em novembro de 1991), a produção cinematográfica era muito esparsa. Do que foi feito no início do século muita coisa se perdeu. E não apenas no incêndio da Cinemateca. Esse tipo de produção se deteriora quando não é conservada corretamente. Perdem emulsão, se desbotam, se perdem com o tempo”, constata Fernando Severo.

Ele afirma que todos os filmes que mostram a cidade, independentemente da sua qualidade artística, têm um valor que aumenta a cada dia. “Vira um documento antropológico, sociológico. A partir dele podemos fazer várias leituras que no futuro terão significado. A fotografia consegue retratar parte dessa transformação, mas ela não dá conta. Precisamos de imagem em movimento, precisamos de som”, conclui.

FUTURO SILENCIOSO

Mas a realidade prega peças. Principalmente se a memória não for prioridade. “Perdemos 86% do material que foi filmado no período silencioso do cinema”, conta Marcos Sabóia, responsável pelo acervo da Cinemateca de Curitiba e também cineasta. “E estamos falando do acervo do mundo todo.” Segundo ele, tragédias como o incêndio da Cinemateca Brasileira são perdas irreparáveis para a memória do cinema brasileiro, que hoje as instituições tentam evitar.

Atualmente, a Cinemateca de Curitiba tem em seu acervo quase 3 mil registros em película e digital, incluindo os históricos filmes de João Groff e Annibal Requião, mas principalmente da memória mais recente do que foi filmado em Curitiba — uma produção que soma quase 7 mil títulos. “Os filmes locais são obrigatoriamente depositados na Cinemateca”, conta Sabóia, lembrando que a instituição é a terceira em acervo do País, ficando atrás apenas das cinematecas de São Paulo e Rio de Janeiro.

“Uma das principais demandas é registrar esse material de forma técnica para que todo mundo possa acessar”, diz. E há verdadeiras pérolas no acervo. Um dos materiais de referência citado por Sabóia é o documentário de média-metragem *No lixo do Canal 4*, de Yanco Del Pino, que reproduz trechos de filmes encontrados no lixo do Canal 4 de Curitiba e retrata imagens da sociedade curitibana, idealizada ou não.

“O cinema tem essa função bem forte de revelar nossa identidade. E é bom que as pessoas tenham essa consciência na hora de fazer um filme”, constata. Para ele, se essa identidade está presente em um filme, mesmo que de ficção, o material se transforma em um documentário de época, capaz de mostrar a geografia, a arquitetura, o comportamento das pessoas e revelar uma comunidade, uma cidade, um País. “Por isso, o material audiovisual é tão rico”, cita.

O material encontrado no lixo atualmente integra o acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná. São mais de 10 mil filmetes de telejornal, em 16mm. O acervo do MIS é guardado em uma reserva técnica e pode ser acessado pelo público, desde que agendado com antecedência.

PRESENTE EM FOTOGRAMA

Fazer com que o material produzido — hoje com facilidade imensurável se comparado a poucas décadas — seja preservado é um dilema tecnológico que precisa ser resolvido.



Fernando Severo, cineasta e pesquisador: “As pessoas têm uma impressão errônea de que as coisas vão ficar para sempre. Na verdade, elas se perdem muito facilmente e por isso é tão importante que as políticas públicas ajudem a preservar o material que registra as cidades”.

Professora de Cultura da Preservação no curso de Cinema da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Solange Stecz salienta que a questão é discutida internacionalmente, inclusive pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

Parte do acervo cinematográfico do Paraná, aliás, foi recentemente protegido quando passou a integrar, no fim de 2018, o Programa Memória do Mundo da Unesco, do qual Solange é representante. Trata-se do material captado por Vladimir Kozák entre os anos de 1948 e 1978, período em que o fotógrafo e cinegrafista produziu várias filmagens para o Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR), entre elas um documentário sobre os índios Xetá, desconhecidos até então.

Menos conhecido que seus contemporâneos Requião e Groff, Kozák nasceu em 1897, na Áustria. Mudou-se para o Brasil na década de 1920 e em 1928 passou a morar em Curitiba, contribuindo para registrar um estado até então desconhecido.

“O cinema tem esse fascínio de permitir que cada um dê o seu olhar particular de uma situação, de uma cidade”, analisa Solange. Para ela, assim, como Groff, Requião e Kozák, as gerações de cineastas que vieram a seguir — e as que estão surgindo — se prevalecem quando existe uma sistematização do material produzido.

MEMÓRIA RECENTE

Olhando para um passado mais recente, Solange cita alguns títulos e cineastas que foram e são tão importantes quanto a primeira leva de profissionais que registraram a cidade. Como Sylvio Back, com sua ampla produção realizada na cidade. Autor de quase 40 títulos, Back dirigiu o premiado *Lance maior*, ambientado em Curitiba na década de 1960.

Com Regina Duarte e Reginaldo Farias no elenco, o filme completou 50 anos em 2018 e, apesar de ser uma obra de ficção, retrata o *modus operandi* de uma cidade tão efervescente quanto o autor da obra.

De lá para cá, diversos cineastas locais passaram a chamar a atenção do Brasil (e do mundo) para a identidade da cidade. O cineasta Elói Pires Ferreira, por exemplo, dirigiu o curta *Vamos junto comer defunto* (1990), retratando um peculiar bairro de Curitiba ambientado em 1965, cujos moradores interrompem suas atividades para assistir a um enterro. É dele também *Curitiba zero grau*, longa vencedor do prêmio do público no Cinesul — Festival Latino-Americano de Cinema e Vídeo e selecionado para o Festival de Havana de 2011.

Quem acompanha a produção feita a partir da década de 1980 em Curitiba vai esbarrar em nomes como Estevan Silveira e suas obras baseadas em contos de Dalton Trevisan, escritor ícone da capital paranaense. Silveira também trabalhou com Beto Carminatti no curta *Balada do Vampiro*, lançado em 2007 e um dos raros filmes feitos com autorização do autor.

É inegável que Curitiba tanto serviu de cenário para uma importante obra cinematográfica como serve de inspiração para profissionais ávidos por captar imagens que continuam fazendo história, ficcionais ou não. Preservar essas obras, portanto, é tão importante quanto produzi-las.

“É fundamental preservar a imagem em movimento e também tudo aquilo que a envolve”, enfatiza a pesquisadora em cinema e professora Solange Stecz. “Como os cineastas profissionais e amadores podem fazer isso? Migrando a tecnologia. Ou seja, seguir mudando de tecnologia a cada formato novo que surge.” Ela explica que esse processo implica em preservar o *hardware* (elemento físico), o *software* (elemento lógico) e o suporte (elemento de armazenamento). “A questão da preservação digital é um desafio para o século XXI”, salienta.

Katia Michelle é jornalista, com passagens por veículos como *O Estado do Paraná* e *Folha de Londrina*. Atualmente é editora na *Gazeta do Povo*.



No início dos anos 2000, o Projeto Olho Vivo, aberto à comunidade, produziu mais de 30 filmes ambientados em Curitiba.



Olho vivo

A tecnologia nos faz ter motivos para comemorar — e lamentar — todos os dias, mas para o meio audiovisual é — quase sempre — motivo de celebração. Nunca foi tão fácil filmar como nas últimas décadas, mas nenhum registro faz muito sentido se não for organizado e passível de ser mostrado. Foi para organizar as ideias de centenas de pessoas que tinham alguma afinidade com as imagens em movimento que surgiu, no início dos anos 2000, em Curitiba, o Projeto Olho Vivo.

Coordenada por Luciano Coelho e Marcelo Munhoz, a iniciativa aberta à comunidade começou com oficinas audiovisuais e aos poucos foi se convertendo em um celeiro de produção, conforme lembra Munhoz. “Foram realizados mais de 30 filmes entre documentário e ficção, mas principalmente documentários”, lembra.

Parte dessa produção faz parte da Coleção Olho Vivo, uma caixa de DVDs que reúne 20 documentários produzidos pelo projeto — que vigorou até 2012 — e forma um material bruto fundamental para a memória da cidade. No entanto, o maior parte desse conteúdo não existe mais. “Quando o projeto acabou, tínhamos pilhas e pilhas de fitas que guardávamos em um arquivo, mas isso foi jogado fora”, admite Munhoz. Ele explica que o descarte é normal em produções cinematográficas, principalmente quando se fala em documentário.

“Em geral, quando se trabalha com documentários, se produz muito material gravado. Na época trabalhávamos com fitas, que é um suporte que não utilizamos mais hoje, por isso acabamos descartando o material e isso é natural”, conta. Parte desse conteúdo, no entanto, está disponível no site de vídeos Vimeo. “É um acervo que tem muito mais a ver com a realidade da cidade do que a idealização dessa realidade. Além disso, o projeto serviu como ponto de início, passagem e formação para muita gente que está fazendo cinema hoje”, diz. Para ele, não há dúvidas de que isso é parte importante do acervo audiovisual da cidade. “Não são imagens 100% isentas porque o cinema sempre traz o olhar de quem produz, mas é um material que tem valor histórico na medida em que faz um retrato da cidade, com coisas que estavam acontecendo na época”, acredita.

Divulgação



Regina Duarte e Reginaldo Faria em cena de *Lance maior* (1968), filme de Sylvio Back rodado em Curitiba.

Reprodução



Cena do documentário *No lixo do Canal 4*, do diretor Yanko Del Pino, produzido a partir de material descartado pela emissora de televisão.



Rua XV de Novembro, no centro de Curitiba, em 1928.

Memória particular

Além do acervo sistematizado e guardado nos órgãos públicos, também é preciso voltar os olhos para coleções particulares. E nenhuma chama tanta atenção quanto a do livreiro aficcionado por imagens Paulo José da Costa. Além de colecionar, por conta própria, milhares de fotografias antigas (ele é hoje o dono do maior — em número e importância histórica — acervo fotográfico particular da cidade), também guarda centenas de filmes que retratam Curitiba. São mais de 300 documentos, boa parte deles disponibilizada em seu canal no *YouTube*, mas muitos guardados em seu arquivo e que nunca sequer foram vistos, pois não há suporte para reprodução. Entre eles, *O mundo mágico de Poty*, curta de 10 minutos em 35 mm com direção de Arakén Távora, música de Egberto Gismonti e narração de Jardel Filho. Um exemplar original de grande valor histórico.

Costa detém um acervo de imagens datadas desde 1920, muitas delas repassadas pacientemente para a plataforma mais democrática de visualização, a internet, mas sem uma catalogação sistemática. Ele guarda o material em caixas de isopor espalhadas em três salas particulares. O que consegue digitalizar, posta nas redes sociais, principalmente em seus *blogs* e na página do *Facebook* “Antigamente em Curitiba”, que já reúne quase 10 mil postagens de fotos e vídeos da cidade.

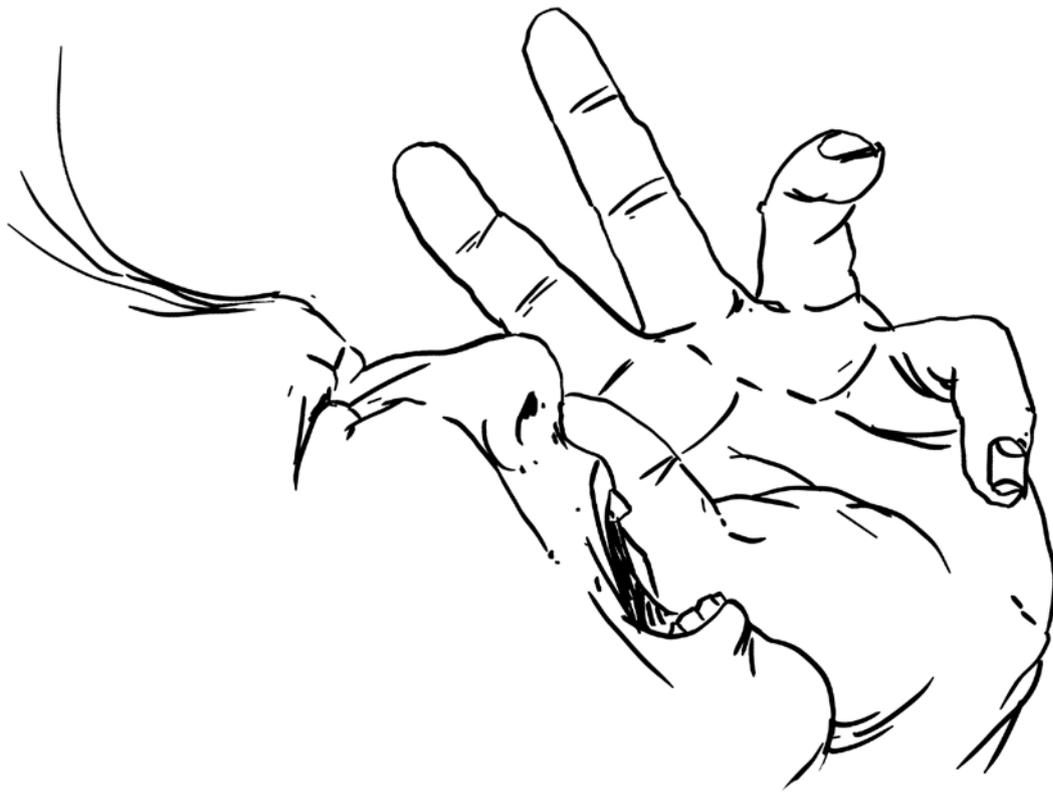
O futuro do acervo particular que ele mantém a sete chaves é um enigma. “Não sei o que fazer ainda. Provavelmente vou doar ou vender para uma instituição particular”, diz, lamentando a falta de interesse das pessoas em preservar a memória. “Isso deveria ser ensinado na escola.”

ENSAIO

As vozes da voz

Cezar Tridapalli
Ilustrações **Fábio Abreu**

Em tempos de discussão sobre o “lugar de fala”, como um autor de ficção pode se abrir para representar um discurso que não é seu?



O termo “lugar de fala” tornou-se fundamental para discutir a posição de minorias afônicas e sem representação, cujos discursos vêm embalados em clichês pasteurizados por grupos hegemônicos. Em literatura, costuma-se usar o conceito de polifonia, vindo do filósofo e linguista russo Mikhail Bakhtin. Fazendo um desmembramento simples da palavra, poli-fonia significa muitos sons ligados à voz, às muitas vozes e seus timbres. “Timbre”, no dicionário, relaciona-se a características físicas da fala. Não me parece forçado, no entanto, estender essa relação e associar as muitas vozes e timbres da polifonia às muitas visões de mundo a ela atreladas. É disso que fala a polifonia na literatura. Vale lembrar ainda que timbre é carimbo, é marca, palavra importante para o propósito deste ensaio, afinal do que somos feitos além das células que nos constituem? Das nossas marcas, ou seja, somos feitos de encontros marcantes, que podem tanto ter expandido o nosso universo afetivo como tê-lo fechado, seja na forma de traumas pontuais ou ao longo do tempo, no estilo água mole em pedra dura, no esburacamento paulatino da sensibilidade. Portanto, além de genes, somos constituídos por memes (expressão que conheci lendo o biólogo Richard Dawkins), que seriam “genes culturais”. Estas células do contexto em que vivemos e que igualmente nos formam e são transmitidas entre gerações deixam suas marcas em nós. Muitas destas marcas nos atingiram na forma de linguagem verbal. Em uma narrativa literária, como na vida, estamos sujeitos — e só por isso nos constituímos como sujeitos — à polifonia que, em conflito, nos gera estranhamento ou identificação. Ou estranhamento e identificação, já que não raras são as vezes em que estranhamos nos identificar com situações, atitudes e pensamentos de personagens nos livros, de pessoas na vida. Talvez, se quisermos nos aproximar de um viés psicanalítico, possamos afirmar que temos dentro de nós um estranho que se identifica com desejos e pulsões de que nosso “eu” mal desconfia.

O fato é que vozes são faladas, mas também ouvidas — parece evidente, só que não, em tempos de gritaria nas redes sociais da vida digital e física.

É mais do que urgente pensar sobre lugar de fala e polifonia, pois ambas as expressões têm muito a contribuir com debates contemporâneos. Em termos rápidos e simplificadores: 1) lugar de fala é o respeito e o acolhimento da voz de grupos sociais que tiveram ao longo da História sua linguagem silenciada ou deformada pela linguagem dominante. Ou, mais que acolhimento, trata-se da busca pela incorporação dessas vozes à dinâmica da heterogeneidade, (que deveria ser) regulada politicamente; 2) polifonia é a multiplicidade de vozes em conflito que falam em uma narrativa ficcional, com personagens marcados fatalmente pelo modo de ver e ler o mundo.

É possível dizer que estas duas expressões têm sentidos intercambiáveis.

Então os personagens ocupam um lugar de fala? E quem cria os personagens, onde está? Se um dos elementos essenciais da narrativa é o conflito, o autor criará personagens que apenas espelhem os dissensos internos dele, autor?

O espaço da alteridade, a riqueza da ficção que permite viver o que Ferreira Gullar afirmou — “a arte existe porque a vida não basta” —, a experimentação de, sendo um, ser outro, caracteriza de forma contundente a narrativa literária. E os embates se espalham desde o personagem em conflito consigo mesmo (com o Outro que habita nele e em quem ele habita) até o outro do lado de fora, seja na forma de outro indivíduo, sociedade, natureza etc. e tal. É trabalho da literatura reivindicar o direito de tomar a voz do outro, não para reproduzi-la de maneira superficial e preconceituosa, e sim para colocá-la em sua complexidade na dinâmica das relações humanas.

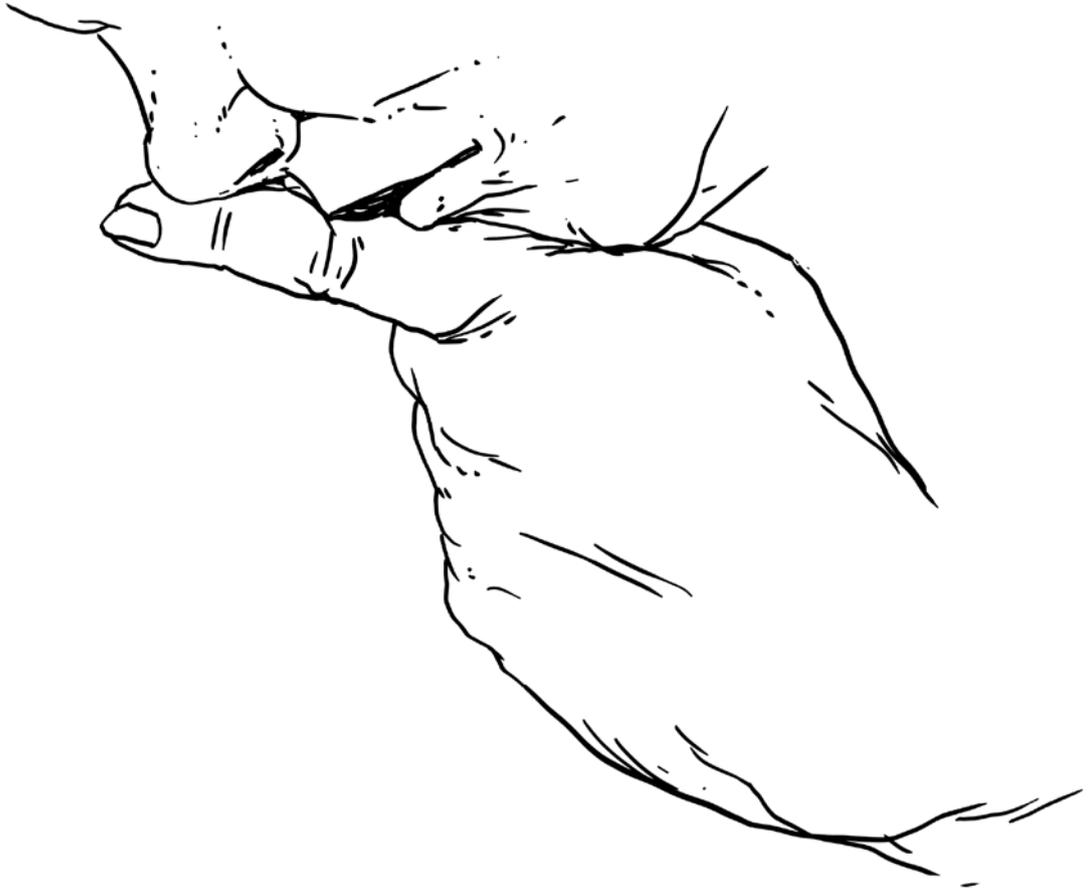
Se o autor não está — e não tem como estar — no lugar do outro, como pode querer usar a voz alheia para tecer conflitos? Com que propriedade, com que direito? Só um morador de rua pode falar da condição de um morador de rua? Só um morador de rua homem pode falar da condição de um morador de rua homem? Só um morador de rua homem idoso pode falar da condição de um morador de rua homem idoso? Só um morador de rua homem idoso negro pode falar da condição de um morador de rua homem idoso negro? No limite, o indivíduo

ele-mesmo só pode falar sobre... ele-mesmo? Esse morador de rua homem idoso negro tem muitos conflitos com a figura do outro, seja a polícia, uma moradora de rua, uma madame de cuja casa ele passa sempre em frente, o *playboy* que ameaça atear-lhe fogo. Teria ele propriedade para falar do outro provocador de conflito se não está na posição desse outro, se na vida real não ocupa seu lugar?

IMPOSSIBILIDADES

É certo, criei uma situação paroxística, exagerada, mas que segue certa lógica de raciocínio. Como resolver então a impossibilidade física e psicológica de um autor estar em vários lugares ao mesmo tempo, ocupando-os a ponto de não reproduzir nem as blandícias nem os preconceitos típicos dos clichês a respeito de alteridades?

Resposta que julgo boa: antes de se colocar em lugar de fala, ou antes de criar sua rede polifônica — emaranhamento de vozes dissonantes —, é fundamental para o autor deslocar-se para um atento lugar de escuta e habitá-lo, permanecendo ali, mesmo quando começar a falar pelos seus outros — aí, nesse deslocamento para a escuta, está outra aproximação com o trabalho psicanalítico. Assim como o psicanalista não é comadre conselheira que despeja seu ponto de vista na cabeça do analisando, nem compadre julgador que avalia o comportamento alheio conforme o tamanho da própria cabeça, também o escritor não cria ficção para, usando expressão consagrada do senso comum, “expressar seus mais puros sentimentos”, nem dar sermão, nem aula sobre como o mundo e as pessoas deveriam funcionar. Por isso não há escritor que se possa prezar que não seja leitor dos mais argutos, em quantidade e qualidade de leitura. É alguém que se dedica, se empenha em saber escutar os discursos do entorno. Não por ser privilegiado nato, mas por escolher se dedicar a isso, como o matemático que tem mais agilidade para cálculos e abstrações numéricas porque, depois da “vocação”, se debruçou sobre esse trabalho e tem contato com ele o tempo todo, incorporando-o a seu modo de ser e ver. O escritor precisa estar atento à



fala do outro para engendrar conflitos humanos em profundidade capazes de mobilizar o leitor e instituir nele fissuras nos símbolos consagrados, arejando suas fronteiras (às vezes fazendo-as desmoronar). Sim, o autor fala, mas essa fala é uma voz, e uma foz, onde desembocam muitas vozes escutadas — esquizofrenia muito particular. A rigor, todos somos assim, coleção de discursos vindos do outro desde o nascimento, esteja a palavra envolta em semblantes de serenidade, preocupação, agressividade, amor. Tudo isso, em última instância, é afeto. E, como afeto, nos afeta.

De que modo então o autor, marcado em sua história por condições específicas, pode se abrir para representar — artisticamente — vozes que não são suas?

Outra resposta possível, contígua à anterior, está na abertura para a experiência. Experiência, bastante debatida por Walter Benjamin e cujos desdobramentos seguiram por outros autores, é a seleção (consciente ou inconsciente) de afetos que marcaram nossa vida e fizeram dela o que ela é no presente. Daí que, tanto no processo de escrita quanto de leitura, autor e leitor tecem sentidos de modo menos ou mais complexo conforme a experiência do já-vivido e — atenção! — conforme o grau de disposição para se abrir a experiências futuras que a leitura e a vida podem dar, já que ambas são espaços de susto. Passado e futuro constituem o presente da experiência. O leitor é sujeito que não apenas retira sentidos do texto, mas também coloca sentidos nele. A conversa entre os sentidos propostos pelo autor, pela obra e pelo leitor, nos lugares simultâneos de fala e de escuta que ocupam, é que compõe o jogo literário. De um livro e a um livro, nós temos o que ouvir e o que dizer.

O velho ditado lembra: temos duas orelhas e uma boca. Na literatura, como realizar a polifonia se o autor não se colocar em lugar de escuta atenta das vozes do mundo? O romance, como já dissemos com outras palavras, não é a defesa de uma tese com ponto de vista único de seu autor. Isso se chama ensaio, ou pregação, ou qualquer coisa que, se quiser se passar por literatura, estará fadada à chatice e ao esquecimento.

Foi a psicanalista Vera Iaconelli, em artigo para a *Folha de S.Paulo* em 3/4/2018, intitulado “Lugar de escuta, lugar de fala”, quem disse: “supor que analista deva ser mulher para atender mulheres é confundir lugar de escuta com o de fala”. Não precisa ser mulher para atender mulher, não precisa ser homem para atender homem, não precisa ser gay para atender gay. Não precisa ter o mesmo lugar de fala. Na literatura, precisa?

O que foi discutido até aqui — essa é minha esperança — pode explicar por que “o grande escritor é sempre grande leitor”. Porque, para falar, tem de ser atravessado pelos discursos do outro, tem de escutar. Mesmo assim, recorro à Leyla Perrone-Moisés em *Inútil poesia e outros ensaios breves* para me ajudar:

Sem Homero, não haveria Virgílio. Sem Virgílio não haveria Dante, sem Dante... etc. Apesar dessa evidência, persiste um certo senso comum de origem romântica pretendendo conectar a palavra à coisa, e a literatura à vida, sem mediações; e que é “coisa”? E “vida”? “Words, words, words” diria aquele inglês, também grande leitor, como sua personagem Hamlet, que andava com um livro na mão. Ou aquele espanhol que pretendeu ter lido num livro a história do triste fidalgo que lera ele mesmo demasiadas novelas de cavalaria.

A leitura de grandes narrativas, arrisco dizer, nos deixa mais espertos para a leitura do mundo; se estamos mais espertos — e abertos — para ler o mundo, arrisco dizer de novo, leremos melhor os livros. É escuta o tempo todo. Desde a escuta de si mesmo até a do outro, e bota outro nisso, que potencialmente é tudo o que nos circunda. Nesse caminho constante entre o dentro e o fora, entre sujeitos ou entre sujeito e objeto, há sempre um trajeto que, como tal, é transitivo.

FATORES MEMÉTICOS

Desdobraremos agora a ideia apenas antes sugerida de uma experiência que aponta para o passado e outra para o futuro, sendo importante para isso lembrar que a partir daqui o significante “leitor” passa a significar tanto os leitores que não escrevem literatura quanto os que escrevem. Ou seja, quando falarmos de leitor, precisamos pensar no escritor, mantendo a escuta sempre no pano de fundo, costurando tudo.

Por que não é raro encontrarmos leitores que odiaram Machado de Assis ou Guimarães Rosa ou Clarice Lispector aos 15 anos e que, depois, aos 30, 40, conseguem apreciá-los? A obra permanece a mesma, emanando suas possibilidades, o texto está lá, tecido, mas em um primeiro momento não nos é significativo (também o contrário é comum, quando um texto nos diz muito na adolescência e perde seu poder de fogo quando somos mais velhos). Drummond, em “Procura da poesia”, convida e indaga:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Somos o que somos um bom tanto por fatores genéticos, e outro bom tanto é devido aos encontros que nos afetaram na cultura — os tais fatores meméticos. Podemos, como vimos, chamar isso de experiência.

Assim, onde mora o sentido? É tanta coisa que se passa no mundo, basta abrir um portal de variedades ou a *timeline* das redes sociais e ver atentados e massacres, resultados da última rodada do campeonato, o novo modelo de carro, a nova namorada do galã, a entrevista da cientista social, a propaganda do



político, entre muitos outros et ceteras. Livros de História contam fatos que, aproveitando a força do chavão, marcaram a humanidade. Sim, muita coisa se passa no mundo. Experiência, no entanto, é aquilo que se passa em nós e afeta o nosso mundo a ponto de nos modificar (etimologicamente, veja só, experiência flerta com perigo, travessia, pirata, estranho, passagem mais além). Para ficarmos em apenas um exemplo da literatura, Michel Laub, em *Diário da queda*, conta a vida de um menino judeu que carrega o peso do holocausto na história familiar, mas o que marca para valer sua consciência é a cena cruel de *bullying*, que ele não só viu como participou, contra um colega não judeu e pobre. Podemos nos comover com tragédias e centenas de mortos do outro lado do planeta, no entanto sofreremos mais se nosso amigo querido sofreu um acidente, está no hospital, e passa bem. Vou repetir, no estilo copia e cola: sim, muita coisa se passa no mundo. Experiência, no entanto, é aquilo que se passa em nós e afeta o nosso mundo a ponto de nos modificar.

Desde que nascemos, quanto não nos transformamos? Por que somos menos ou mais inseguros, menos ou mais extrovertidos, menos ou mais generosos? Quantos ganhos, quantas perdas, quantas experiências nos atravessaram e nos fizeram ser o que somos? O tempo está sempre forjando a chave de que falava Drummond, e nos torna capazes de abrir um poema e nos abrir para o turbilhão de sentidos em que estamos enredados. Então, e de novo, onde mora o sentido quando falamos de um texto literário? No texto somente? Todos retiramos dele a mesma significação? Não, pelo menos não em camadas mais profundas de leitura. Quanto maior a experiência e a escuta do leitor (autor incluído, lembra?), mais esse texto tem a dizer. Embora não seja regra, talvez isso explique por que obras clássicas sejam consideradas difíceis — logo, chatas — quando temos 15 anos e depois, mais velhos, tornam-se admiráveis. Podemos dar razão a Mario Quintana: “um bom poema é aquele que nos dá a impressão de que está lendo a gente... e não a gente a ele”. Mais repertório e experiência nos abrem o texto e o tornam mais capaz de nos dar

também mais repertório e experiência para ver e ouvir, num processo de alimentação mútua que torna os sentidos mais ricos. Sob esse aspecto, envelhecer é bom, sofrer é bom — cabe resgatar a proximidade etimológica entre as palavras “sofrimento” e “paixão”, ligadas a sofrer uma ação, deixar-se impactar por ela, deixar-se afetar, o que em última instância é se colocar em lugar de escuta, em posição de relativa passividade, de *passion, passione*. “Eu recomendo aos jovens: envelheçam depressa, deixem de ser jovens o mais depressa possível, isto é um azar, uma infelicidade”, teria dito Nelson Rodrigues.

Mas se a experiência pode nos tornar mais receptivos às obras porque temos mais chaves para abrir as palavras e trançar com elas significações complexas, curiosamente pode acontecer o contrário, quando ficamos, à medida que os anos passam, mais casmurros, ranzinzas, mais fechados à experiência futura e com menos escuta para a voz da diferença. Não à toa, muitos poetas buscam resgatar o olhar infantil e, podemos dizer, todos os artistas buscam não o tema novo, e sim modos diferentes de falar sobre o real que se manifesta todo o tempo em nós:

Arnaldo Antunes

O escuro é a metade da zebra

Guimarães Rosa

O nada é uma faca sem cabo da qual se tirou a lâmina

José Paulo Paes

Caveira: a cara da gente quando a gente não for mais gente

Excelente: lente muito boa

Forro: o lado de fora do lado de dentro

Isca: Cavalo de Troia para peixe

Rei: cara que ganhou coroa

Zebra: bicho que tomou sol atrás das grades

As definições acima, que brincam de dicionário, pulam o muro das convenções para romper visões de mundo áridas e unívocas. Se a literatura é um modo de simbolizar o real, isto é, de tentar vestir o susto com palavras, de transformar o aspecto inefável do real em linguagem, ela também pode ressimbolizar o já simbolizado, que no entanto se cristalizou como verdade — eis aqui mais uma aproximação da literatura com a psicanálise.

Se primeiro valorizei o universo “adulto”, com as feridas e os grandes encontros do passado transformados em experiência, valorizei em suma a dor e a delícia do que nos fez ser o que somos, agora é a vez de recuperar a outra ponta, o olhar infantil, ainda desautomatizado, com um quê de inaugural. E a literatura passa a ser um modo muito potente de nos dar novos olhos para enxergarmos o tantas vezes visto — ou novos ouvidos para ouvir o tantas vezes ouvido, pois interessa-nos desde o início o “lugar de fala e de escuta” no autor. Quem aceita o jogo lúdico pode manter ou restaurar a porosidade no jeito de ver e ser, deixando entrar e sair outra respiração. Trata-se de uma ingenuidade informada, que acolhe a novidade e a invenção, pondo para dançarem padrões enrijecidos com os frescores da reproposição. Quem não aceita a dança, fecha o livro e se fecha. Para o mundo, para a linguagem, para si mesmo. Quantos, ao lerem o “dicionário” acima, não afirmariam: “quanta bobagem”?

DISPOSIÇÃO PARA O MOVIMENTO

Existem formas e contextos de linguagem que querem nos conduzir: “o álcool faz mal à saúde”, por exemplo, nos conduz a um entendimento mais unívoco. O manual de instrução ou a bula de remédio também busca nos conduzir a um sentido — ainda bem. Porém:

A tarde talvez fosse azul
Não houvesse tantos desejos
(...)

Eu não devia te dizer
Mas essa lua
Mas esse conhaque
Botam a gente comovido como o diabo

É um excerto do “Poema de sete faces”, de Drummond, que, aliás, fala de álcool, só que nele a condução abre espaço para a sedução, e sedução é desvio, é propor outros caminhos que não o da condução. Sem buscar entendimento único, deixa o leitor navegando por veredas inusuais e construindo os próprios portos de sentido.

O escritor português José Saramago, em entrevista para o documentário *Janela da alma*, conta que sempre ia ao Teatro de Lisboa e se sentava na mesma poltrona, de onde admirava a beleza do palco. Certa vez, convidado a ir até o camarim, viu o mesmo palco de outra perspectiva e descobriu poeira e teias de aranha atrás da boca de cena. E conclui: “para se conhecer as coisas, é preciso dar-lhes a volta, dar-lhes a volta toda”.

A disposição para o movimento (dar a volta nas coisas e mover-se com elas, isto é, comover-se) é criadora de sentidos insuspeitados. A Estética, como disciplina da Filosofia que trata da beleza na arte, vem daí: da capacidade que algumas obras têm de nos despertar os sentidos, a estesia: que vai gerar estética. A ausência de estesia, ou seja, o desmaio dos sentidos, transforma-se em anestesia, em amortecimento.

Se esse “Mas essa lua / Mas esse conhaque / Botam a gente comovido como o diabo” já tem potencial sedutor, mesmo usando linguagem mais direta (talvez quem já tenha olhado a lua com um copo de qualquer coisa alcoólica na mão consiga montar um cenário bem seu), há obras que propositalmente buscam imagens novas para avivar os sentidos. Veja a diferença entre “Ela era tagarela e chata” para “As conversas que ela começava pareciam madeira verde, soltavam fumaça mas não pegavam fogo” (Truman Capote, em *Bonequinha de luxo*).

“Ela estava plenamente satisfeita com o dia que teve” terá muito mais força se escrito assim: “Eu, por mim, poderia partir deste mundo com o dia de hoje nos olhos” (Truman Capote, em “Memória de um Natal”).

O texto sedutor espera sempre pela intervenção criativa do leitor, para que se desvie junto com ele. O texto literário — e isso é elogio, não crítica — é a “máquina preguiçosa” (termo de Umberto Eco nos *Seis passeios pelos bosques da ficção*), que precisa do trabalho do leitor (lembremo-nos outra vez: o escritor está aqui também). Por isso há diálogo: porque existe texto provocador, que não encerra significação única.

[Uma inserção bem particular: lembro-me do fascínio que senti ao ler *Sábado*, de Ian McEwan, quando o protagonista Henry Perowne, neurocirurgião renomado, passava de sala de cirurgia em sala de cirurgia realizando seus intrincados procedimentos neurológicos, que me convenceram admiravelmente, mesmo sabendo (ou talvez por isso mesmo) que o autor não entendia tanto do assunto quanto o personagem. Pode ser um pensamento de lógica frágil, mas estou propenso a afirmar que muitas vezes o personagem sabe bem mais do que o autor, como foi o caso do neurocirurgião de McEwan. Nada de mistificação aqui, apenas manuseio de linguagem.]

É por tudo isso que leitura e literatura são jogos de sedução que não se realizam se não forem tecidos por falas inundadas de escuta. Convocam-nos para a simbolização do real ou para deslocamentos e fissuras no universo simbólico já instaurado. Ou ainda, nas palavras de Jacques Rancière, a arte (e, claro, também a literatura) consegue “modificar as balizas do que é visível e enunciável e fazer ver o que não era visto (...) com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”.

Cezar Tridapalli é tradutor e escritor. Publicou os romances *Pequena biografia de desejos* e *O beijo de Schiller*.



ENSAIO

“Como gostar de cinema brasileiro?”

Andrea Ormond
Ilustrações **Fabiano Vianna**

É importante refundar, de maneira geral, nossa relação com a filmografia nacional. Mas, para isso, precisamos aprender a nos olhar melhor



Um dos maiores mitos sobre o cinema brasileiro é que, premidos por contingências históricas, sociais e econômicas, os filmes parecem brotar de uma produção sazonal, fragmentada e sem apelos recorrentes à tradição. Graças a isso, ninguém se assusta quando diretores iniciantes parecem ávidos em reinventar a roda, ou o pastiche seja utilizado de forma indiscriminada, acrítica. Afinal, a cinematografia nacional precisa ser vista como um milagre, e os títulos lançados apresentam um fim em si.

Esse tipo de visão foi muito presente nos anos 1990, quando o lançamento de qualquer filme nacional causava *frisson* nos cadernos de cultura dos jornais. E assistir a *O Quatrilho* (1995) ou *Tieta do Agreste* (1996) parecia um ato de intensa resistência cultural. Passadas as décadas, o que restou foi a sensação de que ainda é possível pensar no cinema brasileiro com um mínimo de conhecimento a respeito da matéria.

Você consegue viver décadas em nosso meio cinematográfico — cursar faculdade, fazer mestrado, participar de festivais, trabalhar na imprensa — sem nunca ter ouvido falar de Xavier de Oliveira, Carlos Hugo Christensen ou Alberto Salvá. Mal comparando, é como se existissem atuantes críticos, cineastas e espectadores franceses que desconhecassem Lelouch e Chabrol, por exemplo. Daí para gerarmos toda uma cadeia de enganos e análises equivocadas é um pulo.

Notem que a ignorância persistente a respeito de nossa cinematografia pode favorecer os mais espertos. Nunca me esqueço do vaticínio de um amigo, que disse certa vez: “Fazer cinema no Brasil é fácil. Basta assistir aos filmes dos anos 1970 e 80, copiar tudo e posar de gênio. Nunca ninguém vai descobrir”. Em parte, ele está certo. O drama é que ser um Tarantino (ou, para baixarmos a bola, um Eli Roth) no Brasil dificilmente fornecerá o prazer de um diálogo franco com as suas “influências”. A custo alguém vai entender essas influências, para o bem ou para o mal.

Exemplos são inúmeros. Na década de 2010, nossa comédia lambuzou-se de histórias em que protagonistas pobres ficam milionários da noite



para o dia. Apelidei esse subgênero de *moneychanchadas*. As *moneychanchadas* são versáteis e de fôlego longo. Mobilizaram o público em tempos de bonança — o início da década, no rescaldo dos anos Lula — e continuaram a sobreviver satisfatoriamente mesmo quando a crise econômica se avizinhou. A questão é que produções como a trilogia *Até que a sorte nos separe* (2010–2015) e *Tô ryca* (2016) podem guardar milhões de semelhanças com filmes norte-americanos da “Sessão da Tarde”, mas também encontram referenciais domésticos em *Como ganhar na loteria sem perder a esportiva* (1971) — clássico carioca de J.B. Tanko, com diálogos de Nelson Rodrigues —, *O Barão Otelo no barato dos bilhões*, de Miguel Borges, e o curioso *O bolão*, que tinha no elenco o cantor Taiguara — todos do mesmo período. Creio ser necessário traçarmos sempre genealogias, sob pena de vivermos eternamente presos no “Dia da Marmota”. Assistam ao delicioso *Groundhog day* (1993) para entenderem a referência.

CADÁVER INSEPULTO

O mais escandaloso caso dessa amnésia neurótica diz respeito às velhas pornochanchadas. Amaldiçoadas durante décadas, jogadas no purgatório intelectual, as pornochanchadas viraram um zumbi, cadáver insepulto que guardamos no armário e nunca nos abandona de todo. Do cinema pornô nacional, passando pela franquía *De pernas pro ar* (2010–2012), chegando ao *mashup* explícito de *Histórias que nosso cinema não contava* (2017), a pornochanchada permanece em nosso imaginário, embora raramente alguém ouse nomeá-la. O Brasil se tornará um país melhor resolvido quando muitos, de frente alta, baterem no peito assumindo seu câncer: “*Yês, nós temos pornochanchada!*”.

O cinema policial, tão presente nos últimos anos, é outro gênero que cresce bastante quando olhado sob uma perspectiva histórica sem preconceitos. O Capitão Nascimento de *Tropa de elite* (2007) já deve estar próxi-

mo da aposentadoria (ou foi morto em uma emboscada de milicianos) sem nunca ter tomado contato com seus antecessores. Seja o herói corrupto Mariel Mariscott de *Lúcio Flávio* (1977) e *Eu matei Lúcio Flávio* (1979) ou as investigações sociológicas estapafúrdias de *O sequestro* (1981), *Terror e êxtase* (1978) e *A próxima vítima* (1982). Nos anos 1960, filmes como *A lei do cão* (1969) já demonstravam a alienação da classe média brasileira diante da selvageria que corrói nosso processo civilizatório. Bastam dez minutos de *Pixote* (1980) para entendermos que *Cidade de Deus* (2002) era um trabalho que antecessores, com múltiplos olhares, vieram gestando por décadas.

Entre razões outras, acredito que pela ausência de uma contextualização competente é que filmes como *Canastra suja* (2016) e *O animal cordial* (2017) costumam passar quase despercebidos pelas salas de cinema. No final das contas, só encontram alento em meia dúzia de aficionados em fóruns de compartilhamento. Lógico que caberia também aos realizadores uma tentativa inteligente de inscrição das suas obras dentro de um panorama cinéfilo amplo. Mas faltam também, à maioria desses realizadores, os subsídios (ou a coragem) para se deixarem permear pela história do cinema brasileiro, da qual farão parte, queiram ou não.

Sonho com o dia em que alguém dirá que uma de suas influências foi Jean Garrett. Antonio Calmon, Salvá, Cacá Diegues, quem seja. *Réquiem para Laura Martin* (2012) é uma bela exceção à regra. Seus diretores, Luiz Rangel e Paulo Duarte, prestam homenagem a Walter Hugo Khouri nos créditos. E Rangel nunca se furtou a dizer que o diretor e produtor Carlo Mossy é uma de suas referências. Até refilmou o clássico *Ódio* (1977) — o que nos traz à questão de por que o cinema brasileiro ainda não descobriu com fúria o manancial das refilmagens, tão próspero em tantas cinematografias.

Além de conviver com essa falta generalizada de formação e informação, o público ainda é bombardeado pela mistificação a respeito de um fracasso crônico da nossa cinematografia, o que inclui todas as *fake news* dan-

do conta da vida nababesca que cineastas, atores e atrizes levam às custas das leis de incentivo. Curioso que alarmismos dos setores conservadores da sociedade (e isso vem desde o tempo da Embrafilme) nunca se destinaram a uma intermediação positiva, a uma discussão madura sobre os rumos do cinema (e da cultura). Vicejam apenas como espasmos punitivos, destrutivos. Ou seja, a ideia de que o cinema brasileiro é uma aventura precária, solta no éter, favorece principalmente aqueles que o querem ver morto.

APELO À MEMÓRIA

Precisamos aprender a responder à questão de um leigo sobre “como gostar de cinema brasileiro?” sem citarmos Glauber Rocha e *Terra em transe*. Peço que não me entendam mal: Glauber desfruta de fama merecida, mas essa fama há décadas faz parte de um lugar-comum, de um pacote fatalista do qual o neófito sente-se imediatamente excluído por não entender patavinas. Como crítica e pesquisadora, gosto de imaginar que todo brasileiro reconhece no cinema nacional seu espelho. Ele apenas precisa aprender a se olhar melhor. E este olhar passa por um apelo à memória, à construção de uma narrativa sedutora para construirmos um destino sólido.

Também é preciso que apresentemos heróis plausíveis e implausíveis. Sim, uma história é constituída de heróis e feitos. Qualquer um se surpreende ao saber que a pornochanchada carioca recebeu um impulso com o dinheiro de Fernand Legros, *marchand* de quadros falsos. Ou que *Menino do Rio* guardava em segredo o drama real de um amor homoerótico. Que filmes infantis já foram financiados com dinheiro do jogo do bicho. Por outro lado, Xavier de Oliveira devia a um agiota quando fez *O vampiro de Copacabana* (1976). E Astor Piazzolla compôs o tema de *A intrusa* (1980) sentado em um piano no auditório da Funarte.

Se recuarmos ainda mais no tempo, chegamos à década de 1910, quando o icônico Luiz de Barros apareceu de limusine nos estúdios da Pathé,



em Paris. Ladino que só, Lulu distribuiu charutos, fingiu ser celebridade no Brasil e, dada a semelhança com o rei da Espanha, Afonso XIII, conseguiu uma ponta em um filme. José Cajado Filho, negro, homossexual, roteirista e colosso oculto do cinema brasileiro, foi quem criou *O homem do Sputnik* (1959), marco da chanchada. *Sputnik* é associado às estrepolias de Oscarito, mas a inventividade de Cajado sempre foi ressaltada pelo próprio Carlos Manga, diretor do longa-metragem. E se enganam aqueles que pensam que Carmen Miranda foi a única portuguesa brasileiríssima no mundo dos espetáculos. Carmen Santos atuou, dirigiu, produziu. Ousou viver livre em um Brasil que, à época de sua morte, em 1952, ainda considerava mulheres como criaturas débeis, interditas para a maior parte da vida civil.

Ernest Hemingway costumava dizer que toda relação entre leitor e escritor nasce de um equívoco. Vale para o cinema. Ou seja: é dentro de uma percepção particular, de uma impressão inventada por nós mesmos, que encaixamos gostos e nos dedicamos a eles. Refazer esses equívocos, reinventar essas impressões pode nos mostrar, de forma segura, os títulos que precisamos ver e discutir. Em uma perspectiva maior, volto a dizer que precisamos refundar de maneira geral nossa relação com a filmografia brasileira. Quando achamos que uma manifestação artística errou por completo, ou é motivo de desconfiança, os errados geralmente somos nós.

No glorioso século XX — e no início dos anos 2000 — existia a desculpa de que parte substancial dos filmes e diretores eram de difícil acesso. Logo, a possibilidade de convivência entre o presente e o passado tornava-se árida, intransponível. Trata-se de meia verdade. Em metrópoles como Rio, São Paulo e Belo Horizonte, joias necessárias jaziam inertes nas locadoras. Você podia levar pra casa um Reichenbach e entregar na segunda-feira, pelo mesmo preço de *The love bug* (1969). Isso para não falarmos das boas mostras e curadores heroicos, que sempre existiram. Hoje, com

o *YouTube* e outros serviços de *streaming*, a história do cinema brasileiro é um passeio. Boca do Lixo, Beco da Fome, até Mozael Silveira e Paulo César Saraceni, está tudo lá. Basta ver, estudar e gostar.

Andrea Ormond é escritora, curadora e crítica de cinema. Colabora com a *Folha de S. Paulo* e a revista *Cinética*, entre outros veículos. Lançou os livros *Longa carta para Mila e Rainha*, além da trilogia *Ensaios de cinema brasileiro – Dos filmes silenciosos ao século XX*. Mantém desde 2005 o blog *Estranho Encontro*.

ENSAIO

Rara relevância

Luiz Antonio de Assis Brasil
Ilustrações **Marcelo Clapp**

Publicado há 45 anos, o romance
Os sinos da agonia, de Autran Dourado,
revela um intelectual refinado, com cultura
sólida e seguro dos seus meios expressivos



Se os especialistas dizem que nosso cérebro suspende determinadas lembranças para que não fique sobrecarregado e possa funcionar melhor, também é verdade que esse mecanismo, quando transplantado ao plano coletivo, pode levar a esquecimentos funestos, e basta, aqui, evocar o genocídio armênio. Dele, ninguém mais fala, a não ser nos livros de História e nalgumas páginas da internet, as quais devem ser procuradas com lupa e paciência. No plano cultural, e, assunto que nos interessa, no plano literário, nossa desmemória cíclica assume um tamanho alarmante e francamente deletério. Digo *deletério* porque são obras e autores que poderiam ser lidos em escolas e universidades, com efetivo ganho intelectual e emocional de alunos e professores, que depois expandiriam extramuros essa experiência de conhecimento e prazer estético.

Vítima de injustificado apagamento estão os livros do mineiro Autran Dourado (1926–2012). Durante seu período mais fértil, que abrange as décadas de 60, 70 e 80 do século anterior, sucederam-se importantes romances e livros de contos, que logo impressionam pela conotatividade de seus títulos, tais como: *A barca dos homens*, *Uma vida em segredo*, *Ópera dos mortos*, *O risco do bordado*, *Os sinos da agonia*. Sobre este último romance, publicado 1974, é que desejo dizer alguma coisa a seguir. Não são títulos apenas encantatórios, mas metáforas de enredos escritos numa linguagem densa e tensa, em que prepondera a indagação sobre os destinos humanos — tarefa natural de qualquer literatura que mereça o nome —; mas inserindo-a num quadro histórico e sociológico, o que significa: são tratados sobre a alma captada no ato, por vezes desesperado, de estabelecer pontes com o outro.

Autran Dourado, por tudo isso, foi famoso em vida. Sua obra era estudada, sucediam-se as teses e dissertações de que era objeto, seus livros eram traduzidos e viam sucessivas tiragens. Conheci-o. Como jovem escritor, tive uma longa conversa com ele, em sua casa. Esse fato não tem qualquer relevância para ninguém, a não ser para mim mesmo — aprendi mui-

to com ele nesse encontro —, mas naquele dia foi possível perceber, ao vivo, o quanto ele se interessava pela escrita criativa, numa época em que ninguém se importava com isso e considerava que a competência literária era um dom misterioso de iluminados, uma coisa que jamais poderia ser aprendida. Ele era autor de uma obra seminal no gênero, chamada *Uma poética de romance*, de 1973. Durante as quatro horas que com ele passei, vi-o falar, de maneira deslumbrada, sobre a feitura de seus romances, e não se negava a responder as 17 perguntas do neófito que foi ao Rio apenas para conhecê-lo e importuná-lo com questões que iam desde o uso dos verbos *dicendi* até a consistência das personagens coadjuvantes. Ele foi impecável como professor *ad hoc*. E me deu um bônus, referente à estrutura de seus romances e de como tinha muito gosto em fazer experiências narrativas que implicavam jogar capítulos para lá e para cá, e isso numa época anterior aos processadores de texto, em que tudo funcionava à base de recorta-e-cola com tesoura escolar e cola de tubinho. O pagamento foi um quilo de passas de pêssegos de Pelotas, que ele me disse adorar. Reencontrei-o depois, ele já bastante combalido pela doença e, mesmo assim, perfeitamente lembrado daquela personalizada oficina-relâmpago.

Na altura de minha visita, minha atenção voltava-se para *Os sinos da agonia*, um livro novo em sua trajetória. Essa obra revela um intelectual refinado, com cultura sólida, seguro dos seus meios expressivos. A história se passa na Vila Rica do final do século XVIII, quando o burgo vivia um esplendor que já mostrava quase imperceptíveis, mas pertinazes, sinais de uma decadência que se iria acelerar. Ninguém se apresse em pensar em romance histórico. Está longe disso, a começar pela não obediência à sincronização diacrônica: fala-se em “El-Rei”, quando, na época, reinava D. Maria I. Não há menção a datas, nem verdade no que se refere ao meio circulante. O autor fugiu dos alçapões da História, já antecipando a crise que viria a ocorrer com essa disciplina. Isso não significa que é um romance esquizofrênico e

descontextualizado. O que vemos nele é uma rigorosa fidelidade ao *zeitgeist* colonial e autoritário, com os hábitos e costumes destilando verossimilhança — convencendo-nos, enfim. Mas é justo nesse ponto que o autor nos mostra sua virtuosidade: durante suas centenas de páginas, lemos uma história que estranhamente nos leva ao pensamento de nossos dias. Na época, muitos viram nessa obra a representação do enclausuramento das mentes submetidas à feroz ditadura militar-civil brasileira. Pode ser que o seja, embora o próprio Autran tenha negado essa possibilidade. Tal interpretação redutora desmereceria a obra. *Os sinos da agonia* impõe-se, com sua trama e com sua linguagem, como obra de arte que não presta tributo a nada, a não ser a si mesma.

MITO CLÁSSICO

E qual é essa trama? Se o leitor tiver tempo para tal, e se andou pela escola de antes da reforma que a degradou, deve lembrar-se dos mitos gregos e, por consequência, das literaturas dramáticas e poéticas que deles trataram. Quero referir aqui à lenda de Hipólito-Fedra-Teseu, tratado desde Eurípedes até André Gide, cruzando por Racine e outros tantos. São muitas suas variantes, mas é possível ter algumas constâncias: Fedra é mulher de Teseu, e Teseu já tinha um filho com Antíope; é Hipólito. Este é um jovem puro, a quem mais interessava a caça do que as mulheres e, assim, vê-se perplexo e recusa o amor incestuoso que sua madrasta lhe destina. Está tudo preparado para a tragédia. Ferida em seu orgulho, Fedra denuncia a situação a Teseu, que o amaldiçoa o filho e o expulsa do palácio. Hipólito, com seus cavalos, morre no mar, o reino de Poseidon. Logo que sabe da morte de seu amado, Fedra confessa a própria vileza a Teseu e se suicida.

O romance de Autran Dourado transpõe para seu romance o mito clássico. Teseu é o potentado João Diogo; Hipólito é seu filho, Gaspar; Fedra é Malvina. A esse trio o autor acrescenta mais uma personagem, Januário, que vem a ser o sombrio duplo de Gaspar.

O *leitmotiv* são os sinos das igrejas que, na tradição eclesial, marcavam os passos da vida: os nascimentos, as festas, e, ainda, pontuavam a passagem da vida para a morte de algum membro da comunidade paroquial — eram os sinos da agonia. Na obra de Autran, esses toques desempenham um papel altamente dramático; em certos momentos, são arrepiantes. Diz-se que um bom romance deve apelar para todos os sentidos, de modo a envolver o leitor; se é verdade, a audição, em *Os sinos da agonia*, assume uma rara relevância; mas não só: a obra é recheada de cores, cheiros, asperezas tácteis, enfim, é de uma abundância barroca — o que é reforçado por uma linguagem que evoca os autores do século XVIII, caudalosa, com longos períodos subordinados e com os diálogos incluídos na narrativa como se tudo fosse uma coisa só.

É, talvez, na organização estrutural que Autran mostra sua máxima competência, utilizando um artifício que é contar a mesma história sob três focalizações diferentes e, portanto, o que era o mesmo transforma-se em algo novo, a ser descoberto pelo leitor. No bloco inicial, a perspectiva é de Januário, filho bastardo, que cometeu um crime: matou o pai de Malvina, mulher por quem se apaixonara; já no segundo bloco temos a perspectiva incidente em João Diogo Galvão (o Teseu do mito) e em seu filho Gaspar, abrindo um largo espaço para Malvina, que considero a personagem central do romance, por força de sua questão essencial, ao qual se liga ao sentimento de inferioridade frente a uma sociedade aristocrata, já que ela não pertencia ao mesmo estrato social de seu marido. A seguir, a focalização é de Gaspar, que “conta” a sua chegada à casa depois de uma longa caçada, o amor que ele percebe nos olhos de Malvina e, por outro lado, sua paixão incipiente e incestuosa pela bela madrasta. A tragédia segue seu rumo: Malvina se associa a Januário e, numa astúcia manipuladora, faz com este assassine João Diogo. Rejeitada depois por Gaspar, não lhe resta senão o suicídio.

A trama, contada dessa forma, poderá conduzir a uma ideia de dramalhão ao gosto romântico, mas são os impecáveis artifícios técnicos — e perceptivos — de Autran que salvam o romance do desastre melodramático. A meu ver, o uso da focalização desempenha um papel primordial nessa operação, pois, penetrando na cabeça e nos sentimentos das personagens, faz com que o sentimento “romântico” — não o é, *tout court* — passe como natural e perfeitamente digerível pelo leitor. Não é Autran que é romântico, mas, sim, suas personagens, ainda que vivam imersos numa simbologia barroca.

PERSONAGENS PODEROSAS

Ao fecharmos as páginas de *Os sinos da agonia* somos possuídos por vários sentimentos: em primeiro lugar, o de que lemos um grande romance, e essa é uma sensação cada vez mais difícil de encontrar por aí; isso decorre de vários fatores que nele interagem, como a frase plena de conhecimento, mais o poder de suas personagens, tanto centrais como coadjuvantes, a que se unem os espaços descritos com sabedoria e o entrevero de tempos que, se nos perturbam de início, logo se apresentam limpidamente pavimentados. Em segundo lugar, é um grande romance pela competência profissional que se constata na organização interna dos diferentes planos narrativos. Isso é uma bênção literária, se é que posso usar esse sintagma esquisito. Mas o mais relevante para a certeza de que é um grande romance está na composição psicológica de suas personagens que nos passam intensa verdade. Isso faz com que todas sejam moralmente compreendidas, ainda que pratiquem suas indignas ações. Mesmo Malvina chega absolvida ao final, pois, antes de tudo, vemos nela uma mulher que busca desesperadamente sua felicidade e sua realização erótica num meio que lhe negava tudo isso. Nesse sentido, aproxima-se da Bovary; mas se há coincidências, como o suicídio, ambas divergem no plano da busca da realização de seus



afetos; se a personagem de Flaubert igualmente se vitimiza, apagando-se solitariamente deste mundo, Malvina leva consigo outras pessoas e, talvez, uma sociedade inteira que começa a apodrecer e nunca quis aceitá-la.

Esta breve nota não tem outro desejo senão trazer luzes sobre um livro e, mais do que tudo, uma obra inteira. Talvez ela ressurja do olvido em que se encontra, cumprindo-se a frase de Lope de Vega: acabam por ser novidades as coisas que andavam esquecidas.

Luiz Antonio de Assis Brasil é escritor e professor universitário. Publicou mais de 20 livros, entre eles *Concerto campestre*, *O pintor de retratos* e *Escrever ficção: Um manual de criação literária*. Coordena, há 34 anos, a Oficina de Criação Literária da PUCRS.



CONTO

Os banquetes de Dona Helena

Claudia Nina
Ilustrações **Camila Gray**

Uma ficção para a minha avó, Helena.

In memoriam.

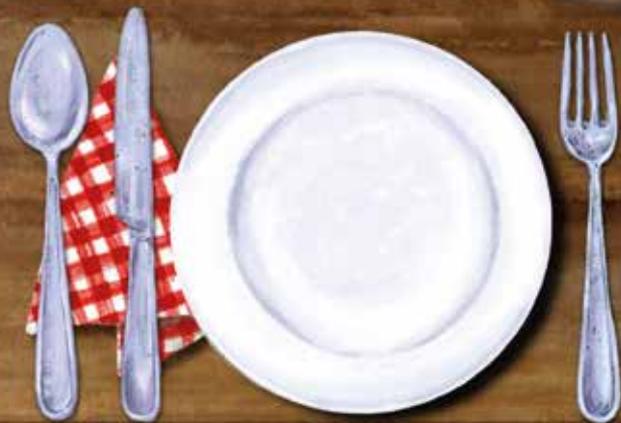
Ir à feira era tão importante quanto ir à missa. O peixe ela comprava nas barracas de sempre, 40 anos de Rio de Janeiro e todas as sextas ia religiosamente investigar o brilho no olho do bicho. Deixava temperando. Sábado era dia de banquete. Além do assado com cabeça e tudo, tinha torta de siri, pirão, chester, farofa, maionese e bolo de tapioca, aquele que quebrou o dente da neta. Os convidados mingüavam de ano em ano, cada filho tinha uma desculpa original. O banquete, porém, continuava o mesmo: além do assado com cabeça e tudo, tinha torta de siri, pirão, chester, farofa, maionese e bolo de tapioca, aquele que quebrou o dente da neta. Não diminuía nenhum item do cardápio. As sobras ela congelava. À medida que o tempo passava, o *freezer* ficou pequeno para tanta comida que restava. Dona Helena, resistente, fazia o banquete.

Ficava dias imensos preparando tudo, desde a manhã na feira, o ritual lento que ia do peixe aos ovos, dos legumes às frutas da estação. Conhecia cada pedaço daquele mundo, o piso da feira era seu segundo chão. Não tinha pressa. Era um tempo calmo e necessário. Ao fim de três horas, as mãos mal davam conta das sacolas, mas ela carregava o peso sozinha até despencá-lo em cima da mesa, esbaforida e feliz, como gostava da cozinha grande e amarela, onde vivia grande parte dos seus dias.

No primeiro ano em que o banquete foi “inaugurado”, todos os seis filhos, com seus respectivos agregados, compareceram. Devastavam a terra farta da mesa pronta. Iam embora gordos e alegres, deixando o rastro da destruição nos pratos imundos.

Desde sempre, Dona Helena passava a madrugada de sábado limpando a casa. Domingo ia à missa rezar para o marido longínquo e agradecer por mais um banquete, a comida que unia os seus pedaços, fazia aparecer os que talvez





sumissem rapidamente não fossem guiados pelo paladar. No íntimo, sabia disso e caprichava. A tristeza maior foi que, com o tempo, nem o exagerado cardápio funcionou — mesmo assim, Dona Helena, resistente, fazia o banquete.

Aos poucos, alguns problemas de saúde dificultaram a tarefa. Os dedos foram os primeiros a atrofiarem. As mãos não acertavam o corte das cebolas como antes. Dona Helena não aceitava ajuda nem da Eloá, a amiga de infância que viera também do Maranhão; não prestava para a cozinha, não tinha tato, deixava cair as travessas, salgava demais o pirão. A amiga participava dos banquetes desde o começo, era uma sozinha no mundo. Dona Helena se orgulhava da família, mas percebia seu destino estava cada vez mais parecido com o da amiga. O *freezer* inchado de sobras.

Dona Helena, resistente, fazia o banquete.

Um dia acordou com o coração oprimido. Uma dor estranha e forte. Precisou chamar o médico, bem que tentou se levantar e descer para pegar um ônibus. Mas não conseguiu. O diagnóstico severo indicava a colocação de um marca-passo. Foi levada para o hospital de ambulância. Operação a céu aberto. Encarou o desafio. Os filhos depois prestaram serviço de visita. Ela se sentiu abençoada e rodeada pelos seus todos.

Depois da cirurgia, voltou para a casa disposta a se recuperar. Assim que estivesse mais forte, iria seguir com a preparação dos banquetes, o fôlego renovado.

Era mesmo resistente.

Com o tempo, a vida se refez da forma que dava, os dedos ainda atrofiados, mas o coração batia bem. Respirava melhor. Uma noite, porém, além dos dedos das mãos, os dedos dos pés também se atrofiaram e depois as pernas, talvez por uma perversa e incompreensível forma de contágio. Foi preciso chamar a Eloá — Dona Helena tinha dificuldade de arrastar os passos. Foram para a emergência.

O diagnóstico cruel foi o de que Dona Helena sofria de uma espécie de artrose que se multiplicava pelo corpo — dali para frente, só poderia andar de cadeiras de rodas. Ficou alguns dias internada para que estivesse confiante a fim de começar a nova etapa.

Voltou para a casa com a ajuda de Eloá, que a deixou na beira da cama. Ela tentaria viver sozinha, não queria ninguém ali por obrigação, e os cuidadores nem pensar, era um serviço caro, achava um desperdício, tinha cabeça boa, conseguiria dar conta de si, a cadeira era forte. Tentou seguir com a rotina entre a feira, a preparação do banquete e a missa. Sempre a bordo de sua cadeira de rodas que era fácil de manusear, bem moderna.

O cardápio do almoço permanecia o de sempre: além do assado com cabeça e tudo, tinha torta de siri, pirão, chester, farofa, maionese e, claro, o bolo de tapioca. A família minguante, só restavam dois dos filhos — a moça separada e sem filhos e o rapaz, casado e com duas gêmeas, que não gostavam nunca de nada. O que sobrava da comida juntava-se às sobras anteriores no *freezer*. Na semana seguinte, ela reaquecia uma parte e acrescentava o que trazia de fresco da feira. Nem tudo era reutilizado. Boa parte continuava no *freezer* para um “depois”, talvez o natal, o renascimento de todas as sobras.

De repente, houve o dia mais cruel de todos.

Dona Helena se preparou para a feira, arrastou-se até a cadeira como de costume, na insistência de fazer o ritual sozinha, a barraca do peixe, dos ovos, dos legumes, das frutas. Mas naquela manhã a rua estava enlameada por causa da chuva forte da noite anterior. Quando tentou desviar a roda de um pedaço grosso de casca de melancia, não conseguiu recuperar o prumo da cadeira, que capotou ali mesmo.

Ficou um tempo com as pernas para cima balançando como uma barata gigante até que alguém se manifestasse para ajudar. Depois de uns minutos, um grupo de solidários se formou e conseguiu desvirá-la. A boca cheia de sangue, os dentes fatiaram o rosto durante a queda. Os olhos gigantes esta-





vam amedrontados. As mãos tortas de artrose seguravam com força um saco de cheiro verde.

Ficou uma semana e meia no hospital para costurar a boca e parte do rosto. Voltou para a casa sem poder falar, mas confiante de que logo estaria de novo na feira. Antes, porém, iria à missa agradecer pelas bênçãos da vida.

No último banquete, só Eloá apareceu. Cada filho deu uma desculpa qualquer, uns atarefados, outros moravam longe demais, os netos tinham febre, a vida corrida. Quanto mais Dona Helena se decompunha, menos filhos ela tinha ao redor.

E as sobras se avolumavam.

— Não acha melhor fazer uma doação desta comida toda, Helena? — perguntou Eloá, na tentativa de fazer a amiga entender que os banquetes não tinham mais razão de ser a menos que pusesse a mesa na rua e convidasse quem passava com fome.

Foi então que Dona Helena se trancou na cozinha. E ficou lá horas e horas. Eloá tentou entrar, mas foi impedida. Ela queria estar só fazendo o que não se sabe. Depois de cinco horas, a porta se abriu para um deslumbramento: Dona Helena tirou tudo do *freezer* e transformou o que havia sobrado em comida nova. Fez quitutes diferentes. Torta de peixe, sopa de siri, empadinhas de chester... Eram tantos os pratos que não havia espaço na mesa.

— O que vai fazer com tudo isso, minha amiga? — perguntou Eloá.

— Me ajuda. Vamos levar para a rua.

E assim fez. Pegou a maior toalha que tinha, a dourada que costumava usar no Natal. Pediu ajuda ao porteiro para descer todos os pratos com os quitutes. E armou ali mesmo, no chão, em frente ao prédio, uma grande mesa ao ar livre. Qualquer pessoa que tivesse fome poderia comer. Sentada na cadeira de rodas à beira da calçada, observava quem se achegava: mulheres com filhos pequenos, idosos sujos de rua, alguns moleques cheirando garrafa de plástico; estavam todos convidados para o banquete. Não eram

filhos dela nem filhas nem netos, mas estavam famintos — era o que os ligava à estranha senhora.

Devoraram as migalhas. Não sobrou nada pela primeira vez na história dos banquetes. Não sobrou sequer um pedaço do bolo de tapioca, aquele que quebrou o dente da neta. Depois ela recolheu a toalha, levou as vasilhas para cima com a ajuda da amiga e do porteiro. Passou a madrugada lavando tudo lentamente. No dia seguinte, foi à missa agradecer. Estava muito feliz porque percebeu, enfim, que os almoços de fartura poderiam ser degustados por quem realmente tinha fome. Iria fortalecer as sacolas na feira. Dali em diante, o *freezer* ficaria vazio. Nunca mais ia haver sobras, e os banquetes seriam ao ar livre — quanto mais gente, melhor.

Os filhos sumiram de vez. Vida corrida essa.

Claudia Nina é jornalista, escritora e crítica literária. *Paisagem de porcelana*, *Amor de longe* e *A repolheira* são alguns dos mais de dez livros que publicou.

ENSAIO

O homem complicado

Rodrigo Tadeu Gonçalves
Ilustrações **Bárbara Scarambone**

Uma discussão sobre o machismo
e a misoginia no mundo da tradução literária



No final de 2017, uma nova tradução da *Odisseia* para o inglês foi publicada pela editora norte-americana Norton, empreendida pela classicista britânica Emily Wilson, professora de Letras Clássicas da Universidade da Pensilvânia. Imediatamente, as grandes revistas e jornais passaram a publicar resenhas (quase sempre elogiosas), inevitavelmente chamando atenção para um detalhe importante: desde a tradução de Chapman, do início do século XVII, e depois de cerca de 60 traduções para o inglês, surgia a primeira tradução feita por uma mulher. Outras mulheres já haviam traduzido Homero, como Anne Dacier para o francês (em prosa) em 1708 e Rosa Onetti, mais recentemente, para o italiano (uma das traduções mais usadas e lidas em italiano). A *Ilíada* de Caroline Alexander foi a primeira tradução do poema por uma mulher em inglês, um ano antes da *Odisseia* de Wilson, mas, por razões que pretendo explorar, foi esta que ganhou os palcos da crítica contemporânea de tradução.

Mas antes, os primeiros versos da *Odisseia* de Wilson:

Tell me about a complicated man.
Muse, tell me how he wandered and was lost
when he had wrecked the holy town of Troy,
and where he went, and who he met, the pain
he suffered on the sea, and how he worked
to save his life and bring his men back home.
He failed, and for their own mistakes, they died.
They ate the Sun God's cattle, and the god
kept them from home. Now goddess, child of Zeus,
tell the old story for our modern times.
Find the beginning. (*Odyssey*, 1.1-11)

Ou, em pentâmetros brasileiros:

Me conta sobre um homem complicado.
Musa, me conta como ele vagou
perdido, devastando a sacra Troia,
pra onde foi, quem encontrou, a dor
sofrida sobre os mares, e os trabalhos
pra os seus trazer pra casa e se salvar.
Falhou, e eles morreram por seus erros.
Comeram o gado do deus Sol, e o deus
os afastou de casa. Agora, Deusa,
conta essa história para os nossos tempos.
Encontre o início.

É possível que um leitor desavisado desse proêmio, estranhando a escolha de “complicado” para traduzir *polytropos* (“de muitos recursos”, “de muitas voltas”, que implica a astúcia e a manha de Odisseu) — decisão que eu considero excelente pelo sentido etimológico do verbo latino *plicare*, “dobrar”, presente também em “implicar” e “replacar”, tornando Odisseu um cara não apenas “de muitas dobras”, “que dá seus pulos”, mas também “complicado” no sentido tradicional, e isso, quem já leu o poema não vai demorar pra perceber — e a de verter o décimo verso como “conta essa história para os nossos tempos” considere que se trata não de uma tradução, mas de uma “versão” ou de uma “adaptação”. Tais termos, por si só, quando contrastados com a noção tradicional de tradução, pressupõem algo como uma hierarquia de fidelidade, rigor, criatividade etc., em que, no geral, “tradução” é o modo mais fiel e adequado de dar a um público de outra língua um texto que não foi escrito originalmente

nela, como se o resultado fosse naturalmente neutro e “a mesma coisa que o original”, enquanto os termos “versão” ou “adaptação” implicariam algo como um afastamento criativo com relação ao processo tradutório, em que o adaptador se autoriza a alterar suficientemente o texto de partida para que a versão de chegada não seja o mesmo que a versão de origem. Ora, essa visão, embora bastante difundida, é falha em muitos aspectos, e interessa começar afirmando que o texto de Wilson é de fato uma *tradução* de Homero, e uma das melhores que já li em 20 anos de história de contato com esse autor e com a Antiguidade.

Voltaremos a isso.

No entanto, para além da efeméride, a própria superexposição da tradutora e da obra causaram efeitos curiosos, que ensejam uma discussão de outro tipo. Começo por relatar brevemente meu encontro com Emily no início de 2019, em San Diego, no 150º congresso nacional da Sociedade de Estudos Clássicos norte-americanos, no mesmo encontro em que, numa sessão aberta chamada “The Future of Classics”, o professor de Princeton Dan-El Padilla Peralta (autor do belíssimo livro *Undocumented*, editado pela Penguin, em que ele narra desde sua infância em uma família de imigrantes dominicanos ilegais nos Estados Unidos até concluir seu PhD e se tornar professor numa das mais prestigiosas universidades do mundo) foi acusado publicamente por uma classicista desempregada de ter conseguido seu emprego “só por ser negro” e em que duas jovens negras, fundadoras de uma organização chamada Sportula, responsável por dar bolsas não institucionais para jovens classicistas, foram retiradas do hotel onde ocorria o evento (um luxuoso Marriot na marina de San Diego) por não estarem portando o crachá do evento — eu mesmo, homem, branco, embora estrangeiro, esqueci de portar meu crachá várias vezes, mas não fui abordado nenhuma vez. Esses dois episódios, além de vários outros de microgressão que demonstram como as forças da intolerância parecem



predominar nos últimos anos mesmo em ambientes ultraeducados e elitizados (como o do classicista branco e mais idoso que reclamou do fato de que uma das conferências principais foi reservada a um hispano, “gordo” e de chapéu, ainda que se trate de um dos mais importantes dramaturgos a trabalhar com temas clássicos ligados a questões contemporâneas, Luis Alfaro), marcaram o evento para além de sua relevância acadêmica fundamental, e é possível encontrar a cobertura e a repercussão desses episódios facilmente em buscas na internet e nas redes sociais.

DEBATE ACALORADO

Foi nesse contexto conturbado que participei de uma mesa chamada “A century of translating poetry”, organizada pelas classicistas e tradutoras Diane Rayor e Diane Arnsen Svarlien, em que também falaram Emily Wilson, Elizabeth Vandiver (classicista de sólida formação), Rachel Hadas (importante poeta, tradutora e professora), Tori Lee (jovem doutoranda e uma das editoras do popularíssimo *blog Eidolon*, criado por Donna Zuckerberg, irmã de Mark, PhD em clássicas e com um livro recente questionando a apropriação dos clássicos por facções de extrema direita na internet — *Not all dead white men: Classics and misogyny in the digital age*). Com alegria constatei que era o único homem da mesa e que também estava em minoria por não ter publicado uma tradução da *Helena* de Eurípides (eram quatro as tradutoras dessa peça entre nós). Embora o tema fosse muito instigante e uma das participantes fosse a própria Wilson, já com enorme fama, a sessão foi agendada para uma pequena sala distante no hotel labiríntico, muito diferente das salas quase palacianas de 10 metros de pé direito em que a maior parte das sessões ocorriam. No entanto, a sala encheu. A maior parte do público também era feminino, e sentaram-se ali figuras de enorme peso nos estudos clássicos e da tradução, como Susanna Braund. O debate foi acalorado e com bastante participação do

público, especialmente por conta de temas espinhosos, como fidelidade tradutória e questões de gênero na tradução.

Com base nessa exposição algo dispersa e preambular, é possível agora retornar à discussão das posições tradutórias de Emily Wilson em sua *Odisseia* e debater a própria tradução. Em sua fala, sobre *gender bias* (“enviesamento de gênero”) na tradução dos clássicos, muitos pontos cruciais foram levantados. Num dado momento, ao resenhar brevemente o papel de protagonismo de muitas mulheres como tradutoras literárias de clássicos greco-romanos no mundo anglófono, Wilson chamou a atenção para o fato de que a maior parte dessas traduções é de tragédias greco-romanas e de poesia lírica, especialmente Safo. Com uma tirada mordaz, explicou: “por que é disso que as mulheres gostam, né? Emoção e gritaria”. Longe de parecer apenas um desabafo em forma de chiste, a constatação da falta de mulheres traduzindo poesia épica fez reverberar em mim, particularmente, uma inquietação bastante significativa sobre o cenário brasileiro. Levantando bibliografia para ensinar épica romana na graduação no primeiro semestre de 2019, corei ao perceber que não havia sequer UMA mulher na bibliografia, nem entre os tradutores dos poemas épicos, nem na bibliografia secundária. Barreto Feio, Odorico Mendes, Carlos Alberto Nunes, Marcio Thamos, entre outros, todos grandes tradutores de Virgílio, mas todos homens. O que parece incomodar as tradutoras norte-americanas nos parece ainda mais grave no Brasil, país em que, embora tenhamos excelentes tradutoras de latim e grego¹, não te-

¹ Para citarmos apenas algumas, sem pretensão de exaustividade: Anna Lia de Almeida Prado, que traduziu, entre outros, Platão; Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, tradutora de tragédia grega; Paula da Cunha Corrêa, tradutora de Arquiloco, por exemplo; Giuliana Ragusa, tradutora de lírica grega; Ana Claudia Romano Ribeiro, que acaba de completar uma belíssima *Utopia*, a ser publicada em breve; Isabella Tardin Cardoso, Lilian Nunes da Costa, Carol Martins da Rocha e Adriane Duarte, tradutoras de comédias romanas e gregas; Zélia Cardoso, Renata Cazarini de Freitas e Cíntia Sanches, tradutoras de tragédias de Sêneca; Luiza Souza, tradutora de Ovídio; Joseane Prezotto, tradutora de tratados filosóficos, entre tantas outras.

mos traduções de Homero feitas por mulheres². E, em certa medida, içados pela fama e relevância do próprio material de origem, os tradutores de Homero acabam ganhando muito mais destaque que as tradutoras de outros textos antigos, a ponto de termos realizado os primeiros encontros de tradução literária dos clássicos na Casa Guilherme de Almeida, sob a tutela de Marcelo Tápia Fernandes (indo já para a quinta edição neste ano) praticamente só com convidados homens — o que gerou uma importante discussão no meio, que nos fez rever critérios de convites e programação. Tomar consciência desse viés de gênero e produzir esforços conscientes para reverter a maior hegemonia masculina nesses eventos é fundamental para promover a igualdade e a diversidade, o que tem gerado encontros bem mais produtivos.

Muitos poderão se perguntar: “e daí?”. Na verdade, a pergunta já foi feita, por exemplo, em um texto de Yung In Chae (“Women who weave”) no já mencionado *blog Eidolon*, em que ela compara a tradução de Wilson à *Penelopiad* de Margaret Atwood (publicada no Brasil pela Companhia das Letras com o título *Odisseia de Penélope*) em seu tratamento dos problemas de gênero. Há muito mais do que mera constatação de sub-representação feminina no mundo da poesia épica. A própria Wilson, em sua fala e em seus comentários posteriores que deram origem a uma espécie de resenha que Diane Rayor publicou no *blog* da Sociedade Norte-Americana de Estudos Clássicos (SCS), chama atenção para os problemas centrais relacionados a todo o contexto: (i) a própria tradução é, em alguma medida, sub-representada nos meios acadêmicos; (ii) apesar disso, com a notoriedade espetacular que ela mesma recebeu por ser a primeira mulher a traduzir a *Odisseia* em inglês, grande parte das resenhas, entrevistas, comentários,

² Enquanto, por homens, recentemente temos excelentes traduções para além de Odorico e Nunes, como a de Haroldo de Campos, Trajano Vieira, Donald Schüller, Christian Werner, e a tradução em andamento de Leonardo Antunes.



discussões centram-se exatamente nesse único ponto: *como o fato de ser mulher influenciou sua tradução*. A irritação de Wilson não é apenas reflexo de uma postura claramente feminista; trata-se de algo ainda maior, já que ela se coloca como tradutora, especialista, acadêmica, pesquisadora como qualquer colega homem, e quer ser julgada como tal. Qual tradutor homem já foi questionado sobre a influência de seu gênero em suas traduções? Wilson encerrou sua fala exortando todos os presentes a começar a fazer essas perguntas.

O que nos leva de volta à tradução em si. Os pontos mais abordados nas inúmeras resenhas e comentários dizem respeito não a questões de gênero externas ao texto, mas àquelas que a tradição de traduções masculinas criou. Dois exemplos, então. Helena de Esparta, já de volta ao palácio de Menelau (que, na tradução de Wilson, serve *canapés* para Telêmaco), ao reconhecer imediatamente o filho de Odisseu, diz que se lembra dele ainda bebê e menciona o dia em que os gregos partiram para Troia, “their minds / fixated on the war and violence. / They made my face the cause that hounded them” (“as ideias / fixas em guerra e violência. / E me fizeram a causa que os impeliu”). O verbo *hound*, aqui usado como gíria (“implorar, impelir”) e como lembrança etimológica do grego κυνώπις (algo como “com cara de cachorro”), já tinha sido traduzido como “shameless bitch” (“cadela sem-vergonha”, por Anthony Verity), “shameless whore” (“puta sem-vergonha”, por Robert Fagles) e variações dessas duas formas de tratamento. Se Wilson prefere não colocar na boca de Helena a atribuição de sua feição canina, parando antes, os tradutores masculinos ultrapassaram o grego e introduziram designações misóginas onde não havia (só por serem homens?), repetindo o estereótipo de culpabilização de Helena por todos os males da Guerra de Troia, justificando violência, saque, destruição, escravidão de mulheres e crianças, entre outras consequências da guerra que encontramos em Homero.

O segundo exemplo, ainda mais célebre, diz respeito à designação das escravas da casa de Penélope, que Odisseu resolve enforcar enfileiradas por terem sido cúmplices, amantes ou estupradas pelos pretendentes de Penélope, há pouco mortos aos bandos por ele, seu filho e dois escravos leais em uma cena de violência e crueldade raramente igualadas na literatura posterior. O termo grego δμωαί, “escravas domésticas”, frequentemente traduzido em inglês por “maids” ou “servants”, Wilson opta por traduzir por “girl-slaves”, para evitar suavizar sua condição e dar a entender que possa se tratar de mulheres livres. Mais ainda, vários tradutores recentes para o inglês traduzem a expressão grega que significa, no contexto, “aquelas que”, na passagem em que Telêmaco vê a dúzia de escravas enforcadas em uma fila, como “sluts” ou “whores” (“putas”), introduzindo, com essa tradução injustificada, algo como uma justificativa moral para o assassinato das escravas que, em sua maioria, não sabemos se envolveram-se com os pretendentes por vontade própria ou coerção e violência. Quanto a esse ponto, vale a pena comparar com a versão de Atwood já mencionada, que dá enorme importância a esse episódio.

LIRISMO E SENSIBILIDADE

Mas nem só de polêmicas relacionadas a questões de gênero é feita essa tradução primorosa. Para além dessas decisões conscientes de uma tradutora dedicada a expor através de sua tradução as manipulações em geral misóginas e frutos de um patriarcado elitista de um autor que é fundamental para nossa formação cultural e literária, outros pontos são cruciais e pouco mencionados. Cito apenas alguns elementos e trechos da tradução de Wilson que a tornam uma das mais bem feitas e bem cuidadas dos últimos tempos. Wilson esforçou-se para fazer uma tradução com o mesmo número de versos que o texto grego, mesmo tendo usado o pentâmetro iâmbico branco (verso típico da poesia épica em inglês, como seu equivalente em português, o decassílabo), uma forma poética bem mais curta do que o hexâmetro datílico grego,

que possui de 13 a 17 sílabas, em uma língua de morfossintaxe mais sintética, o que, em geral, exige mais palavras e sílabas nas traduções. No entanto, diferentemente da tradução de Odorico Mendes, que, conscientemente, escolheu o decassílabo e reduziu a quantidade de versos com relação ao original para mostrar a potência do português em relação ao grego (criando algo que, embora muito belo, é muito mais complexo do ponto de vista sintático e vocabular, por exemplo, do que o texto grego seria para seus contemporâneos), a tradução de Wilson é plenamente fluida, “prosaica” num sentido positivo, leve. Algumas passagens talvez soem coloquiais demais, mas muitas outras soam belas pelo lirismo e sensibilidade, e nada disso tem a ver meramente com o fato de que se trata de uma tradutora mulher, mas sim com a qualidade do trabalho acadêmico e tradutório impecáveis de Wilson, e de seu projeto tradutório claramente expresso e justificado no aparato introdutório à edição. Alguns exemplos que eu mesmo anotei em minha leitura recente do poema:

1) No início do canto 3, Atena, disfarçada de Mentor, responde ao desamparo de Telêmaco, que não sabe o que fazer, com uma fala suave e oracular (ao abrir o livro por acaso nessa página, um leitor consultando a sorte com Homero certamente pode acalmar seu espírito em qualquer situação):

She looked straight into his eyes,
and answered, “You will work out what to do,
through your own wits and with divine assistance.
The gods have blessed you in this life so far.” (*Odyssey* 3, 25–28)

Ela olhou bem nos seus olhos,
e respondeu: “você vai dar um jeito,
por conta própria e com deuses te assistindo.
Os deuses sempre olharam por você.”

2) Ou quando a jovem Nausícaa intercede em favor de Odisseu, náufrago, com suas escravas, pedindo-lhes que não fujam:

But this man
is lost, poor thing. We must look after him.
All foreigners and beggars come from Zeus,
any act of kindness is a blessing. (*Odyssey*, 6. 205-208)

Mas esse homem
está perdido, pobrezinho. Cuidemos dele.
Os estrangeiros e pedintes vêm de Zeus,
um ato de bondade é sempre bênção.

3) Ou quando, logo no início do Canto 7, após Nausícaa sugerir que Odisseu vá sozinho ao palácio para que ela não seja alvo de má fama por levar um homem para casa, Atena se aproxima dele na forma de uma menina carregando um vaso de água e então se dirige a ele, “with twinkling eyes” (“com olhos em fagulhas”) como “Mr. Foreigner” (“Senhor Forasteiro”). Logo após, quando ela começa a conduzi-lo pela cidade, o narrador épico na voz de Wilson chama a deusa de “pigtailed Athena” (“Atena de rabo-de-cavalo”). No mesmo canto, ao chegar no palácio e dirigir-se à rainha Arete, Odisseu revela seu pesar numa das passagens mais belas da tradução: “I have been gone / so long it hurts” (7. 153-4, “estive tanto tempo ausente / que dói”). E, então, após ouvir o aedo Demódocos, a rainha dá um presente a Odisseu e sugere que ele cuide para não ser roubado. Mais uma vez a tradução é sublime: “Odysseus, experienced in loss, / took careful note” (8.446-7, “Odisseu, experiente em perda / registrou a informação”), mais pela amplitude da expressão “experiente em perda”, que ecoa todo o poema, antes e depois, do que pela simples recomendação da rainha.

A *Odisseia* de Wilson apresenta inúmeras passagens traduzidas de modo muito feliz, embora seja criticada por pequenos detalhes (como os canapés de Menelau). Contudo, para além das resenhas, entrevistas e debates em que as questões de tradução e gênero têm aflorado, outras boas decorrências provêm do enorme sucesso de Wilson, e talvez a mais sintomática e positiva seja a popularização de reflexões importantes e sérias sobre o ato tradutório, como o editorial do *The Guardian* de 5 de novembro de 2017, “The Guardian view on translation: an interpretative and creative act” (“A posição do Guardian sobre tradução: um ato criativo e interpretativo”), em que o posicionamento (bastante difundido e debatido nos estudos da tradução, ainda muito acastelados nos muros da academia) sobre a tradução como algo que traz necessariamente consigo os preconceitos e personalidades dos tradutores leva a uma discussão sobre a relevância da tradução de Wilson para percebermos que o que se considera tradução não-marcada, sem viés de gênero — a masculina — talvez o seja simplesmente porque não fomos suficientemente confrontados com essa questão.

Por fim, passemos a palavra a Wilson, que, em sua Nota da Tradutora, diz:

É comum, em textos como esta Nota da Tradutora, lamentar sua inadequação ao tentar ser fiel ao original. Assim como muitos teóricos da tradução contemporâneos, eu acho que precisamos repensar os termos em que falamos sobre tradução. A minha tradução, como todas as traduções, é um texto completamente diferente do poema original. A tradução sempre, necessariamente, envolve interpretação; não existe uma tradução que ofereça algo como uma janela transparente pela qual um leitor consiga ver o original. A metáfora generificada (“gendered”) da tradução “fiel”, cuja importância é sempre secundária em relação a um original

de autor masculino, adquire contornos particulares no contexto de uma tradução por uma mulher da *Odisseia*, um poema profundamente investido em fidelidade feminina e dominação masculina. (p. 86 da edição em *paperback*)

O discurso sobre a tradução no ocidente pós-renascentista, como bem aponta Wilson, sempre foi dominado por metáforas masculinas: o *traduttore traditore*, o tradutor, o traidor, é necessariamente masculino, e as *belles infidèles*, as traduções, “belas, porém infiéis”, são necessariamente femininas. Emily Wilson, finalmente, para além de nos presentear com uma das Odisseias mais belas em línguas modernas, nos deu a chance de confrontar essas metáforas gastas e complicar a tradução.

Rodrigo Tadeu Gonçalves é tradutor, editor, poeta e professor da UFPR. Publicou os livros *Quando o verão* e *Algo infiel: Corpo performance tradução* (com Guilherme Gontijo Flores). É um dos fundadores do coletivo Pecora Loca, que combina música, tradução e poesia.

ENSAIO

Vale tudo

Rodrigo Faour

Ilustrações **Isadora Machado**

O tema da homossexualidade sempre esteve presente na história da música popular brasileira — das referências sutis dos primórdios à militância identitária atual





Nos dias de hoje, há pelo menos três artistas da nossa música assumidamente homossexuais (e cheios de orgulho) que conseguiram projeção nacional — mesmo com toda a massificação de gêneros como o sertanejo (universitário) e o funk (agora mais paulista que carioca). O pernambucano Johnny Hooker escreve letras de homem para homem e beija na boca seus amantes nos videoclipes. Liniker é uma trans que canta canções de amor. E o mais famoso de todos, Pabllo Vittar, é uma *drag queen* de sorriso cativante, voz estridente e vestes exóticas que chegou ao *mainstream* de forma rara mesmo em nível planetário. Isto só para citar os de maior visibilidade.

O fato é que hoje há gays, lésbicas ou trans assumindo suas escolhas e fazendo disso uma bandeira no pop, na MPB, no rap, no funk carioca, etc. Mesmo com todo o refluxo conservador que toma o Brasil (e o mundo) nos últimos anos, é impossível ficar indiferente às transformações sociais em termos de um comportamento sexual que há pouco mais de duas décadas era o tabu dos tabus, um assunto a ser evitado e repreendido.

Mas a música brasileira, como excelente cronista de costumes, registra esta evolução desde sempre. Há registros de canções de teor homossexual já nos primórdios da discografia nacional. Começando por “O bonequinho”, de autor desconhecido, que teve duas gravações: a ator Lino, em 1903, seguida pela versão de Bahiano, maior cantor de seu tempo. É possivelmente a primeira referência do gênero no Brasil. Falava muito sutilmente de um rapaz que tinha uma bunda bem feitinha.

O carioca Noel Rosa, em 1932, fazia uma rara referência positiva ao legendário malandro da Lapa, Madame Satã, em seu “Mulato bamba”, cantado por Mário Reis. O baiano Assis Valente, seu colega de geração, disfarçava sua homossexualidade em diversos sambas e marchas com títulos sugestivos, como “Gosto mais do outro lado”, e letras um tanto bandeiras (“E o mundo não se acabou”, “Uva de caminhão” e “O meu não dá”). Mas isso não muito reparado na época, pois as músicas eram cantadas por

conjuntos vocais como o Bando da Lua ou cantoras do porte de Carmen Miranda e Dircinha Batista.

A censura ferrenha a esse tipo de comportamento fez com que até os anos 1960 esse tema fosse muito pouco difundido em nossas letras e mesmo artistas que tinham vivência notoriamente homossexual jamais saíssem do armário. Foi o caso de cantoras como Aracy de Almeida e de outras que também eram compositoras (todas cariocas), como Dora Lopes e Linda Rodrigues — as duas últimas autoras ou intérpretes de algumas das primeiras pérolas do gênero, como “Companheiras da noite”, gravada pela segunda, que só entendia quem era “entendido”, como se dizia naquele tempo. Dora é coautora de “Ambiente diferente”, samba-canção registrado por um enrustidíssimo Cauby Peixoto em 1961. Apesar dos trejeitos delicados, ele só se apresentava de terno, como todos os cantores de seu tempo, e era ídolo das adolescentes. Naquela época, não havia como ser de outra forma.

O famoso Baile dos Enxutos, no Teatro Recreio, da Praça Tiradentes, centro do Rio, pioneiro evento de salão em que os homens se vestiam de mulher, foi registrado numa marcha de Wilson Batista (e Jorge de Castro), “Todo vedete”, em gravação de Nelson Gonçalves no carnaval de 1956, mas foi logo censurada. Três anos depois, Joel de Almeida em dupla com a referida Aracy, conseguiu liberar outra marchinha, “Vai ver que é”, que caçoava de um homem afeminado: “Se veste de baiana pra fingir que é mulher / Vai ver que é, vai ver que é / No baile do teatro, ele diz que é Salomé / Vai ver que é, vai ver que é / Cuidado minha gente com esse tipo de rapaz / Diz que é gente de bem, ninguém sabe o que ele é / Se perde o lotação, nervosinho bate o pé / Vai ver que é, vai ver que é”. Aliás, assim como na dramaturgia brasileira, esta era a tônica deste tipo de personagem até muito pouco tempo. Dois anos depois, veio o “amor discreto” de Johnny Alf, em “Ilusão à toa”. Tudo escondido.

TRANSFORMISMO

Os anos 1960 avançavam e começaram os primeiros sinais de revolução comportamental no mundo. Foi quando estrearam as “divinas divas” Rogéria, Valéria e um grupo de travestis cariocas, levando à cena o espetáculo *International set*. Fez tanto sucesso em 1964 que motivou o compositor João Roberto Kelly e o roteirista Mário Meira Guimarães a escreverem *Les girls*, um marco no show de transformismo no país. Valéria chegou a editar um compacto com duas faixas do espetáculo, em 1965, mesmo ano em que Maria Bethânia estreava completamente andrógina, cantando o petardo político “Carcará”, no show Opinião. Com a ditadura recém-instaurada no país, tudo devia ser apenas sugerido. Discurso a favor da causa? Sair do armário? Nem pensar.

Foi na década seguinte que apareceu a primeira grande canção sensual evocando o amor de duas mulheres, “Bárbara”, de Chico Buarque e Ruy Guerra, composta para a censuradíssima peça *Calabar — O elogio da traição*: “Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas / E mergulhar no poço escuro de nós duas”. A famosa gravação de Chico e Caetano ao vivo, de 1972, foi lançada, mas com trechos da letra cortados. A seguir, paralelamente, surgiam no teatro os Dzi Croquettes e na música os Secos & Molhados. Este último, com suas caras pintadas, trapos coloridos e a voz feminina de Ney Matogrosso, foi um estouro comercial que vendeu mais de 1 milhão de cópias, a bordo de hits como “O vira” (“Vira, vira vira, homem / Vira, vira / Vira, vira lobisomem”), de João Ricardo, vocalista-compositor do grupo, e Luli (depois Luhli), que no final da década fazia uma parceria com Lucina, também transgredindo ao viver um relação poliamorosa com um fotógrafo, e depois da morte deste, vivendo juntas. Mais ou menos na mesma época, surgiu Maria Alcina, uma cantora andrógina que parecia um travesti (com sua voz masculina, venceu um festival com “Fio Maravilha”), e seu colega Edy Star, um performer-cantor que ousou dizer numa entrevista em

1974, na revista Fatos e Fotos, que “teve coragem de assumir o que era”, sem dizer a palavra. Um pioneiro.

Enquanto isso, Agnaldo Timóteo gravava ótimas canções disfarçadamente homoeróticas em seus discos brega-românticos dos anos 1970 (“Amor proibido”, de Clayton e Dora Lopes, e depois uma trilogia composta por ele: “A galeria do amor”, em referência à famosa galeria Alaska de Copacabana, point de gays e travestis, “Perdido na noite” e “Eu, pecador”), cujo público mais “careta” nem deveria desconfiar de suas reais motivações. Leci Brandão escancarou ainda mais a porta, sendo a primeira a ter coragem de compor canções panfletárias a respeito do tema, como “As pessoas e eles” (“As pessoas olham pra eles com ar de reprovação”), “Chantagem” e o grande sucesso “Ombro amigo” (“Você vive se escondendo / Sempre respondendo / Com certo temor / Eu sei que as pessoas lhe agridem / E até mesmo proíbem / Sua forma de amor / E você tem que ir pra boate / Pra bater um papo ou desabafar...”). Muito por conta de seu atrevimento, ficou cinco anos sem gravadora, até voltar em 1985 com um estilo de samba mais popular.

Finalmente na virada dos anos 1970 para os 80, com o arrefecimento da censura e um *boom* de abertura comportamental na sociedade, uma série de temas tabus começam a ser questionados e a nossa música foi invadida por uma leva de canções alegres, sensuais e bem-humoradas. A turma gay não ficou por baixo, ao contrário. Em 1979, Jorge Ben (Jor) chamou Caetano para gravarem “Ive Brussel”, que parecia uma cantada gay: “Você com essa mania sensual / De sentir e me olhar”, dizia Ben (Jor), ao que o baiano respondia: “Você com esse seu jeito contagiante / Fiel e sutil de lutar”. E os dois: “Não sei, não, assim você acaba me conquistando / Não sei, não, assim eu acabo me entregando”. E Gilberto Gil fez uma elegia a seu lado feminino: “Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria”.

Ney Matogrosso, cada vez mais debochado, divertido e reboativo, mas sempre íntegro na sua missão de desconstruir os limites do masculino e do



feminino, pintava e bordava a cada show e disco. Em 1981, cantou “Maria diz que eu sou homem com H, e como sou!”, num forró do paraibano Antonio Barros, que virou seu maior sucesso. A seguir, Chacrinha veio com a marchinha “Maria Sapatão”, de João Roberto Kelly, dizendo que o “sapatão estava na moda”, que “o mundo aplaudiu”, que era “um barato, um sucesso, dentro e fora do Brasil”. Enquanto isso, Bezerra da Silva caçoava (“Não sei, não, minha sogra parece sapatão”) e o casal Eduardo Araújo e Silvinha lançava um petardo homofóbico, “Sapataria progresso”, que felizmente ficou no ostracismo, abafada por outras letras muito mais positivas sobre o tema, como o samba “A nível de”, de João Bosco e Aldir Blanc — sobre uma troca de casais, que de héteros passavam a gays e cujas respectivas mulheres, já juntas, abriam um restaurante natural “cuja proposta é cada um comer o que gosta”.

O mestre da *soul music* Tim Maia e a então novata Sandra (de) Sá atacaram de “Vale tudo”, cuja letra, a princípio, avisava que no baile só valia “dançar homem com homem e mulher com mulher”, ao que o síndico à certa altura alertava: “Cuidado com a nova ordem! Agora liberou geral! Agora, vale tudo”. No mesmo ano de 1983, Pepeu Gomes, com cabelos coloridos, casado com Baby Consuelo (do Brasil) e pai de uma penca de filhos, explodiu com o refrão “Ser um homem feminino / Não fere o meu lado masculino” — outro escândalo que todo mundo adorou. Marina (Lima) pediu emprestado a Erasmo seu “Mesmo que seja eu / Um homem pra chamar de seu”, enquanto o Tremendão fez um polêmico clipe com Roberta Close (da canção “Close”) e Simone apareceu em público com a atriz Ísis de Oliveira e cantando o rock “Água na boca”, de Tunai e Abel Silva (“Por ela eu vivo com esse tesão / Por ela dispara o meu coração”).

Nesse meio tempo, Angela Ro Ro escancarava sua sexualidade em seus deliciosos shows, com composições dedicadas às suas musas e histórias do *underground* carioca, ao mesmo tempo que frequentava as páginas policiais

dos jornais graças às suas bebedeiras homéricas e paixões turbulentas, inclusive com a cantora Zizi Possi, cuja separação gerou em 1981 o primeiro grande escândalo gay da música brasileira. Até o vanguardista Premê escancarou um romance gay na canção “Rubens”, de Mário Manga, em 1986.

A EPIDEMIA

Tudo ia bem até que o malfadado vírus da Aids foi matando uma série de pessoas, especialmente do meio artístico e homossexual, inclusive os maiores poetas do rock brasileiro dos anos 1980, Cazuzza e Renato Russo. O primeiro, ao assumir publicamente a doença, cuja decadência física foi acompanhada pela população com dor no coração, ajudou o País a encarar de frente a epidemia e a questão do sexo entre homens sem tabus. Ambos só assumiram a homossexualidade bem perto de morrerem. Renato, em meados dos anos 1990, ainda chegou a gravar um disco só de canções internacionais de alusão à mesma, *The Stonewall celebration concert*.

Foi somente na primeira metade da década seguinte que o movimento gay brasileiro ganhou status nacional e virou gente grande. A sigla GLS começou a ser difundida por volta de 1994, quando começaram a haver publicações “não *underground*” para a categoria, como as revistas *Sui Generis* e *G Magazine*. Três anos depois, as paradas gays deixavam de ter meia dúzia de gatos pingados e viravam um evento capaz de levar milhões à Avenida Paulista, servindo de exemplo a dezenas de outras iniciativas realizadas Brasil afora. Na música, Cássia Eller e Edson Cordeiro saíram do armário e tocaram suas carreiras naturalmente, sem preconceito de fãs de várias orientações sexuais. E Carlinhos Brown cantou que “A namorada tem namorada”.

Finalmente, na virada para o século XXI, surge Ana Carolina, cantora e compositora abertamente lésbica que passou a levar multidões a seus shows, inclusive de garotas assumidas. Era um prenúncio de uma época um pouco mais liberada, algo que a partir da popularização das redes sociais passou a

ser vivenciada pela população com mais naturalidade. Artistas que começaram antes dela, como Adriana Calcanhotto, Zélia Duncan, Leila Pinheiro e Mart'nália, ou depois, como Isabela Taviani e Maria Gadú, passaram a falar cada vez mais naturalmente do assunto, vez por outra também gravando composições do gênero. Com o mercado da música já saturado pela massificação, as canções mais abertas de amor e sexo, incluindo a bandeira gay, ficaram restritas ao mercado independente, conseguindo eventualmente consagrar algumas figuras, como as citadas no início deste artigo, e outras como o duo As Bahias e a Cozinha Mineira, formado por duas trans, que ganhou dois troféus no Prêmio da Música Brasileira, em 2018, na categoria Canção Popular. Todas elas vêm levantando esta bandeira, alinhadas às pautas identitárias dos movimentos sociais do nosso tempo.

Se ainda hoje grandes artistas lançados entre os anos 1950 e 70 se mantêm muito discretos acerca de seus romances e raramente gravam canções abertamente gays, as novas gerações parecem encarar isto com maior tranquilidade, ainda que o *hit parade* massificado continue pregando as velhas abobrinhas do amor romântico idealizado e com muito pouca ousadia poética, temática e política, como se o mundo ainda fosse só dos héteros. Às vezes, alguns desses artistas até tentam fazer média com o público LGBT e, não raro, caem em contradição. Por outro lado, nem todos os artistas gays contemporâneos do país ousam efetivamente em suas letras ou no conceito de seus trabalhos, caindo num clichê disfarçado de transgressão. Muitas vezes, a coisa fica apenas na atitude do palco ou no discurso um tanto padronizado das entrevistas. Ainda assim, é preciso reconhecer: estamos melhores que antes.

Rodrigo Faour é jornalista, historiador de música brasileira e autor de livros como *História sexual da MPB — A evolução do amor e do sexo na canção brasileira*.



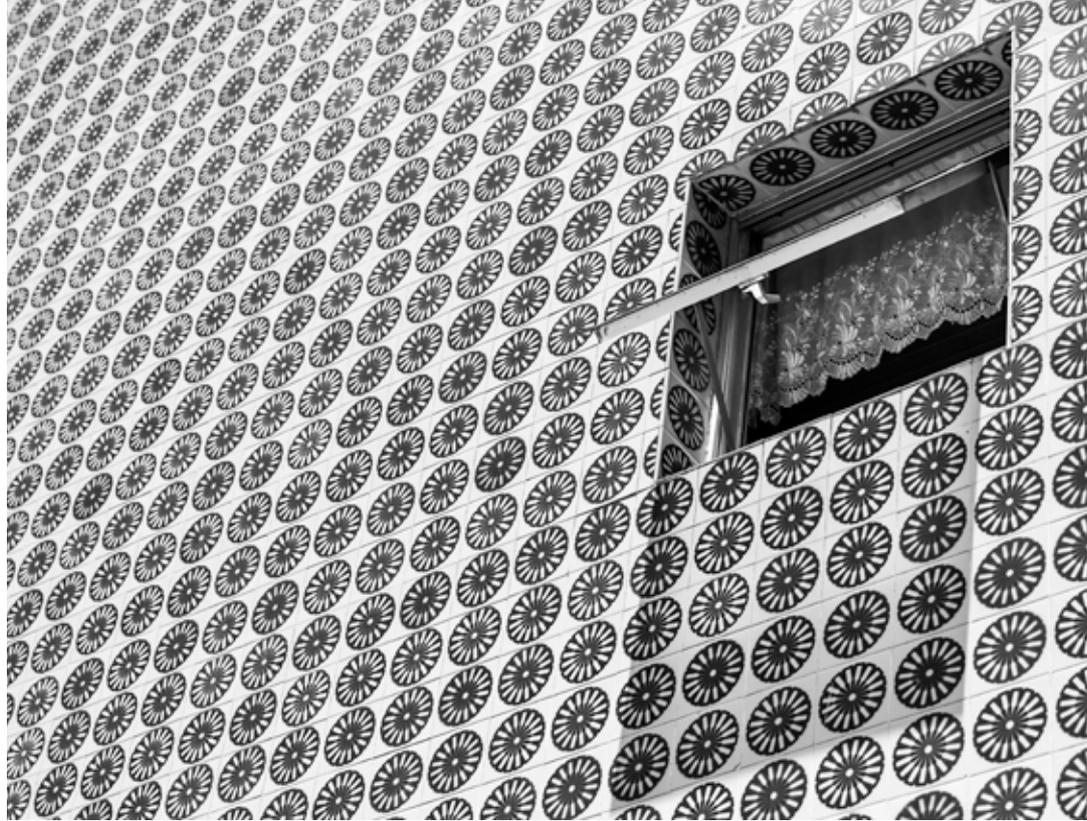
FOTOGRAFIA

Cliques do Cândido

Editado mensalmente pela Biblioteca Pública do Paraná desde 2011, o jornal de literatura *Cândido* chega ao número 100 no próximo mês de novembro. Um dos destaques dessa trajetória é a seção Cliques em Curitiba, em que fotógrafos mostram sua visão da cidade. Criado em 2014, o espaço já divulgou trabalhos de 44 profissionais da área — entre homens e mulheres, veteranos e novatos. São mais de 200 imagens publicadas, com os mais variados recortes e linguagens. Acompanhe nas páginas a seguir uma seleção de 22 fotos apresentadas nestes quase cinco anos de seção.



Daniel
Castellano



Ale
Moretti



Antonio
Costa



Arnaldo
Belotto



Cyro
Ridal



Daniel
Snege

Danilo
Senedezi



Stay
Flow





Dico
Kremer

Tita
Blister

João
Urban



Juliana
Stein





Lucas
Pontes



Orlando
Kissner



Luciana
Guiss

Marcelo
Elias





Mariana
Alves

Mariana
Canet







Daniel
Caron



Theo
Marques



MEMÓRIA

Thoreau, por Virginia Woolf

Tradução **Denise Bottmann**
Ilustrações **Samuel Casal**

Artigo publicado no Times Literary Supplement em 12 de julho de 1917, em homenagem ao centenário do nascimento de Henry David Thoreau

Cem anos atrás, em 12 de julho de 1817, nascia Henry David Thoreau, filho de um fabricante de lápis em Concord, Massachusetts. Thoreau tem tido sorte com seus biógrafos, que são atraídos não tanto por sua fama, e mais pela afinidade que sentem por suas ideias; todavia, grande parte do que nos contam sobre ele já se encontra nos próprios livros. Sua vida não foi movimentada; como diz ele, tinha “um verdadeiro dom para ficar em casa”. A mãe era vivaz e falante, e gostava tanto de perambular sozinha que por pouco não deu à luz um dos filhos em pleno campo aberto. O pai, por outro lado, era um “homem miúdo, calado, trabalhador”, com a habilidade de fazer os melhores lápis dos Estados Unidos, graças a uma técnica secreta própria de misturar grafite moída com greda e água, enrolando a mistura em lâminas, cortando em tiras e pondo para queimar. De todo modo, conseguiu com muita economia e um pouco de ajuda enviar o filho para Harvard, embora Thoreau, pessoalmente, não atribuisse muita importância a essa onerosa oportunidade. É em Harvard, porém, que ele nos aparece pela primeira vez. Um colega viu no rapaz muitas coisas que depois reconhecemos no homem feito, e assim, em vez de mostrá-lo em retrato, citaremos o que se fazia visível em 1837 ao olhar penetrante do reverendo John Weiss:

Ele era frio e imperturbável. O toque da mão era úmido e indiferente, como se, ao ver nossa mão se aproximar, apanhasse alguma coisa e então apertasse nossa mão em contato com aquela coisa. Os olhos azul-acinzentados pareciam errar pelo caminho, logo à frente dos pés, quando se dirigia ao Salão Universitário com seu solene andar de índio. Não se interessava pelas pessoas; os colegas pareciam muito distantes. Estava sempre em devaneios, que aliás pareciam envolvê-lo mais do que as roupas frouxas e

folgadas que o carinhoso cuidado da família lhe fornecia. O pensamento ainda não lhe avivara o semblante; era sereno, mas um tanto inerte, um tanto pesado. Os lábios ainda não eram firmes; nos cantos da boca havia à espreita um ar quase presunçosamente satisfeito. Agora fica claro que ele estava se preparando para abraçar suas ideias futuras de maneira muito decidida e pessoalmente ciente da importância delas. Tinha um nariz proeminente, mas que descia sem firmeza sobre o lábio superior, e em nossa lembrança ele é muito parecido com uma estátua egípcia com rosto de traços largos, mas pensativo, imóvel, fixo num egoísmo místico. Seus olhos, porém, às vezes eram perscrutadores, como se tivesse deixado cair ou esperasse encontrar alguma coisa. Com efeito, raramente tirava os olhos do chão, mesmo durante as conversas mais empenhadas...

A seguir, ele fala sobre “a reserva e a inadequação” da vida de Thoreau na faculdade. Sem dúvida, o rapaz assim descrito, cujos prazeres físicos assumiam a forma da caminhada e do acampamento ao ar livre, que fumava apenas “hastes secas de lírio”, que venerava em igual medida relíquias índias e clássicos gregos, que na primeira juventude criara o hábito de “acertar as contas” consigo mesmo num diário, em que seus pensamentos, sentimentos, estudos e vivências tinham de passar diariamente sob o crivo daquele rosto egípcio e daqueles olhos perscrutadores — sem dúvida, esse rapaz estava fadado a desapontar seus genitores, professores e todos os que queriam que ele se destacasse no mundo e se tornasse uma pessoa importante. Sua primeira tentativa de ganhar a vida da maneira usual, tornando-se professor na escola primária, chegou ao fim devido à necessidade de vergastar seus alunos. Em vez disso, preferia discorrer sobre moral. Quando o comitê apontou que essa “indevida leniência” prejudicaria a escola, Thoreau



aplicou solenemente a palmatória em seus alunos e então pediu demissão, dizendo que continuar lá “interferia em seus planos”. Os planos que o rapaz sem um tostão pretendia levar adiante eram, provavelmente, compromissos com certos pinheiros, lagos, animais silvestres e pontas de flechas índias nas vizinhanças, que já lhe haviam dado suas ordens.

Mas, por algum tempo, ele ficou vivendo no mundo dos homens, pelo menos naquela admirável área do mundo que tinha Emerson como centro e que professava as doutrinas transcendentalistas. Thoreau ocupou seus aposentos na casa de Emerson e em pouco tempo não era mais possível — assim diziam seus amigos — diferenciá-lo do próprio profeta. Se alguém, de olhos fechados, ficasse ouvindo os dois falarem, não tinha como distinguir com certeza em que ponto Emerson parava e Thoreau começava: “... nas maneiras, nos tons de voz, nos modos de expressão, mesmo nas hesitações e pausas enquanto falava, ele se tornara o sócio do sr. Emerson”. Bem pode ter sido. As naturezas mais fortes, quando sofrem influência, submetem-se irrestritamente; talvez seja um sinal de sua força. Mas que Thoreau tenha perdido algo de sua energia nesse processo ou que tenha assumido em caráter permanente qualquer traço que não lhe era natural, isso os leitores de seus livros certamente negarão.

O movimento transcendentalista, como muitos movimentos dotados de grande vigor, resultava do empenho de um ou dois indivíduos notáveis para abandonarem as velhas roupas que haviam ficado desconfortáveis e se aproximarem mais do que agora julgavam ser a realidade. Esse desejo reformador, como registrou Lowell e como atestam as memórias de Margaret Fuller, teve seus sintomas ridículos e seus discípulos grotescos. Mas, entre todos os homens e mulheres que viviam numa época em que o conjunto do pensamento foi remodelado, sentimos que Thoreau foi quem menos teve de se adaptar, pois era quem, por sua própria natureza, estava em maior harmonia com o novo espírito. Era, de nascença, uma daquelas pessoas que, como diz Emerson, “si-

lenciosamente aderiram a uma nova esperança e anunciam em todas as ocasiões uma confiança maior na natureza e nos recursos do homem do que as leis da opinião popular se dispõem a aceitar”. Para os líderes do movimento, havia dois modos de vida que pareciam permitir que essas novas esperanças se realizassem: um deles era viver numa comunidade cooperativa, como Brook Farm; o outro, em solidão com a natureza. Chegando o momento de escolher, Thoreau se decidiu enfaticamente em favor deste último. “Quanto às comunidades”, anotou no diário, “creio que preferiria ficar num quarto de solteiro no inferno do que ficar em grupo no paraíso”. Qualquer que seja a teoria, sua natureza trazia profundamente entranhado “um singular desejo por tudo o que é silvestre”, que o levaria a algumas experiências, tal como a registrada em *Walden*, quer parecesse boa aos outros ou não. Na verdade, Thoreau iria pôr em prática as doutrinas dos transcendentalistas de maneira mais completa do que qualquer outro e, depondo toda a sua confiança nos recursos do homem, iria provar do que eles são capazes. Assim, tendo chegado aos 27 anos de idade, ele escolheu uma área num bosque à beira das águas verdes e transparentes do lago Walden, construiu uma cabana com as próprias mãos, tomando emprestado com alguma relutância um machado para uma parte do trabalho, e lá se instalou “para encarar apenas os fatos essenciais da vida e ver se eu aprendia o que ela tinha a ensinar, em vez de descobrir, quando viesse a morrer, que não havia vivido”.

E agora temos ocasião de vir a conhecer Thoreau como poucos, mesmo pelos amigos. Raros são, sem dúvida, os que sentem por si mesmos um interesse tão grande quanto o de Thoreau por si próprio; pois, se somos dotados de profundo egoísmo, empenhamo-nos ao máximo para sufocá-lo a fim de vivermos em termos razoáveis com nossos vizinhos. Não temos segurança suficiente em relação a nós mesmos para romper totalmente com a ordem estabelecida. Esta foi a aventura de Thoreau; seus livros são o registro dessa experiência e de seus resultados. Ele fez tudo o que podia para aprofun-

dar o conhecimento de si mesmo, para reforçar o que lhe fosse peculiar, para se isolar do contato com qualquer força que pudesse interferir com o dom imensamente valioso de sua personalidade. Foi este seu dever sagrado, não só consigo, mas para com o mundo; e dificilmente chega a ser egoísta o homem que é egoísta a uma escala tão grandiosa; é a sensação de contemplar a vida por uma poderosa lente de aumento. Caminhar, comer, cortar lenha, ler um pouco, observar um pássaro num galho, preparar o jantar — todas essas atividades, quando depuradas e renovadas, revelam-se maravilhosamente vastas e radiantes. As coisas comuns são tão estranhas, as sensações usuais são tão assombrosas que confundi-las ou desperdiçá-las vivendo com o rebanho e adotando os hábitos da maioria é um pecado — um ato de sacrilégio. O que a civilização tem a dar? Como o luxo pode aprimorar esses fatos simples? “Simplicidade, simplicidade, simplicidade!” é apelo de Thoreau. “Em vez de três refeições por dia, coma apenas uma, se necessário for; em vez de uma centena de pratos, cinco; e reduza proporcionalmente outras coisas.”

Mas o leitor pode perguntar: qual é o valor da simplicidade? A simplicidade de Thoreau é a simplicidade por ela mesma? Não será um método de intensificação, uma maneira de liberar o delicado e complexo mecanismo da alma, de forma que o resultado é a reverência ao simples? Os homens mais admiráveis tendem a descartar o luxo por pensarem que o luxo tolhe o livre jogo daquilo que é muito mais valioso para eles. O próprio Thoreau era um ser humano de extrema complexidade, e certamente não atingiu a simplicidade por viver dois anos numa cabana e preparar seu jantar. O que ele fez, foi pôr a nu o que havia dentro de si — deixar a vida seguir seu rumo sem ficar presa a restrições artificiais. “Eu não queria viver o que não era vida, viver é precioso demais; tampouco queria despertar reconhecimento, a menos que fosse absolutamente necessário. Eu queria viver a fundo e sugar a vida até a medula...” *Walden*, ou melhor, todos os seus livros, na verdade, estão repletos de descobertas sutis, conflitantes e muito fecundas. Não são escritos para provar alguma coisa no final. São





escritos tal como os índios vergando os ramos das árvores para marcar a passagem entre a floresta. Thoreau abre caminho entre a vida como se nunca ninguém tivesse tomado aquela estrada, deixando esses sinais para os que vêm depois, se por acaso quiserem saber por onde ele foi. Mas não queria deixar uma trilha atrás de si, e não é fácil acompanhá-lo. Nunca podemos nos distrair enquanto lemos Thoreau, pensando que já captamos o tema e que podemos confiar que nosso guia será metódico. Temos de estar sempre prontos para tentar algo novo; temos de estar sempre preparados para o choque de deparar com o original de um daqueles pensamentos que conhecemos a vida toda em reproduções. “Toda saúde e sucesso me fazem bem, por distantes e esquivos que possam ser; toda doença e derrota ajudam a me entristecer e a me fazer mal, por mais simpatia que tenham por mim e eu por elas.” “Desconfie de todos os empreendimentos que exigem roupas novas.” “É preciso ter talento para a caridade, como para qualquer outra coisa.” São apenas alguns pensamentos, tomados quase ao acaso, e claro que há também muitas banalidades.

Ao andar pelas matas ou ao se sentar numa pedra durante horas, quase imóvel como a esfinge dos dias da faculdade, observando as aves, Thoreau definia para o mundo sua posição não só com inflexível honestidade, mas também com um ardoroso arrebatamento no coração. Ele parece abraçar sua própria felicidade. Aqueles anos foram cheios de revelações — tão independente viu-se dos outros homens, tão plenamente equipado pela natureza para se manter não só abrigado, alimentado e vestido, mas também magnificamente entretido sem qualquer ajuda da sociedade. A sociedade sofreu muitos golpes sob sua mão. Ele apresenta suas queixas de maneira tão inequívoca que ficamos imaginando que a sociedade pode aparecer um dia desses para tentar um acordo com tão nobre rebelde. Não queria igrejas nem exércitos, agências de correio nem jornais, e com muita coerência recusava-se a pagar o dízimo e preferiu ir para a prisão a pagar o imposto por cabeça. Qualquer reunião para fins de caridade ou de prazer era um sofrimento intolerável para ele. Dizia que a filantropia era um dos sacrifícios que tivera de

fazer ao senso de dever. A política lhe parecia “irreal, inacreditável, insignificante”, e as revoluções em geral não tão importantes quanto o esgotamento de um rio ou a morte de um pinheiro. Queria apenas que o deixassem em paz andando pelas matas com suas roupas cinzentas, sem ser incomodado nem por aquelas duas pedras de calcário que ficavam sobre sua escrivaninha até o momento em que se provaram culpadas de acumular pó e foram imediatamente lançadas janela afora.

E, no entanto, esse egoísta foi quem abrigou escravos fugitivos em sua cabana; esse ermitão foi o primeiro a fazer em público a defesa de John Brown; esse solitário centrado em si mesmo não conseguia dormir nem pensar enquanto Brown estava na prisão. A verdade é que todo homem que reflete tanto e com tanta profundidade quanto Thoreau refletia sobre a vida e a conduta possui um excepcional senso de responsabilidade para com o próximo, quer decida morar na mata ou se tornar presidente da República. Os trinta volumes de diários que, com infinito cuidado, ele condensava periodicamente em pequenos livrinhos provam, além disso, que o homem independente que dizia pouco se importar com seus semelhantes era possuído por um intenso desejo de comunicação com eles. “Gostaria”, escreve ele, “de comunicar aos homens a riqueza de minha vida, realmente lhes daria o que é mais precioso em meus dotes... Não tenho nenhum bem pessoal a não ser minha capacidade específica de servir ao público... Quero transmitir aquelas partes de minha vida que de bom grado viveria outra vez”. É impossível lê-lo sem perceber esse desejo. E, no entanto, é de se perguntar se alguma vez ele conseguiu distribuir sua riqueza, compartilhar sua vida. Quando lemos seus livros densos de energia e nobreza, em que todas as palavras são sinceras, em que todas as frases são elaboradas como apenas os escritores sabem, ficamos com uma estranha sensação de distância; aí está um homem que tenta comunicar, mas não consegue. Tem os olhos no chão ou talvez no horizonte. Nunca nos fala diretamente; fala em parte para si, em parte para algo místico que está além de nossa visão. “O lema de meu diário deveria ser *Digo a mim mesmo*”, escreve ele, e todos os seus livros são diários. Havia seres humanos belos e

admiráveis, mas eram distantes, eram diferentes; Thoreau julgava muito difícil entendê-los. Pareciam-lhe “singulares como se fossem esquilos-terrestres”. Todo contato humano era indefinidamente difícil; a distância entre dois amigos era insondável; as relações humanas eram muito precárias, com grande probabilidade de terminarem numa decepção. Mas, embora interessado e disposto a fazer o que pudesse, exceto reduzir seus ideais, Thoreau sabia que o mero esforço não bastava para vencer a dificuldade. Ele era diferente das outras pessoas. “Se um homem não acompanha o ritmo dos companheiros, talvez seja porque ouve outro tambor. Possa ele seguir a música que ouve, por distante que esteja ou qualquer compasso que tenha.” Era um homem indomado e jamais se sujeitaria a ser amansado. E para nós este é seu encanto próprio. Ele ouve outro tambor. É um homem em quem a natureza instilou instintos diferentes dos nossos, tendo-lhe sussurrado, imaginamos nós, alguns de seus segredos.

“Parece ser uma lei”, diz ele, “que não se pode ter uma profunda afinidade com o homem e com a natureza ao mesmo tempo. As qualidades que nos aproximam de um afastam-nos da outra”. Talvez seja verdade. A maior paixão de sua vida era a paixão pela natureza. Era mais do que uma paixão, na verdade; era mesmo uma afinidade; e nisso ele se distingue de homens como White e Jefferies. Thoreau, dizem-nos, era dotado de sentidos excepcionalmente apurados; via e ouvia coisas que os outros não conseguiam ver nem ouvir; tinha um tato tão delicado que pegava com precisão uma dúzia de lápis numa caixa contendo uma grossa; encontrava sozinho seu caminho à noite entre a mata fechada. Pegava com a mão o peixe na correnteza; tinha o sortilégio de atrair um esquilo silvestre para se aninhar em seu casaco; sentava-se tão imóvel que os animais nem davam atenção à sua presença. Conhecia o campo tão intimamente que, se fosse transportado para uma campina desconhecida, em um ou dois dias saberia dizer a época do ano pelas flores a seus pés. A natureza lhe concedera a facilidade de prover a si sem esforço. Tinha mãos tão habilidosas que, trabalhando quarenta dias, podia viver o resto do ano em lazer. Não sabemos dizer se foi

o último de uma linhagem humana mais antiga ou o primeiro de uma nova linhagem ainda por nascer. Tinha a firmeza, o estoicismo, os sentidos íntegros e inalterados dos índios, combinados com o desconforto, a insatisfação exigente, a suscetibilidade dos mais modernos. Às vezes Thoreau, no que percebe no horizonte da humanidade, parece ir mais além do que permitem nossos poderes humanos. Nenhum filantropo teve maiores esperanças na humanidade, nem se colocou tarefas mais nobres e mais elevadas, e aqueles que têm o mais alto ideal de paixão e de serviço são os que têm a maior capacidade de doar, mesmo que a vida não lhes peça tudo o que poderiam doar e os obriga mais à parcimônia do que à prodigalidade. Mesmo com todas as suas capacidades, Thoreau ainda teria visto novas possibilidades; em certo sentido, sempre continuaria insatisfeito. E esta é uma das razões pelas quais ele pode ser o companheiro de uma geração mais jovem

Thoreau morreu no auge da vida, e teve de enfrentar uma longa doença fechado dentro de casa. Mas aprendera com a natureza o silêncio e o estoicismo. Nunca falou das coisas que mais o afetavam em suas vicissitudes pessoais. Mas também aprendera com a natureza a se sentir contente, não contente de modo egoísta ou irrefletido, e certamente não por resignação, mas com uma robusta confiança na sabedoria da natureza: e na natureza, como diz ele, não existe tristeza. “Estou mais do que nunca fruindo a existência”, escreveu no leito de morte, “e não me lamento de nada”. Estava falando consigo mesmo sobre alces e índios quando serenamente morreu.

Virginia Woolf (1882-1941) foi figura central do grupo *Bloomsbury*, movimento de jovens artistas e intelectuais ingleses que influenciou o resto do mundo no início do século XX. *Mrs. Dalloway* e *Orlando* estão entre seus principais livros.

Denise Bottmann é historiadora e tradutora de inglês, francês e italiano. É autora de *Padrões explicativos na historiografia brasileira* e de vários artigos sobre a história da tradução no Brasil. Mantém o blog *Não Gosto de Plágio*.

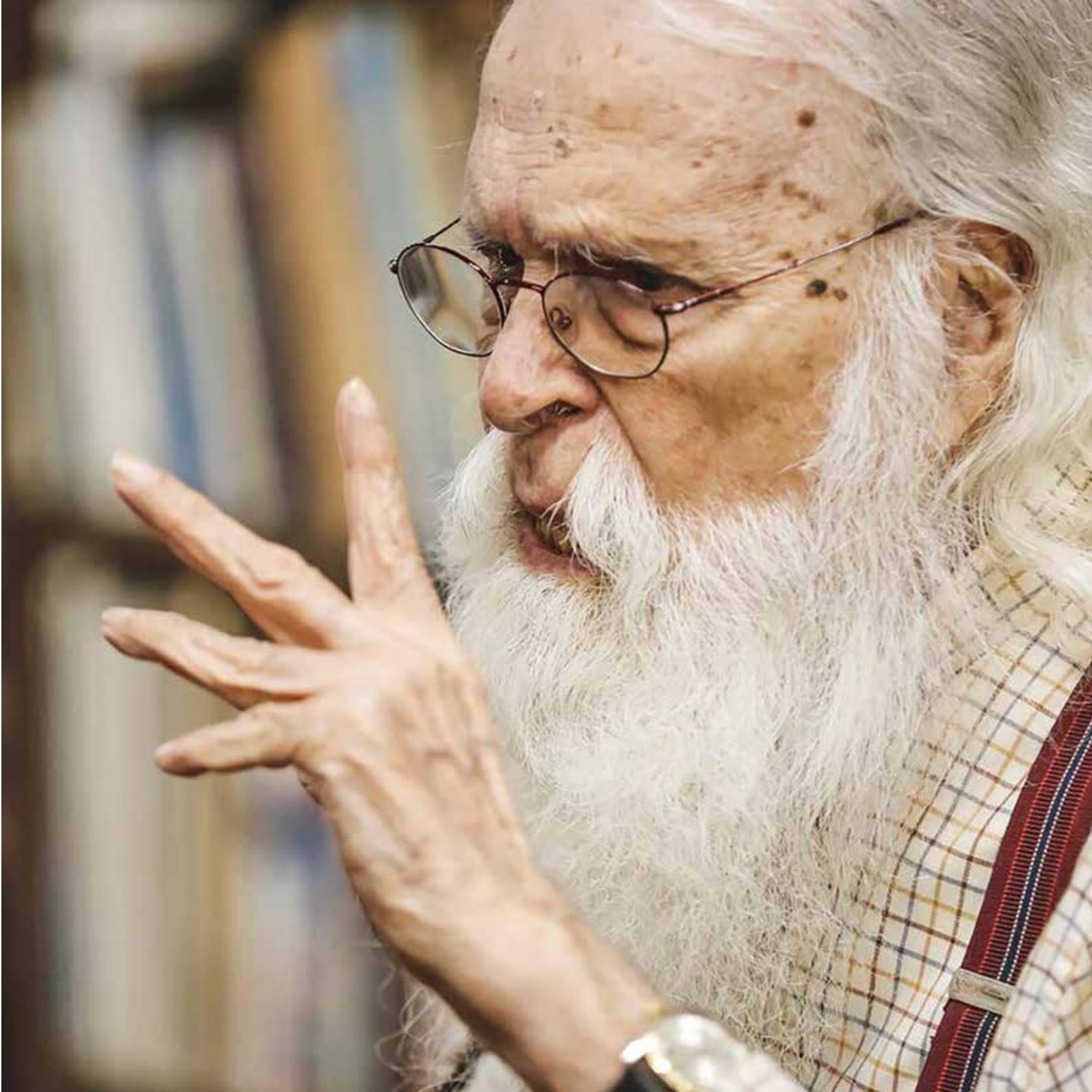


PERFIL

Brennand em algumas notas sobre cinema, vacas e um urso

Schneider Carpeggiani
Fotos **Andréa Rêgo Barros**

Uma visita ao mundo particular
do “inintervistável” artista plástico
pernambucano de 91 anos



1.

“Simular pequenas incertezas, pois, se a realidade é precisa, a memória não o é” — Jorge Luis Borges (1899-1986).

2.

Equipe de TV japonesa passa a perseguir Federico Fellini (1954-1992) para que ele faça um balanço da sua longa carreira. A tentativa de entrevistá-lo, no entanto, desemboca num jogo kafkiano (ou felliniano, a depender do seu mestre do absurdo favorito). Fellini aparece em todos os lugares, mas não na frente dos repórteres. Sempre escapa nos últimos segundos, é quase possível sentir seu rastro ainda fresco. Ao escapar, acaba se fazendo mais e mais presente. O invisível tem uma tendência zombeteira a se apresentar como visível. Foi assim, descrevendo o filme *A entrevistada* (1987), do italiano, que Francisco Brennand recebeu a mim e a fotógrafa Andréa Rêgo Barros em meados de fevereiro passado.

“Eu não acredito que seja um homem ‘entrevistável’. Dizem que fujo dos assuntos das perguntas que me fazem. Fico indo de um lugar para outro”, avisou o artista já em meio ao trâmite (a entrevista) que julgava impossível.

3.

Se entrevistá-lo fosse “possível” em seus termos, essa teria sido a minha segunda entrevista com o artista de 91 anos, um homem alto de longa barba branca, bigode raspado na altura do nariz e que usa bengala talvez apenas para disfarçar o vaivém intacto da sua agilidade felina. Sua Oficina Brennand é verdadeiro enclave no bairro recifense da Várzea. Um dos maiores centros culturais da capital pernambucana na forma de um planeta de cor castanha e de mitologia própria sobre os ciclos da natureza e do sexo. Como todo país, soberano em suas próprias regras. A primeira delas está logo na entrada que dá acesso ao *hall* principal de esculturas. Trata-se do

aviso em latim de que tudo ali é “imóvel mas não inerte”. Uma frase a ser lida tanto como observação quanto como ameaça.

A inscrição “imóvel mas não inerte” certa vez soou como ameaça para uma visitante inesperada da Oficina, um caso que Brennand lembra como “a visita da velha senhora”, em referência ao texto clássico de Friedrich Dürrenmatt. A velha senhora estava como acompanhante de uma moça que parou ali para comprar uma *memorabilia* “rapidinho” e seguir estrada. Sem paciência para exposições ou criações artísticas, decidiu aguardar no carro. Esperou, esperou e nada da amiga. Irritada, foi descobrir a razão da demora. Ao passar distraída pelo aviso do *hall*, deu de cara com as fileiras e mais fileiras das esculturas de Brennand, cercando-a por todos os lados. Ela olhava tudo aquilo, mas não se via. Os habitantes do enclave da Várzea e sua polimorfia sexual, ao menos para a velha senhora, pareciam uma verdadeira “carnificina”. Indignada, retornou ao carro. Parece que nunca mais voltou. Brennand classifica a história como uma das grandes críticas feitas ao seu trabalho. “São essas as críticas que me interessam, porque dizem algo diferente sobre o trabalho de um artista. A velha senhora viu criações que evocavam um horror ‘conradiano’, viu o horror do parto”, lembrou, revelando assim o sintoma central do seu enclave na Várzea: tudo aqui é feito para parecer vivo, para decalcar a vida, com seus espantos e fluxos.

4.

As críticas e classificações ao seu trabalho aparecem quando o artista menos espera. Enquanto nos levava para o seu escritório a fim de dar início à não-entrevista, um visitante olhou para ele meio boquiaberto, perguntou se ele era ele. Brennand assentiu com um sorriso e apontou para a camisa do turista com as palavras “modernismo, Niemeyer & Lúcio Costa” e disse como aceno de boas vindas: “Com essas palavras na sua camisa, você está em casa aqui”.

5.

Da vez anterior que nos encontramos, há oito anos, Brennand estava em meio à preparação dos textos definitivos dos seus diários, que acabaram lançados apenas em 2016, organizados por sua sobrinha-neta, a cineasta Mariana Brennand Fortes. Trata-se de uma caixa dividida em quatro volumes reunindo escritos produzidos entre 1949 a 2013. O gênero diário aqui soa como mera convenção para uma obra de difícil classificação, armada em meio a anotações, peças de ficção ou da memória como ficção. Diário é o que chamamos de diário, romance o que chamamos de romance... Dos gêneros literários, os dois são aqueles que mais oferecem liberdade de criação. Talvez seja melhor pensar o *box* de Brennand como a performance de um artista que afirma gostar de construir as coisas apenas para batizá-las. O nome como sopro de vida. É que somos sempre guiados pelos nomes que nos deram, para além daquele que temos ou poderíamos ter.

O diário começa com sua viagem para Paris, ao lado da primeira mulher, a escritora Deborah Brennand (1927-2015), discorre sobre a Europa do pós-Guerra, suas influências, fala das musas, de política, do seu retorno ao Recife e de quando transformou as ruínas da antiga olaria da família em novo planeta. Na epígrafe do primeiro tomo, o escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017) abre o horizonte do imenso mosaico que o leitor terá pela frente nos quatro volumes: “Quanto a mim, diz Tardewski, o senhor talvez tenha notado, sou um homem inteiramente feito de citações”. Planetas são feitos de cacos, de anotações que não descansam. A última entrada, datada de 9 de abril de 2013, é uma ordem para que as cortinas do palco se fechem. “Agora, apaguem-se todas as luzes e fechem todas as portas e eu mesmo proclamo em voz alta: EXTRA OMNES (todos fora).” “Desde o início escrevi sabendo que era literatura, não o escrevi inocentemente”, explicou.



Ainda sobre nosso encontro de oito anos atrás: lembro bem que ele quis basicamente discorrer sobre literatura. Andava fascinado pelo escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003). Mas agora quis pontuar suas falas, sobretudo, a respeito de cinema (“O cinema ocupa grande parte do meu diário. Uma amiga, curadora editorial em São Paulo, chegou a dizer que poder-se-ia extrair trechos inteiros sobre cinema que dariam um volume”). Quis falar sobre os filmes que repetidamente assiste na TV — “Os canais parecem esquecer que já vi esses filmes antes. Mas os assisto de novo”.

6.

Nos dias seguintes ao nosso segundo encontro, iniciei uma conversa por *e-mail* com Brennand. Voltamos a discorrer sobre seu fascínio pelo cinema, espécie de “revolta” do artista contra a imobilidade (“imóvel mas não inerte”) de suas esculturas. “Comecei a escrever sobre cinema aos 22 anos (1949), na cidade de Paris, isto é, apenas registrei no meu incipiente diário que havia assistido a uma versão cinematográfica de *Crime e castigo* (1935), de Dostoiévski, tendo como diretor Joseph Von Sternberg. A sala de projeção era pequeníssima e a sessão já havia começado. No diário está anotado que o admirável Peter Lorre interpretou Raskólnikov. Edward Arnold é Porfírio Petrovitch, aquele que por sua enorme sagacidade e superior inteligência acabaria por vencer o pobre e desgraçado estudante assassino. A atriz Marian March representa a prostituta Sônia. E isso foi tudo o que anotei, embora não desconfiasse o quanto o cinema — por razões oblíquas — influenciaria minha vida de artista”, revelou num dos e-mails.

7.

Naquele primeiro encontro que tivemos, Brennand havia acabado de ler *Noturno do Chile*, novela de Bolaño em formato de um intenso monólogo de apenas dois parágrafos (ou um diário com apenas duas entradas)

em que o narrador relembra sua vida em meio ao golpe de Pinochet. O parágrafo / entrada final avisa: “E agora começa a tempestade de merda”. Brennand trabalha agora num outro volume do seu diário, que recomeça justamente onde o anterior parava: estamos na segunda metade de 2013, quando as passeatas daquele ano acabaram se confundindo com os peregrinos a acompanhar a visita do papa Francisco. Posteriormente, o Brasil entraria numa crise política que, para alguns, implicaria no fim da Nova República, iniciada com a Constituição de 1988. Começaria então uma nova tempestade de merda, desta vez à brasileira. “Ainda não entendemos o que foi 2013”, acredita Brennand.

8.

“Para mim não há nada que se compare ao mundo secreto dos ursos” — Werner Herzog.

9.

“Werner Herzog teve uma influência decisiva na existência do meu diário de 2013, *Jornal do Urso*, com o subtítulo de *Mestre Amaro e o urso Ariel (Fábula)*. Acontece que Herzog fez um documentário a respeito da tragédia do ambientalista norte-americano Timothy Treadwell (*O homem-urso*), que pretendia conviver com ursos no Parque Reserva de Katmai, no Alasca. E cujo desejo era se transformar num urso. No meu caso, é um urso que se transforma num homem: o urso Ariel.”

Após se apaixonar por uma corista, o urso Ariel, num misto entre o fascínio e a melancolia, fica obcecado por aquelas pessoas que tomam as ruas do Brasil em 2013. Quer entender a visita do papa em meio ao caos dos que se diziam sem partido, do protesto das novas feministas e do ativismo das redes sociais. Tudo isso sob o olhar do Mestre Amaro. O Mestre Amargo. Espécie de *alter ego* de Brennand.

10.

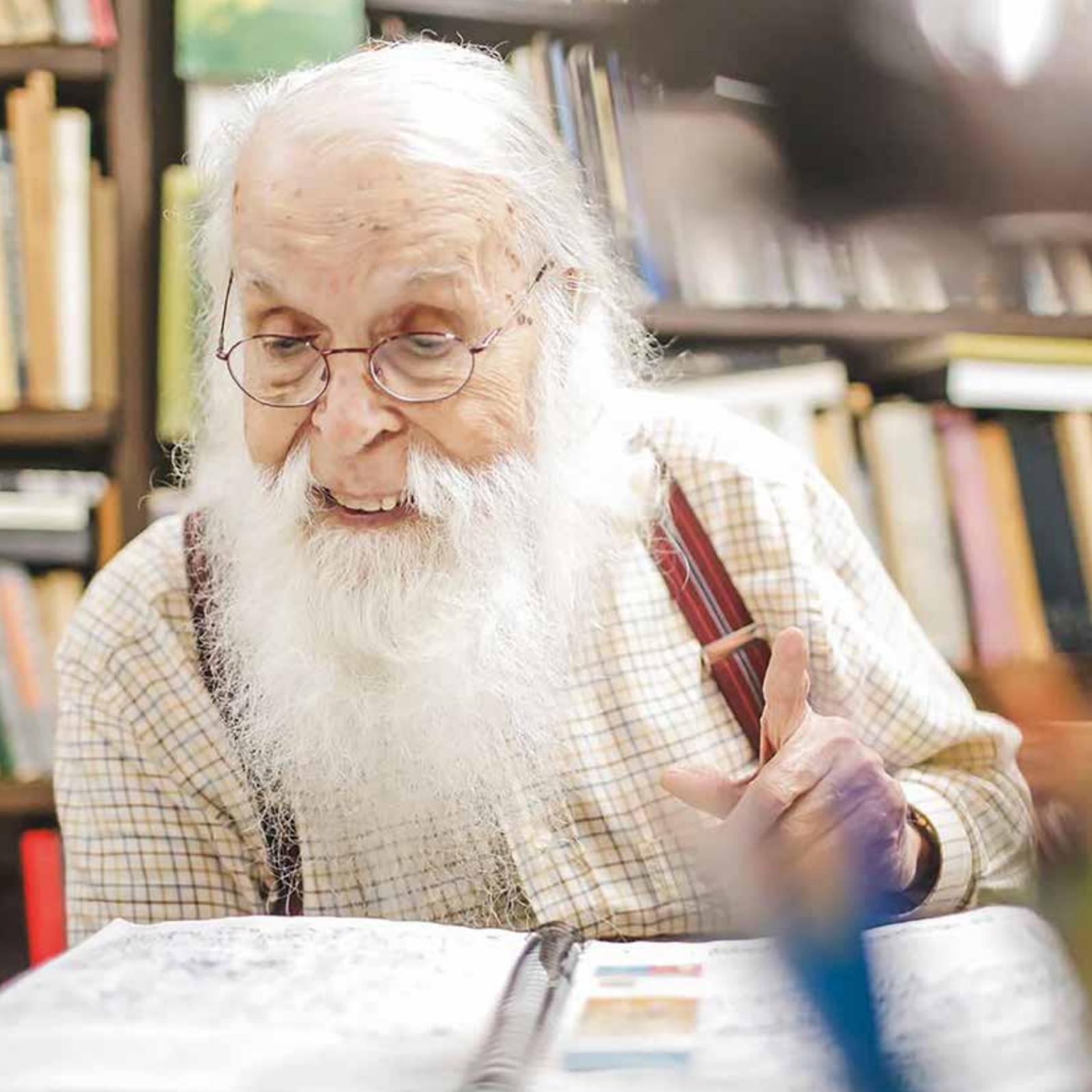
“Você não pode enquadrar a vida impunemente, ela sempre lhe escapará. O cinema conseguiu esse prodígio além de criar sua lógica narrativa, sua mecânica, seus códigos e, eu diria até, sua metafísica. Acontece que esses imperativos mais que buliçosos estabeleceram suas raízes tão profundas que fizeram crescer uma árvore genealógica sem qualquer impedimento. Gerações e gerações se acotovelam num impulso da mais perfeita submissão num retrato que pretende ser mais parecido do que o original. De resto, oferecido no atacado e no varejo para todos os gostos. Pouco importa. Não há o que retocar. Seja no cinema realizado pelos diretores e roteiristas de gênio, seja no cinema simplesmente de diversão. Há sempre a possibilidade da hipnose encantatória. Todos oferecem o paraíso ou o inferno escatológico”, enfatizou num dos *e-mails* que trocamos.

Brennand falou ainda sobre seu fascínio pelo filme *À procura de Mary*, do cineasta inglês Stephen Poliakoff, que teria o elemento que mais o fascina numa obra de arte: “É um filme ‘luciferino’. É sobre capturar a alma”.

11.

Após quase duas horas de conversa, peguei o telefone para desligar o gravador e vi uma notificação sobre o jornalista Ricardo Boechat (1952–2019), que havia morrido num acidente uns dois dias antes. Comento algo sobre isso e, se não me falha a memória, Brennand disse que “o que rege a vida é a fatalidade”. Passamos então a conversar sobre as manchetes das últimas semanas: Brumadinho, escândalos políticos e a ascensão da (extrema) direita em todo o mundo. Percebo que, talvez como seu urso Ariel, o artista é fascinado por acompanhar o noticiário. E prefere o jornal impresso a outras formas de informação. “Mas leio o jornal daqui mesmo do Recife. Leio tudo, do começo ao fim”, disse, fazendo círculos no ar com as mãos para enfatizar essa sua relação de leitor. O caderno enorme onde anota seus escritos carrega várias notícias coladas às páginas.





Na hora da despedida, Brennand mostrou o *hall* de esculturas à nossa frente e comentou: “Imagine como era tudo isso aqui, quando era apenas ruína, e eu brincava no escuro, imaginando tudo em meio ao breu. Você pode criar tudo, imaginar tudo, a partir das ruínas...”. Mas nossa despedida formal foi interrompida pela chegada de um grupo de turistas. Eles o cercaram, pediram fotos, boquiabertos, queriam explicações sobre o planeta onde estavam. Acabaram levando-o embora para o meio dos habitantes imóveis do enclave.

12.

“Não podemos admitir que se impeça o livre desenvolvimento de um delírio”
— Antonin Artaud (1896-1948), epígrafe presente no primeiro tomo dos diários.

13.

Ao entrarmos no carro, o caminho que nos levaria para fora do enclave da Várzea estava obstruído por quase uma dezena de vacas. Chovia muito lá fora e, indiferentes à tempestade, elas prostraram-se ao redor do veículo. Ficaram por todos os lados, indo e vindo, sem qualquer pressa. Parecia uma cena de cinema, mas nós é que estávamos sendo observados. Quando me lembro agora do vaivém das vacas, vem também à lembrança um trecho de outro *e-mail* de Brennand, em que ele falava do impacto que o filme *Henrique V*, de Lawrence Olivier (1907-1989), teve sobre sua imaginação: “Passei a ver coisas. Coisas que os outros não viam. Vi como um danado”. Ficamos ali, imobilizados e sendo assistidos pelas vacas, pela eternidade de mais uns cinco minutos. De súbito, elas perderam o interesse em nós e abriram caminho. Saímos, enfim, de Brennand.

Schneider Carpegiani é jornalista e editor do suplemento literário *Pernambuco*.

POESIA

Deriva

Adriana Lisboa
Fotos **David Lupton**



PALPITE

Diante do poema
engasgado neste pulso
o coração não sabe
se o seu palpíte
vale um verso
ou se é mero sofisma
ou se afinal de contas
o vivo é que é o verbo
 sugerido
de antemão

DESMAPA

Por um tempo
habitar um não-tempo
(o que ainda há a mapear?
e que interesse há convenhamos
em que saber que chão é este?)

por um instante
não tentar desatar estes
nós cegos
os meus (ou serão teus?) dedos
no emaranhado do acaso
numa dobra de um tempo-não.



VAU

para Rafael Gallo

É pelo vau que se atravessa
o rio
exatamente ali onde o rio
é menos rio
ali onde ele fraqueja
arrisca correr a um palmo
do chão
é pelo vau que se entende
o rio
que se percebe que ele não
é sempre
corredeira e fundo
é pelo vau que se ganha o rio
e no entanto
o que é o vau se não o mesmo
rio
água afluxo tempo

— às vezes a gente se dá conta
de que é pelo rio
que atravessa o vau.

TUDO PASSA

Pois então é mesmo verdade o clichê
tudo passa
passa o ônibus gordo de turistas
passa enrodilhado o vento que vem do mar
passa o cachorro mancando de uma pata
passa o pincel na parede da escola o rapaz
trepado na escada
meio cai-não-cai
nesta esquina onde já vimos passar tanta água
passa outra manhã veja você duas horas já
passa despercebido o que não
está na lista do poema
como também
passamos e quase sem querer
cumprimos à risca o refrão
que nos cabe no clichê.

Adriana Lisboa é escritora. Tem mais de dez títulos lançados, nos gêneros romance, conto, poesia e infantojuvenil. O material apresentado nesta edição da **Helena** integra *Deriva*, livro desenvolvido em colaboração com o fotógrafo neozelandês David Lupton e que tem publicação programada para junho deste ano.



H Q

Bruno Maron

IMPERATIVOS SOCIAIS PARA QUEM PASSOU DOS 40 ANOS

ESTRELANDO:



OS ADEQUADINHOS

ESTEJA NUM CASAMENTO HARMÔNICO

NADA MAIS PODEROSO QUE A FORÇA DA REPETIÇÃO. NÃO ADIANTA... SÉCULOS SE PASSAM E ESSE ESTRANHO HÁBITO DE CASAR E TER FILHOS CONTINUA BOMBANDO. MUITOS SE CASAM ACOSSADOS PELO FANTASMA DA VELHICE SOLITÁRIA, SENDO QUE BOA PARTE DOS CASAIS NÃO PASSAM DE DUAS PESSOAS PRATICANDO SOLIDÃO COLETIVA DENTRO DE UM DOMICÍLIO. E OS FILHOS? "AH, VOCÊ NÃO SABE DAS MARAVILHAS DE TER FILHO". SEGUE O FLUXO, SE CASE. SE O SEXO ESTIVER UMA BOSTA, OU PIOR, SE NEM ESTIVER ROLANDO MAIS SEXO, A IMPRESSORA 3D TAÍ PRA RESOLVER ESSA TRETA DOS FILHOS.



PRATIQUE ESPORTES

A COMPETIÇÃO ACIRRADA ENTRE CASAIS DA CLASSE MÉDIA ILUSTRADA É EMOCIONANTE. QUEM GANHA MAIS? QUEM TEM O PIMPOLHO MAIS LINDO DA MAMÃIN? QUEM VIAJA MAIS VEZES PRA ALTER DO CHÃO? QUEM TÁ FAZENDO OZÔNIO TERAPIA PELO ÂNUS? ALGUNS ESPORTES NOVOS SURTIRAM NESTA CONTENDA. UM DELES É O NAME DROPPING. MOSTRE PRA TODO MUNDO QUE VOCÊ CONHECE FIGURAS IMPORTANTES, FAMOSAS E PODEROSAS, MESMO SE ESSAS PESSOAS ESTÃO DEFECANDO SOLENEMENTE PRA SUA EXISTÊNCIA. IMPORTANTE: CITAR NOME E SOBRENOME.



ESTABELEÇA LIMITES PARA SUA ADESÃO AO ZEITGEIST

FICA FEIO ABRIR A BUNDA PRA TODAS AS TENDÊNCIAS SUFOCANTES DESSE MOINHO DE LÂMINAS AFIADAS CHAMADO PÓS-CAPITALISMO É IMPORTANTE EXERCITAR UM POUCO DE INDIGNAÇÃO, MESMO QUE SEJA ABSOLUTAMENTE SIMULACRAL. MAS NÃO SE PREOCUPE, OS ESTERTORES DO DEUS-MERCADO NÃO TÊM DATA DE VENCIMENTO E É BEM PROVÁVEL QUE QUALQUER ANTI-MODA QUE VOCÊ VISLUMBRAR TAMBÉM VIRE MODA.



INVISTA NA MATURIDADE SEM RESTRIÇÕES

UM DOS MANTRAS DA VIDA PÓS-QUARENTA É PRESTAR DEFERÊNCIA IRRESTRITA AO COLOSSO DENOMINADO MATURIDADE. NÃO BOTE CAFÉ NO AÇÚCAR, FALE BAIXINHO, TOME BANHO DE ALCAPARRA, SEPRE O LIXO, LEIA MUITO. A LISTA É ENORME, MAS MUITAS VEZES DÁ MERDA PORQUE A MONOGAMIA CHEGA TRITURANDO DESEJOS QUE, EM TESE, AMEAÇARIAM ESSA POROSA E MORIBUNDA ESTRUTURA DE FAMÍLIA NUCLEAR PEQUENO BURGUESA. A SOLUÇÃO? BUSCAR ESSE TAL DE EQUILÍBRIO, MESMO QUE OS DOIS ESTIVEREM EM AVANÇADO ESTADO DE DECOMPOSIÇÃO MARITAL.



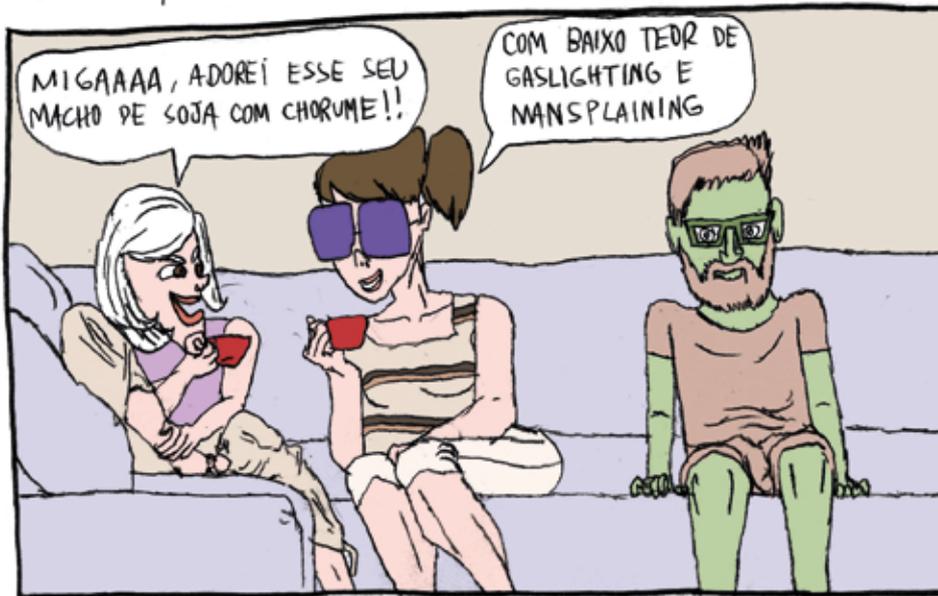
DRIBLE CONSTRANGIMENTOS PÚBLICOS COM CRIATIVIDADE

A CLASSE MÉDIA ILUSTRADA MORRE DE MEDO DE PASSAR VERGONHA EM PÚBLICO, ESPECIALMENTE QUANDO ESSA VERGONHA DEIXA EXPOSTA TODO O PRECONCEITO VELADO DE CLASSES. ABUSE DE UM CONTORCIONISMO SEMIÓTICO MALICIOSO PARA REESTABELECEER AQUELE ESTADO LENITIVO ANÓDINO TÃO NECESSÁRIO AO CONSAGRADO ITINERÁRIO BUNDABRANQUISTA



EFETUE UMA ESPÉCIE DE AUTONOMIA EXISTENCIAL BIODEGRADÁVEL

QUASE TODO CASAMENTO AFUNDA, SEJAMOS SINCEROS. ALGUNS ARRASTAM ATÉ O FIM DA VIDA, MAS MUITAS PESSOAS TEM A DIGNIDADE DE SERRAR ESSA NECROSE A TEMPO DE RECONSTRUIR A VIDA. COM A DECREPITUDE AGUDA DA FIGURA DO MACHO, AS MULHERES JÁ SE LIGARAM QUE OS HOMENS DA ATUALIDADE SÃO TÃO ÚTEIS QUANTO UM DISC-LASER COMPRADO NO FINAL DA DÉCADA DE 80. SE BATER A SAUDADE DE TER UM MARIDO RIDÍCULO, VOCÊ PODE ENTRAR NA MODA DO UPCYCLING E CONSTRUIR SEU PRÓPRIO MACHO OBSOLETO EM CASA. SE DER MERDA, DISSOLVA O MACHO EM ÁGUA CORRENTE E TÁ TUDO CERTO.



SEJA DECADENTE COM ESTILO

JOVEM, ALISTE-SE NA DECADÊNCIA DO HOMEM HÉTERO! E VOCÊ, QUE ACABOU DE TERMINAR UM CASAMENTO E TEM MAIS DE 40 ANOS, VOLTOU PRA PISTA CHEIO DE TRAQUEJO EQUIVOCADO DE "MACHO ALFA"... JÁ ERA, PARÇA. E MESMO QUE VOCÊ SEJA UM HOMEM DECENTE, VAI ACABAR TENDO QUE RACHAR A CONTA PESADA DAS DEFECADAS DO PATRIARCADO. SABEMOS QUE A MAIORIA DA MULHERES FICA RINDO DOS PERFIS CONSTRANGEDORES DOS APLICATIVOS DE PEGAÇÃO. JÁ QUE VÃO TE SACANEAR, SEJA INUSITADO NESTA PORRA DE PERFIL.



BRUNO MARON

ESTA REVISTA FOI COMPOSTA EM TIPOS PLAYFAIR E OXYGEN SOBRE PÓLEN SOFT 80G/M²
EM ABRIL DE 2019 PARA A BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ.

**Helena é uma publicação trimestral
da Biblioteca Pública do Paraná**

Carlos Massa Ratinho Junior
Governador do Estado do Paraná

Hudson José
Secretário de Comunicação Social e Cultura

Luciana Casagrande Pereira
Superintendente de Cultura

Rogério Pereira
Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

Tiago Baccin
Diretor da Imprensa Oficial do Paraná

Edição: **Omar Godoy**

Núcleo de Edições da SEEC: **Luiz Rebinski e João Lucas Dusi**

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

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

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



COLABORADORES

Adriana Lisboa
Ale Moretti
Andrea Ormond
Andréa Rêgo Barros
Antonio Costa
Arnaldo Belotto
Bárbara Scarambone
Bruno Maron
Camila Gray
Cezar Tridapalli
Claudia Nina
Cyro Ridal
Daniel Caron
Daniel Castellano
Daniel Snege
Danilo Senedezi
David Lupton
Denise Bottmann
Dico Kremer
Fabiano Vianna
Fábio Abreu
Guilherme Pupo
Isadora Machado
Ivana Arruda Leite
João Urban
Joel Rocha

Juliana Stein
Katia Michelle
Lucas Pontes
Luciana Guiss
Luiz Antonio de Assis Brasil
Luiz Rebinski
Marcelo Clapp
Marcelo Elias
Marciel Conrado
Mariana Alves
Mariana Canet
Mariana Zarpellon
Martim Vasques da Cunha
Orlando Azevedo
Orlando Kissner
Raquel Matsushita
Rodrigo Faour
Rodrigo Tadeu Gonçalves
Samuel Casal
Schneider Carpeggiani
Stay Flow
Theo Marques
Tita Blister

Ilustração de capa:
Marciel Conrado