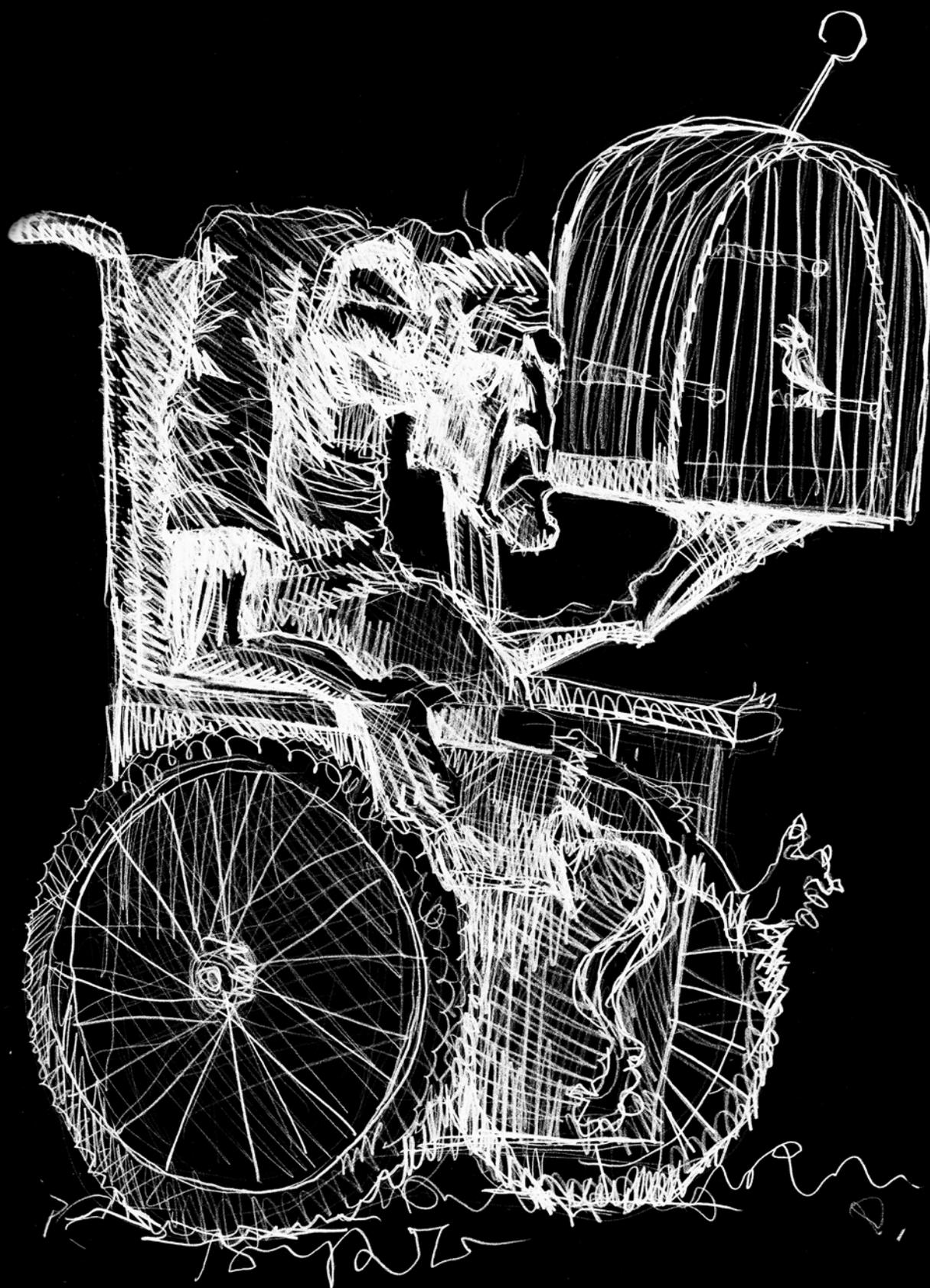


# SUPLEMENTO 84 CULTURAL DE SANTA CATARINA

SET. 2014 - ISSN 2318-3063

[ô catarina]



**Afetividades  
eletivas**

Lord Byron  
por Ivan Justen Santana

**Artigos**

Claudio Willer  
Demétrio Panarotto

**Inéditos**

Poemas de Pollyana Quintella  
e de Telma Scherer  
Dramaturgia de Jucca Rodrigues  
Conto de Cláudio Dutra

# Cartas

Acabo de receber o *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]*. Excelente publicação. Parabéns! Bom ver trabalhos de amigos como Vinícius Alves e Mônica de Aquino. Se precisar de colaboração, estamos às ordens.

**(Ronaldo Werneck, escritor e poeta, Cataguases / MG)**

Recebo regularmente o *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]* e agradeço pelo material sempre muito bem elaborado e apresentado. Os artigos, as entrevistas e os ensaios trazem ótimas reflexões e cativam o leitor. Raros são os suplementos culturais que contribuem, de fato, com uma formação de qualidade. Este está entre eles e nos coloca, também, na tarefa de ajudar a disseminar e promover outras referências culturais, literárias e cinematográficas. Parabéns!

**(Rogério Luiz de Souza, Pró-Reitor Adjunto de Graduação da UFSC e professor do Departamento de História da mesma instituição, Florianópolis / SC)**

Quero agradecer o exemplar que recebi do *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]*, edição de nº 83, pois aprecio muito a leitura e o caldo cultural no conteúdo.

**(Jefferson Vieira, distribuidor, Curitiba / PR)**

Um colega, Luiz Osvaldo Leite (professor Emérito da UFRGS), ao me fazer hoje uma visita, pôde ver aqui o número de julho do *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]*, recebido por mim esta semana. Examinou-o e gostou muito. Por isso, tomo a liberdade de fazer esse contato com vocês para ver se, assim como fizera gentilmente comigo, não poderiam acrescentá-lo à lista dos que recebem esse belo Suplemento?

**(Carlos Alberto Gianotti, professor e editor da Unisinos, Porto Alegre / RS)**

Recebi ontem à tarde as edições 80, 81 e 82 do *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]* que me foram prometidas. Encantaram-me. Vocês estão de parabéns! Muitíssimo obrigada por me terem escolhido para enviar tal presente. Um grande abraço.

**(Elizabeth de Andrade Hazin, professora da UnB, Brasília / DF)**

Chegou o muito simpático *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]*. Muito obrigada. Gostei do jogo ficção x análise.

**(Elvira Vigna, escritora e jornalista de cultura, São Paulo / SP)**

Acuso recebimento, por meio do escritor catarinense Enéas Athanázio, do *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]*, do mês de fevereiro de 2014 e gostaria de elogiar a qualidade das matérias e a diversidade e variedade das seções existentes neste prestigioso informativo cultural, particularmente o conto inédito de Paulino Júnior, intitulado "Contestado Residence". Já conhecia a qualidade das publicações da FCC. Desejo que o suplemento continue publicando sempre matérias de interesse cultural e literário para os seus numerosos leitores.

**(Guilherme Queiroz de Macedo, professor, Belo Horizonte / MG)**

## EXPEDIENTE

Governador do Estado de Santa Catarina / João Raimundo Colombo  
Vice-governador / Eduardo Pinho Moreira  
Secretário de Estado de Turismo, Cultura e Esporte / Filipe Mello  
Presidente / Maria Teresinha Debatin  
Diretora de Difusão Artística / Mary Garcia  
Diretora de Patrimônio Cultural / Andréa Marques Dal Grande  
Diretor de Administração / Silvio Hencke  
Consultor Jurídico / Rodrigo Goeldner Capella  
Consultor de Projetos Especiais / Marco Anselmo Vasques  
Assistente da Presidência / Mônica Silva Prim  
Assessora de Comunicação / Marilene Rodrigues Correia  
Gerente Operacional / Saulo Silva  
Gerente de Administração, Finanças e Contabilidade / Aline Monique Bourdot de Souza  
Gerente de Logística e Eventos Culturais / Projetos / Ivan Carlos Schmidt Filho  
Gerente de Logística e Eventos Culturais / Marketing / Soraya Fôes Bianchini  
Gerente de Patrimônio Cultural / Halley Filipouski  
Gerente de Pesquisa e Tombamento / Elizangela Cristina Oliveira  
Gerente das Oficinas de Arte / Fabricio Mattje Gwosdz  
Administradora do Museu de Arte de Santa Catarina / Lygia Helena Roussenq Neves  
Administradora do Museu da Imagem e do Som / Cristiane Pedrini Ugolini  
Administradora do Museu Histórico de Santa Catarina / Vanessa Borovsky  
Administrador da Casa dos Açores Museu Etnográfico / Vitório Fretta Colossi  
Administração do Museu Nacional do Mar / Fundação Catarinense de Cultura  
Administradora da Casa de Campo do Governador Hercílio Luz / Marilóide da Silva  
Administrador do Teatro Álvaro de Carvalho / Osni Cristóvão  
Administradora da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina / Patrícia Karla Firmino  
Administradora do Centro Integrado de Cultura / Gigliola Araújo Siqueira da Costa  
Administradora da Escolinha de Arte / Alessandra Ghisi Zapelini  
Responsável pela Casa da Alfândega / Edilamar Silvano Silveira  
Secretário Executivo do Conselho Estadual de Cultura / Pedro Donadelli

SUPLEMENTO CULTURAL DE SANTA CATARINA - 84 - [Ô CATARINA]

Setembro de 2014

Editor / Marco Vasques

Assistente Editorial / Denize Gonzaga

Conselho Editorial / Chico Faganello, Demétrio Panarotto, Marco Vasques, Marina Borck, Níni Beltrame, Péricles Prade, Rubens da Cunha, Sandra Meyer

Colaboradores desta edição / Cláudio Dutra, Claudio Willer, Demétrio Panarotto, Ivan Justen Santana, Jucca Rodrigues, Pollyana Quintela, Rubens da Cunha, Telma Scherer.

Capa e ilustrações / Susano Correia

Revisoras / Denize Gonzaga e Manuela de Medeiros

Designer Gráfico / Moisés Lavagnoli

Impressão / Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina (Ioesc)

Tiragem / 6 mil exemplares

Entre em contato:

Fundação Catarinense de Cultura

Av. Governador Irineu Bornhausen, 5600.

Agrônoma - CEP: 88025-202

Florianópolis - Santa Catarina

E-mail / suplementocultural@fcc.sc.gov.br

Fone / (48) 3664-2585

Site / www.fcc.sc.gov.br/ocatarina

Os textos assinados são de responsabilidade dos autores.

**FCC**  
FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA

  
**GOVERNO DE SANTA CATARINA**  
Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte

# Cultura, Arte e Editais

A edição 84 do *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]*, além de suas seções tradicionais, apresenta, em suas primeiras páginas, alguns projetos contemplados pelo Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2013. Realizado pela Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte e pela Fundação Catarinense de Cultura, o edital —

que teve 138 projetos contemplados e que estão movimentando a cena artística de Santa Catarina no ano de 2014 — é uma, mas não a única, das alternativas para uma política pública transparente destinada ao setor cultural.

Temos plena convicção de que um balanço mais acurado das consequências de um edital desta envergadura somente poderá ser feito

após alguns anos consecutivos de sua realização. Apenas a regularidade do Edital Elisabete Anderle poderá apontar caminhos futuros para avaliar e criar novas políticas públicas aos setores por ele beneficiados. Nesta edição, apresentamos uma pequena mostra de trabalhos realizados nas áreas de dança, música, literatura e teatro.



Som, luz e movimento são codependentes e autores de um ritual: Ritual performativo de construção de mundo. *Monotonia de Aproximação e Fuga para 7 Corpos* propõe que existir pode ser dançar. E essa dança é uma emergência, o que surge das relações no tempo com o poder de nos revelar novos caminhos e mundos possíveis. Direção de Alejandro Ahmed



*Werwolf*, em sua existência como obra, é uma tentativa de tornar a solidão palpável e de compartilhar com o público as impressões e os entendimentos que esta causa e cria no corpo do performer. Na obra, a solidão é transmutada em matéria artística e entendida como construção de espaço e de presença. O espetáculo tem direção, atuação e música de Marcos Klann.



A bailarina Daniela Alves desenvolveu um projeto no mínimo curioso, no qual o público vira cocriador de um espetáculo de dança. Trata-se do projeto “Direção Múltipla”, que prevê a pesquisa, composição e estreia de um espetáculo solo de dança da bailarina-criadora, juntamente com a produção de uma videodança. A composição de ambos será realizada a partir de duas estratégias: a ferramenta de investigação *Direção Múltipla Virtual* e a participação dos pesquisadores-criadores Adilso Machado, Valeska Figueiredo e Andréa Bardawil, para atuarem como diretores convidados, que assumem a codireção temporariamente, com a intenção de modificar a movimentação e de enriquecer a pesquisa cênica.



*Todo maldito santo dia*, obra de estreia de Paulino Júnior, é composta por vinte contos que versam o mundo do trabalho e as contradições da sociedade capitalista. Em uma ficção ácida e com muita ironia, já recebeu apreciações como: “Trata-se de uma seleção de contos contundentes, radicalmente críticos, francamente verossímeis. Enfim, contos que são uma navalha contra o couro duro da alienação cotidiana” (Ligia Klein); e “Hoje, fala-se muito da

necessidade de determinados gêneros serem reinventados. Se isso é verdade, Paulino Júnior acaba de reinventar o conto e até mesmo o conto-crônica, além de nos mostrar uma literatura que não deve nada a ninguém” (Haron Gamal). Em suma, como o autor adverte: “Um livro para não ser lido depois de um dia de labuta” (Nave Editora).



Do sistema nervoso de José, que vive em Paradoxo — uma cidade imaginária onde todos tomam chimarrão — surge a narrativa “caos-cosmos” de Patrícia Galelli, relacionando uma escrita elíptica às ilustrações de Yannet. Como no cinema de animação, os desenhos constroem uma segunda narrativa, quadro a quadro, de cinema estático. *Cabeça de José* (Nave Editora)

*50 crônicas escolhidas*, da escritora e poeta Suzana Mafra, foram selecionadas entre as publicadas nas segundas-feiras no Caderno Anexo, do jornal *A Notícia*, durante os anos de 2007 a 2009, trazendo para o leitor cotidiano, leveza, toque de humor e olhar poético. *50 crônicas escolhidas* (Design Editora)





O bombardino foi um dos primeiros instrumentos a ingressar no Choro. Oriundo das tradicionais bandas de música – formações importantes na construção da identidade musical brasileira –, formou os Ternos, juntamente com o trompete e com o saxofone. Este disco traz ao público o instrumento de volta ao gênero, no papel de solista principal, acompanhado por um Regional de Choro. Demonstrando a versatilidade e colocando o bombardino em evidência, tem o intuito de incentivar novos músicos e eufonistas a conhecer novas possibilidades no instrumento.



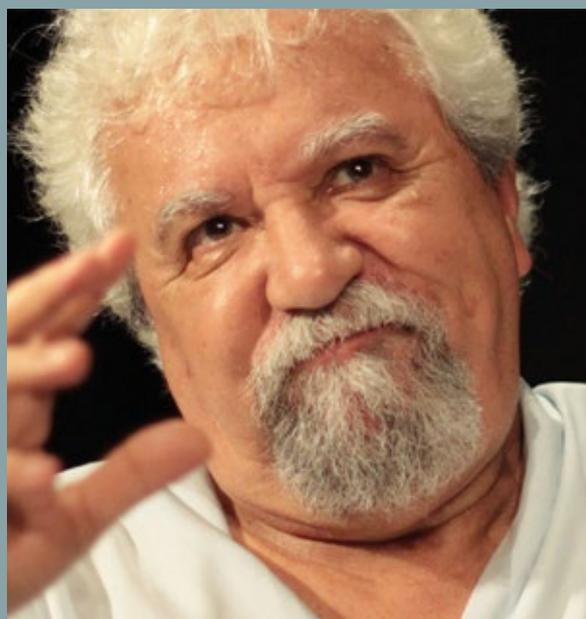
O grupo Trama Trio, formado pelos músicos catarinenses Gabriel Vieira (violino), Rafael Calegari (contrabaixo) e Pedro Loch (violão), é um trio de música instrumental que trabalha com músicas autorais. Suas composições e interpretações seguem referências de diversas esferas da música popular brasileira, como o violino popular, a influência da música instrumental sulista, baseada em ritmos tradicionais do sul do Brasil: além dos mais variados ritmos instrumentais brasileiros, como o samba, choro, baião, maracatu, entre outros.



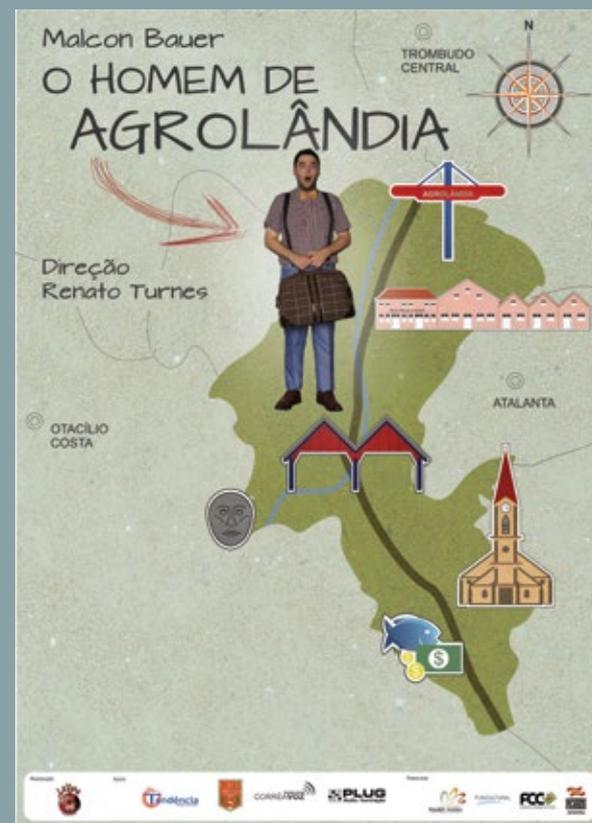
Este projeto contemplou a gravação de um CD com 14 faixas, reunindo os experientes músicos Bruno Moritz (acordeom), Luiz Sebastião (cavaquinho e violão 7 cordas), Rafael Borges Amaral (violão), Mário César Nascimento (bateria), Lenildo do Bandolim (bandolim), Nikolay Iliev Iliev (violino) e Matias Gatto Lopez (flauta transversal, clarinete e sax tenor).



O espetáculo *Chá Preto*, dirigido por Paula Bitencourt (Traço Cia. de Teatro), narra a história de duas irmãs, Verônica e Isadora, que recebem convidados para um chá enquanto aguardam ansiosas a chegada da prima Carmela. Os conflitos da família são expostos, entre regras e etiquetas, na medida em que adentramos o universo dessas mulheres. Entre elas, há histórias e segredos, como também a urgência e o tempo de virem à tona. A peça é estrelada pelas atrizes Gabriela Leite, Juliana Riechel e Thais Carli, e marca a primeira parceria entre diretora e atrizes.



É chegado o momento em que Deus resolve contar, ele mesmo, a sua versão da criação. Em tom confessional, o despachado e quase sempre bem-humorado “Senhor do Universo” revela detalhes até então desconhecidos de sua obra, suas ideias, ações planejadas, acasos e acidentes de percurso, que irão levar a humanidade a tal grau de complexidade, deixando o próprio criador por vezes orgulhoso, por vezes perplexo, por vezes preocupado, e outras extremamente decepcionado, mas nunca, em momento algum, arrependido. Espetáculo: *Eu Confesso*. Atuação de Édio Nunes. Texto e direção de Antônio Cunha.



Malcon Bauer nasceu em Agrolândia. Sim, Agrolândia existe! É uma pequena cidade catarinense de colonização alemã que você precisa conhecer. Neste solo cômico autobiográfico, Malcon testa as fronteiras entre teatro, performance e *stand up comedy* para dividir com o público as memórias de sua infância no interior e suas loucas aventuras na cidade grande. E podem acreditar: as partes mais estranhas dessa história são, provavelmente, as verdadeiras. Direção de Renato Turnes.

# Vende-se?

## Cena 1

CIDADÃO 1 – Absurdo, né?!

CORRETOR 1 – Loucura!

CIDADÃO 1 – Vender o próprio fígado!

CORRETOR 1 – Diz que os traficantes têm até um navio! Um navio enorme, todo equipado com o que tem de mais moderno em equipamento médico, só pra fazer as cirurgias! Eles fazem contato com os doadores aqui no Brasil, fazem exame, e, só se tiver tudo direitinho, eles viajam lá pra fora pra fazer a operação! Parece que a coisa toda é super organizada e tudo!

CIDADÃO 1 – Onde é que as coisas vão parar?

CORRETOR 1 – É muita coragem!

CIDADÃO 1 – Coragem?!

CORRETOR 1 – Tem que estar precisando muito!

CIDADÃO 1 – Grana, né!

CORRETOR 1 – Realizar um sonho!

CIDADÃO 1 – Não! É grana mesmo! Ganância! Tem nada de sonho, não! De quem compra e de quem vende! Muita miséria! Miséria material e espiritual! Eu num consigo nem entender direito uma coisa dessas!

CORRETOR 1 – Nem eu! Vender o próprio fígado!

CIDADÃO 1 – Onde é que as coisas vão parar?

CORRETOR 1 – Loucura! Muita pobreza!

CIDADÃO 1 – Miséria!

CORRETOR 1 – É! Miséria!

## Cena 2

CIDADÃO 2 – Absurdo, né?!

CORRETOR 2 – Loucura!

CIDADÃO 2 – Vender o próprio rim?

CORRETOR 2 – Onde é que as coisas vão parar?

CIDADÃO 2 – É muita pobreza!

CORRETOR 2 – É muita coragem!

CIDADÃO 2 – Coragem?!

CORRETOR 2 – Tem que estar precisando muito!

CIDADÃO 2 – Grana, né!

CORRETOR 2 – Realizar um sonho!

CIDADÃO 2 – Sonho?

CORRETOR 2 – É! Sei lá! Você, por exemplo, você tem um sonho?

CIDADÃO 2 – Nossa! Tenho um montão!

CORRETOR 2 – Então! Se, de repente, chega um

cara e oferece uma grana pra você? Uma grana pelo teu rim, ou por um pedaço do teu fígado, sei lá! E com essa grana você pode realizar esse teu sonho! Ou começar a sonhá-lo! E, sei lá, um rim, a gente tem dois, um pedaço do fígado, depois cresce, não vai fazer tanta falta assim! Agora, um sonho que a gente desiste, esse pode fazer muita falta! Sei lá! Tem que ter muita coragem pra realizar um sonho!

CIDADÃO 2 – É! É muita coragem!

CORRETOR 2 – Você tem um sonho, né?!

CIDADÃO 2 – Tenho!

CORRETOR 2 – E você teria coragem?

CIDADÃO 2 – De quê?!

CORRETOR 2 – Coragem pra realizar teu sonho!

CIDADÃO 2 – Que você quer dizer com isso?

CORRETOR 2 – Vender um rim! Você teria coragem de trocar um rim pelo teu grande sonho?

CIDADÃO 2 – Não! Eu não!

CORRETOR 2 – Nem eu! Vender o próprio rim!

CIDADÃO 2 – Onde é que as coisas vão parar?

CORRETOR 2 – Loucura!

CIDADÃO 2 – Muita pobreza!

## Cena 3

CIDADÃO 3 – Absurdo, né?!

CORRETOR 1 – Loucura!

CIDADÃO 3 – Vender o próprio fígado?

CORRETOR 1 – Onde é que as coisas vão parar?

CIDADÃO 3 – É muita pobreza!

CORRETOR 1 – É muita coragem!

CIDADÃO 3 – Coragem?!

CORRETOR 1 – Realizar um sonho!



CIDADÃO 3 – Sonho?  
CORRETOR 1 – É! Um sonho! Você tem um sonho?!

CIDADÃO 3 – Eu queria montar meu próprio negócio! Num depender dos outros! Nem emprego, nem patrão, só eu comigo mesmo! Montar um bar! Pras pessoas tomarem umas cervejas, comem alguma coisa! Meu sonho é montar um bar!  
CORRETOR 1 – Você teria coragem?  
CIDADÃO 3 – De quê?!

CORRETOR 1 – Coragem pra realizar teu sonho!  
CIDADÃO 3 – Claro! Por que não?  
CORRETOR 1 – Mas até onde você seria capaz de ir pra realizar teu sonho?  
CIDADÃO 3 – Que você quer dizer com isso?  
CORRETOR 1 – Você teria coragem de trocar um fígado pelo teu grande sonho?  
CIDADÃO 3 – Será? Num sei!  
CORRETOR 1 – Tinha que ter muita coragem!  
CIDADÃO 3 – Tinha que ser muita grana!  
CORRETOR 1 – Quanto?  
CIDADÃO 3 – Sei lá! Mas tinha que ser muita grana!  
CORRETOR 1 – Cinco mil?  
CIDADÃO 3 – Não! Cinco mil é pouco!  
CORRETOR 1 – Dez mil!  
CIDADÃO 3 – Tinha que ser pelo menos uns cem mil!  
CORRETOR 1 – Até eu!  
CIDADÃO 3 – É! Por cem mil eu vendia!  
CORRETOR 1 – Onde é que as coisas vão parar?

#### Cena 4

CORRETOR 2 – Você tem um sonho?!

CIDADÃO 4 – Claro! Quem não tem?  
CORRETOR 2 – É, mas tem gente que nem lembra mais que sonha!  
CIDADÃO 4 – Ah, mas eu lembro muito bem!  
CORRETOR 2 – Qual é?  
CIDADÃO 4 – Num é grande coisa, não! Comprar minha casinha e ter algum sobrando para organizar a vida! Criar os filhos! Nada demais, não!  
CORRETOR 2 – Você teria coragem?  
CIDADÃO 4 – De quê?!

CORRETOR 2 – Coragem pra realizar teu sonho!  
CIDADÃO 4 – Claro! Por que não?  
CORRETOR 2 – Até onde você seria capaz de ir?  
CIDADÃO 4 – Que você quer dizer com isso?  
CORRETOR 2 – Você teria coragem de trocar um rim pelo teu grande sonho?  
CIDADÃO 4 – Num sei!  
CORRETOR 2 – Tinha que ter muita coragem!

CIDADÃO 4 – Tinha que ser muita grana!  
CORRETOR 2 – Quanto?  
CIDADÃO 4 – Sei lá! Mas tinha que ser muita grana!  
CORRETOR 2 – Cinco mil?  
CIDADÃO 4 – Não! Cinco mil é pouco!  
CORRETOR 2 – Dez mil!  
CIDADÃO 4 – Tinha que ser pelo menos uns vinte mil!  
CORRETOR 2 – Vinte mil?!

CIDADÃO 4 – É!  
CORRETOR 2 – Por um rim?!

CIDADÃO 4 – É!  
CORRETOR 2 – Mentira!  
CIDADÃO 4 – Num é não!  
CORRETOR 2 – Você tá brincando?  
CIDADÃO 4 – Num tô não!  
CORRETOR 2 – Por dez você num vendia?  
CIDADÃO 4 – Num sei! Dez?!

CORRETOR 2 – Quinze?!

CIDADÃO 4 – Num era o ideal, mas dava pra conversar!  
CORRETOR 2 – Talvez eu possa te ajudar!  
CIDADÃO 4 – Como assim?!

CORRETOR 2 – Eu conheço umas pessoas que podem se interessar pelo negócio!  
CIDADÃO 4 – Negócio?!

CORRETOR 2 – É! Eu conheço uma pessoa que pode comprar o teu rim! Você topa?  
CIDADÃO 4 – Vinte?  
CORRETOR 2 – Quinze! Amanhã de manhã você vai ligar pra esse número! A pessoa com quem você vai falar já vai tá sabendo de tudo!

#### Cena 5

CORRETOR 2 – Absurdo, né?!

CORRETOR 1 – Loucura!  
CORRETOR 2 – Vender um pedaço do fígado!  
CORRETOR 1 – Ou o próprio rim!  
CORRETOR 2 – É muita pobreza!  
CORRETOR 1 – É muita coragem!  
CORRETOR 2 – É! Tem que ter muita coragem mesmo!  
CORRETOR 1 – Tem que estar precisando muito!  
CORRETOR 2 – Grana, né!  
CORRETOR 1 – Ou sonho!  
CORRETOR 2 – Grana pra poder realizar um sonho!  
CORRETOR 1 – Sei lá, um rim, a gente tem dois!  
CORRETOR 2 – Um pedaço do fígado, depois cresce, não vai fazer tanta falta assim!  
CORRETOR 1 – Agora, um sonho que a gente desiste, esse pode fazer muita falta!

CORRETOR 2 – Tem que ter muita coragem pra realizar um sonho!  
CORRETOR 1 – Você tem um sonho?  
CORRETOR 2 – Claro! Quem não tem!  
CORRETOR 1 – É! Mas tem gente que já nem lembra mais que sonha!  
CORRETOR 2 – Isso aí é o que mais tem!  
CORRETOR 1 – E qual é?  
CORRETOR 2 – Você vai querer realizar o meu sonho?  
CORRETOR 1 – Quem sabe?  
CORRETOR 2 – Nossa! Até me assustei! E você? Qual o teu sonho?  
CORRETOR 1 – Por quê? Vai querer realizar o meu?  
CORRETOR 2 – Só se tiver coragem!  
CORRETOR 1 – Claro! Por que não? Você não teria?  
CORRETOR 2 – Coragem pra realizar teu sonho!  
CORRETOR 1 – Não! Coragem pra realizar o teu!  
CORRETOR 2 – Pelo meu sonho eu iria até o fim do mundo!  
CORRETOR 1 – Nossa! Agora eu me impressionei!  
CORRETOR 2 – Você não?  
CORRETOR 1 – Eu também! Eu iria até o fim do mundo!  
CORRETOR 2 – Você teria coragem de trocar um fígado pelo teu grande sonho?  
CORRETOR 1 – Será? Num sei! Você teria?  
CORRETOR 2 – Um fígado?  
CORRETOR 1 – Ou um rim!  
CORRETOR 2 – Num sei!  
CORRETOR 1 – Tinha que ser muita grana!  
CORRETOR 2 – Quanto?  
CORRETOR 1 – Muita grana!  
CORRETOR 2 – Vinte!  
CORRETOR 1 – Mais de cem mil!  
CORRETOR 2 – Onde é que as coisas vão parar?  
CORRETOR 1 – Desculpa, mas você está tentando comprar meu fígado?  
CORRETOR 2 – Quem? Eu?!

CORRETOR 1 – É! Você!  
CORRETOR 2 – Por quê? Você está tentando vender?  
CORRETOR 1 – Imagina!  
CORRETOR 2 – Por cem mil eu vendia até a alma!  
CORRETOR 1 – Onde é que as coisas vão parar?  
CORRETOR 2 – Absurdo!  
CORRETOR 1 – Loucura!  
CORRETOR 2 – Muita pobreza!  
CORRETOR 1 – Muita concorrência!

*(Jucca Rodrigues é dramaturgo, São Paulo / SP)*

## por pouco

**N**ão era nem bem verão ainda quando, numa manhã qualquer, Jon simplesmente se levantou, lavou-se, vestiu-se e, enquanto tomava um copo de iogurte, apanhou a sua mochila — para cujo interior havia jogado, na noite anterior, umas mudas de roupa, alguns livros e o básico para a sua higiene e cuidados pessoais. Depois, voltou à cozinha e colocou numa sacola plástica quase todo o comestível que havia na geladeira, e a enfiou também na mochila. Por fim, pegou o violão de sobre o sofá, na passagem pela saleta de estar, saiu, trancou o apartamento e desceu até a garagem, no subsolo.

Ali chegando, encaminhou-se diretamente à Dionísia, que o aguardava. Abriu-a pela porta do motorista, e embarcou. Fê-la funcionar, e logo pôs-se a caminho.

Passou primeiro para pegar a Gil, e, na sequência, também o Boa. Uma e outro já o aguardavam em frente às respectivas casas, com as suas tralhas à mão. Embarcaram ambos no banco da frente — após lançarem suas bagagens para a parte de trás —, ficando o Jon na boleia, o Boa à porta do carona e a Gil entre eles.

E assim se foram, atravessando a cidade; o motor da Kombi sincronizado com ritmo da música que rodava no aparelho de som.

— Já te disse hoje que você fica ridículo com esse cavanhaquinho, Jon?

— Ainda não. Bem que eu tava sentindo falta! Mas nada se compara com esses pinos, parafusos e anzóis fígados na tua cara, nas orelhas, nos mamilos, né, véi?!

— São piercings, bróder, já te falei! E têm um significado iconometaquântico — que você jamais compreenderia, obviamente.

A Gil, ali no meio, mantinha-se na sua. Apenas observava, procurando não se envolver muito na contenda. Ademais, depois que implantara um pré-molar de ouro...

Seguiam sem pressa, nesse fluxo isento de compromissos, atentos apenas aos tiques e trejeitos uns dos outros, pois tudo era motivo para brincadeiras, piadinhas e gargalhadas. Iam acompanhados apenas

pelas notas bem articuladas que explodiam dos potentes alto-falantes instalados sob o painel dianteiro da Dionísia — os graves vindo percutir diretamente sobre os seus joelhos.

Tomando a rota litorânea em direção ao sul, eles rodaram cerca de noventa quilômetros, até deixarem a rodovia principal e entrarem bruscamente à direita, acessando uma via de menores dimensões, e muito precariamente pavimentada. Por ela seguiram durante pelo menos umas três horas, até que finalmente encontraram — isto já pelo início da tarde — um pequeno posto de combustível. Estavam, a esta altura, na base da serra, de onde já divisavam os primeiros altiplanos que pretendiam alcançar naquele dia.

Como haviam optado por seguir uma rota diferente, nova para eles — para acentuar o sabor de aventura da excursão —, e como não conheciam a região a ponto de saberem se, além deste, encontrariam outros postos mais para cima, decidiram parar ali mesmo.

Abasteceram-se — primeiro a Dionísia, com gasolina, água, lubrificante; e depois a eles mesmos, na lanchonete. Estiveram ali durante meia hora, mais ou menos, comendo, bebendo, falando e rindo alto — para evidente desagrado do velhote que, solitário e taciturno, atendia ao balcão. Daí, então, retomaram o trecho, e começaram a subir.

O seu projeto era bastante simples. Consistia em apenas seguir até o mais alto da serra que conseguissem chegar naquele dia. Acampariam, então, e comeriam, beberiam, papeariam, curtiriam. Só na paz, e na poesia de belezas afins. E ali permaneceriam, sem compromisso com mais nada, até quando surgissem a disposição e o momento de voltar.

Sempre foram muito chegados, camaradas mesmo. Todo mundo dizia, ao vê-los: *Lá vai o trio elétrico!* Sempre juntos: o Boa, que, na realidade, chamava-se Gilberto Boaventura; a Gil, cujo nome verdadeiro era Abigail Apologilma Aragna; e o Jon, que fora batizado como Jonas Plínio Losálvarez. Seus apelidos foram atribuídos uns pelos outros. Inicialmente, em tom de brincadeira, até que, pelo uso, tornaram-se definitivos.

Jon tinha uma lojinha de artigos musicais. A Gil trabalhava com ele, e o Boa — que ajudava às vezes o seu pai no balcão do bar, que ficava logo ao lado — não saía de lá.

Naquela tarde, enquanto subiam a serra, notaram que a estrada ia se deteriorando e se estreitando progressivamente diante dos seus olhos. De modo que, quando finalmente atingiram o topo do primeiro platô, sentiram-se aliviados.

Houve momentos mesmo em que a sua possante e conservadíssima Kombi'73 parecia não ter mais de onde extrair forças para a subida. Arquejando e ofegando, ela respirava com dificuldade, mas, ainda assim — todos os três, com a respiração contida, forcejando juntos com ela —, Dionísia continuava seguindo, enquanto a tarde já adquiria um tom mais alaranjado, trazendo as primeiras notícias do crepúsculo.

Tranquilizaram-se um pouco mais quando divisaram, logo adiante, o que seria, talvez, um vilarejo, uma pequena cidade. Quem sabe, poderiam até pernoitar por ali, consideraram.

Seguindo pela estrada principal, que atravessava o povoado, eles iam passando por algumas casas de madeira e por uns poucos estabelecimentos de comércio. Sob a luz avermelhada dos últimos raios de sol, puderam verificar, contudo, que todas as portas estavam fechadas. Tudo muito quieto, ninguém nas ruas; parecia uma cidade abandonada.

Indo bem devagar, com o som desligado, eles olhavam de lado a lado, à procura de alguém ou

de algum movimento. Mas nada. Enquanto isso, a noite foi-se instalando por completo. E, constatando que nenhuma lâmpada ou vela fora acesa, ficando tudo encoberto pela escuridão, aqueles vultos e suas silhuetas começaram a adquirir um aspecto meio estranho. Jon ligou os faróis, mas a projeção das luzes em movimento sobre os volumes das construções por onde passavam criava imagens ainda mais distorcidas e bizarras.

— *Ai, gente, vamos sair daqui! Tô ficando com medo, cara!*, instou a Gil.

— *É... eu também não tô gostando muito disso aqui, não, véi!*, concordou o Jon.

— *Calma, bróder! Vai ver estão todos mortos, em suas casas, e já viraram zumbis. E estão só esperando a gente desembarcar pra virem jantar a gente... Hehehe!*, o Boa se esforçava para fazer graça, tentando demonstrar mais coragem do que de fato possuía.

Muito inquietos com aquele ambiente inóspito, foram seguindo pela estrada, até que as construções e seus perfis esquisitos foram escasseando e ficando para trás. Foi aí que notaram, então, um pouco mais adiante, uma ponte estreita e com-

prida, de madeira, ladeada por seus guardacorpos de meia altura.

Interpretaram que, ao passar por ela, logo estariam fora dos limites daquele sinistro povoado.

Mas, à medida que se aproximavam da ponte, foram percebendo que havia um vulto sobre ela.



Ao chegarem mais próximo — Jon controlando no freio os ímpetos da Dionísia —, constataram, assim, tratar-se de um homem muito alto, vestido com uma armadura metálica de corpo inteiro. Estava parado, em pé, com as mãos na cintura. E, mesmo com a aproximação do veículo, ele manteve-se completamente imóvel. Dava até a impressão de ser uma estátua ou uma escultura. Sim, mas por que estaria ali, então, bem no meio do caminho, sobre aquela ponte?

Sem ter outro jeito, Jon parou o veículo a poucos metros dele, antes de começar a subir na ponte, mas não desligou o motor. A luz dos faróis refletia na sua vestimenta reluzente. E, enquanto os três conjecturavam sobre o que fazer (se deveriam descer e tentar afastá-lo; ou talvez simplesmente desviá-lo; ou ainda se seria o caso de recuar), ele subitamente se moveu.

Levantou os braços, sinalizando para aguardarem, e começou a caminhar na sua direção. Foi até o lado em que o Boa estava, demonstrando que queria dizer alguma coisa. Abaixou-se, aproximando-se o suficiente para deixar notar que usava, como complemento da sua pesada armadura, também um elmo medieval, que cobria a sua cabeça por inteiro e lhe ocultava totalmente as feições.

Antes, porém, que ele conseguisse articular alguma coisa, o Boa ergueu bruscamente o vidro da porta, forçando o sujeito a dar um salto para trás, enquanto o Jon já pisava fundo no acelerador, arrancando a Kombi e deixando-o lá, a gesticular sozinho.

Alguns quilômetros após terem atravessado a ponte, porém, Jon diminuiu a velocidade, e todos olharam para trás. Mas já nada se via naquela escuridão, ou mesmo qualquer sinal do estranho que se atravessara em seu caminho.

— *Caaara, o que foi aquilo??? Que loucuura, meeu!!!*, a Gil, entre o terror e a excitação, com o coração ainda sacudindo forte no seu peito.

Subiram ainda cerca de hora e meia pela estradinha escura, ladeada por densa mata, até o cansaço convencê-los de que já seriam horas de parar. E, assim, quando alcançaram um primeiro altiplano minimamente propício, ali estacionaram.

Pretendiam passar a noite dentro da Dionísia — pois, apesar do clima

agradável que fazia lá fora, ninguém se encorajava a sair para fazer fogueira, preparar comida ou para realizar qualquer outra atividade assim.

Todavia, assim que se acomodaram e já começavam a se aquietar, quase prontos para adormecer, eis que um rumor abrupto irrompeu de brusco lá fora, vindo do fundo da mata, acompanhado de um ronco gutural e de um farfalhar entre as árvores, agitando galhos e folhas, e denunciando que alguém — ou algo — se aproximava. Ouviram aves abandonando as copas altas, roedores e outros animais de pequeno porte em fuga desabalada, insetos ciciando, cães ladrando ao longe, com seus ruídos e rumores inquietantes raspando a lataria pelo lado de fora.

O que quer que fosse, vinha rápido em sua direção, pois dava para sentir a reação sísmica das suas passadas se aproximando. Enquanto a Gil e o Boa se abraçavam, encolhidos num dos bancos de trás, Jon tentava ir lá para a frente, com o intuito de ligar novamente os faróis, acionar a ignição, fugir dali.

Mas não deu tempo. Aquilo que vinha em sua direção já havia chegado, e num átimo já se lançava contra o para-brisa frontal da Dionísia. Com o tranco, que balançou violentamente o veículo, Jon caiu de volta, juntando-se aos amigos.

— *E agora, bróder? O que é que nós vamos fazer???*, sussurrou o Boa, tremendo.

Após mais duas ou três investidas, tanto pela frente como pelas laterais da Kombi, um silêncio se estabeleceu. Ouviam apenas o ir e vir daqueles passos pesadíssimos, e um resfolegar intenso, entrecortado por bufos e grunhidos. Até que, aparentemente, ele se afastou um pouco, pois tudo se aquietou de repente.

E foi nesse momento que o Jon aproveitou e pulou para a boleia, virou a chave, acionando o motor, e conseguiu engrenar uma ré, tentando escapar pela retaguarda. Seu esforço, porém, foi em vão, pois o atacante reapareceu de súbito, saltando à sua frente. Jon não conseguiu distinguir-lhe os traços, mas percebeu alguns relances dos reflexos que a luz da lua produzia em sua armadura metálica.

O enorme cavaleiro, então, segurando Dionísia pelo para-choque dianteiro, levantou-a cerca de um metro acima do chão, deixando-a cair de repente. O impacto exigiu o máximo e um pouco mais dos amortecedores e dos pneus dianteiros — que, afinal, resistiram, brava e milagrosamente.

A Gil e o Boa se seguravam como podiam, ali atrás, ainda abraçados um ao outro. As coisas soltas voavam no interior do veículo, algumas vindo cair em cima deles, pois o cavaleiro repetiu, ainda, umas duas ou três vezes o movimento de levantar a Kombi e deixá-la cair.

Num lance de sorte, porém, devido aos trancos e solavancos a que eram submetidos, Jon caiu com o cotovelo sobre o volante e pressionou a buzina, emitindo um *biuuuip* longo e estridente, que pegou o agressor de surpresa, confundindo-o e o fazendo recuar alguns passos.

Ao notar que aquilo havia funcionado, Jon tornou a buzinar, cada vez com mais força e intensidade, até perceber, pelo movimento das árvores, que o sujeito se afastava. Com isso, ele conseguiu apontar a cara da Dionísia para a estrada novamente, e acelerou firme, ladeira abaixo.

Pelo retrovisor ainda deu para ver aquela figura medonha, enorme, que, a despeito do peso e do volume da armadura, movimentava-se com grande agilidade, começando a descer atrás deles, pela estrada.

Quase nem viram quando passaram pela ponte de madeira, atravessando rapidinho a vila abandonada. E, aproveitando os favores da gravidade, continuaram descendo, até que avistaram, ali adiante, aquele posto de combustível onde haviam parado horas atrás — que, a estas alturas, já estava fechado.

Passaram direto, pisando fundo, mesmo tendo uma descida íngreme e acidentada pela frente. Ao passar por cima de uma pedra, logo na curva seguinte, a Dionísia deu um salto, derrapou, bateu num barranco e capotou duas vezes, indo cair de lado numa vala à beira da estrada.

Quando tudo parou de rodar, Jon escutou um gemido e uma exclamação da Gil.

— *Caraaaca, o que foi que aconteceu?! Vocês tão bem???*

— *Eu tô vivo, e vocês?*, o Boa, se desvencilhando das bagagens que caíram sobre ele, conseguiu abrir a porta lateral e saíram ambos, ele e a Gil. Jon também já havia saído, e vinha juntar-se a eles. Sentaram-se, exaustos. E, embora um tanto atordoados e com algumas escoriações, estavam todos inteiros.

Mas não havia tempo a perder! Ao perceber que, pela estrada escura, o vulto enorme e pesado se aproximava correndo, eles instintivamente começaram a rastejar de costas, em direção à margem oposta da estrada.

Quando o cavaleiro da armadura chegou no local do acidente, foi direto até onde a Dionísia havia caído. Levantou-a com notável facilidade, procurando certamente pelos sobreviventes. Não encontrando ninguém ali, soltou-a e ergueu-se, farejando o ar.

Nesse instante, porém, ouviu-se o ronco de uma caminhonete que descia pela estrada, com os faróis acesos e buzinando forte. Era o dono do posto que ouvira o estrondo do acidente e viera em socorro. Assustado, o sujeito da armadura internou-se na mata.

Assim, eles foram resgatados — sob as imprecações do velhote que resmungava e reclamava desse pessoal que vinha para ali só para atrapalhar o seu sossego. O Jon sofrera apenas um corte superficial na coxa direita e trazia alguns hematomas pelo corpo. O Boa tinha uma fratura no polegar esquerdo e as costelas amassadas. E a Gil, praticamente ileso, saiu só com uns arranhões no braço e sem um dente (coincidentemente o seu pré-molar dourado), que caíra e se perdera. A Dionísia, porém, precisou de uma reforma geral, e nunca mais foi a mesma.

Depois desse episódio, eles jamais retornaram para aqueles lados. E nunca souberam mais nada a respeito daquele estranho cavaleiro de armadura — nem a sua origem ou as suas motivações. Mas estão certos de que ele continua lá.

(Cláudio Dutra é poeta e contista, Florianópolis / SC)

# A total poesia e o livro

## *Poesia total*, de Waly Salomão

Por Rubens da Cunha



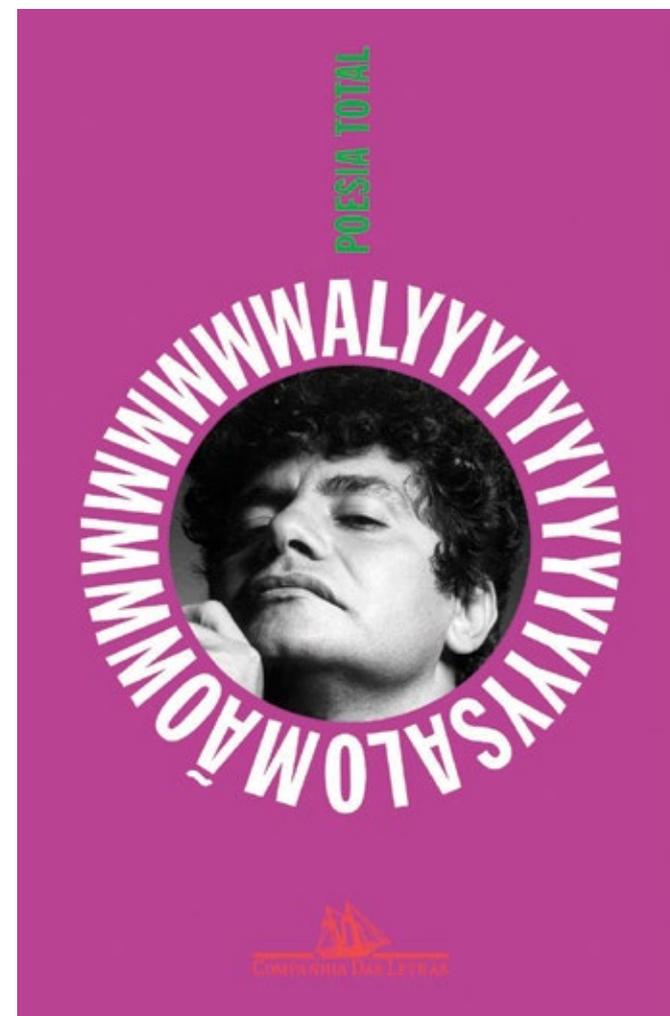
O que é estar diante de um livro que reúne a poesia completa de um poeta? Esta pergunta me surge diante de *Poesia Total*, de Waly Salomão, recém-lançado pela Companhia das Letras. Talvez seja preciso retomar aqui um escrito de Roland Barthes a respeito da obra e do texto. A obra seria, de forma geral, o objeto de consumo, um “fragmento de substância”; além disso, a obra tem um pai, que seria o seu autor e proprietário. Barthes afirma, também, que “a sociedade postula uma legalidade da relação do autor com a obra”, ou seja, há uma oficialização, uma institucionalização do autor e da obra perante o mercado, os leitores, o cânone literário. Por outro lado, existe o texto, que não deve ser computável, porque ele, segundo Barthes, “mantém-se na linguagem”; é aquilo que se “coloca nos limites das regras da enunciação (racionalidade, legibilidade, etc)”. O texto pode ser lido sem a autorização de seu pai-autor; além de ampliar os limites do leitor, o texto é provocação, tecido, rede; o texto é plural, variado, espectral e se interpenetra nos vãos e desvãos de quem o tenta aprisionar.

Eis o motivo de minha dúvida frente à obra que reúne a “poesia total” de Waly Salomão. Para o mercado da literatura, é um lançamento muito importante, que reúne mais de 30 anos de um dos principais nomes da poesia brasileira contemporânea. Estão presentes nesse volume *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972), *Gigolô de bibelôs* (1983), *Poemas de Armarinho de miudezas* (1993), *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* (1996), *Algaravias: Câmaras de ecos* (1996), *Lábia* (1998), *Tarifa de embarque* (2000), *Pescados vivos* (2004), além de uma reunião de diversas letras de músicas e de alguns estudos críticos, não de Waly, mas

a respeito de sua obra, muitos escritos por outros poetas como Francisco Alvim, Paulo Leminski, Alexei Bueno e Antônio Cícero. Ou seja, a obra *Poesia total* abarca e “oficializa” a criação poética de uma das vozes mais libertárias e libertadoras que já produziram no nosso país, mas daria conta da total poesia de Waly?

O que temos reunido aqui é uma experiência com a linguagem e com o tempo. Waly Salomão, ou Waly Sailormoon, conforme se intitulou, nasceu na Bahia em 1943 e esteve no centro de algumas das principais rupturas estéticas ocorridas no Brasil, sobretudo a partir dos anos de 1970. Poeta, compositor, diretor de teatro e de shows, estabeleceu-se como autor de textos que iam delirando a linguagem, fazendo aproximações com o cotidiano, com a coloquialidade, mas, ao mesmo tempo, trazendo, conforme disse Leyla Perro-ne-Moisés, um passado remoto que toca Propércio, Safo, Píndaro, Anacreonte. Ou, como diz um de seus versos, “Eu não nasci para ser clássico de nascença [...] Fiz tudo ao contrário... Sou todo ao convulsivo.”

Este tom sempre performático de Waly também se manifesta em seus textos, que saem da palavra e tocam, muitas vezes, o desenho, o design, colocam-se sobre o papel, não tanto naqueles moldes engenhosos da poesia concreta, mas de forma a assimilar algo mais caótico e perigoso. Os textos de Waly, contidos nessa obra, convulsionam-se sobremaneira, justamente porque não aceitam as algemas dos gêneros, ou até mesmo do espaço restrito do livro. Retomemos Barthes, que diz: “cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada”. Eis a gulodice que precisamos ter para adentrar os textos de Waly, que essas mais de 400 páginas tentam abarcar, sobre o título de *Poesia total*, a total poesia que se espasma, grita, geme, dilacera o coração do leitor, pois, como diria um dos versos do poema “Vigiando o oco do tempo”: “todas as coisas íntegras dilaceram-se ou são dilaceradas”. Eis-nos, leitores do século XXI frente a textos de um poeta que adentrou diversas searas artísticas, viveu intensamente a contracultura, mas nunca rompeu com aquele estofado que a cultura mais tradicional poderia dar. Um poeta exacerbado que exige do leitor também muita excitação, muito exagero, sobretudo em tempos de contenção, em tempos de 140 caracteres. Assim, mesmo aparentemente caótico,



desarticulado, Waly Salomão, ou Waly marinheiro da lua, mantém-se coerente e coeso no seu desapego às fórmulas fáceis, aos caminhos já traçados da poesia. Como ele disse lá no seu primeiro livro *Me segura qu’eu vou dar um troço*: “sou um camaleão: cada hora tiro um som diferente: espécie de Himalaia Supremo da Cultura Humana: um Corpus Juris Civili qualquer”, algo que ainda mantém-se num poema que foi publicado na orelha da antologia *O mel do melhor* (e que aparece na abertura do livro), cujos versos iniciais avisam “[...] o poeta resta no mundo / com raros talismãs / algumas malícias / parcas mandingas. / Ele vai de peito aberto / para a clareira, / quase sem amuletos, / quase sem boias. / É se afogando, / se desafogando: escrever assim / viver assado”. Aos leitores de Waly Salomão também resta serem camaleões e a cada hora tirarem sons diferentes; resta restarem no mundo e irem de peito aberto se afogar nesse mar de linguagem, cuja obra *Poesia Total* tentou conter.

(Rubens da Cunha é poeta e crítico de teatro, Florianópolis /SC)



1.

*O olho existe em estado selvagem.*

(André Breton)

desaba o leito dos olhos  
e delira o mundo como num sonho

vejo aurora e crepúsculo habitarem meus pelos  
erçados enquanto cantam sombras  
na cegueira do dia

a distorção das formas sussurra  
incongruência em todos os lugares  
e meu estômago perecível  
curva-se de medo

o meu amor está cheio de pontos luminosos  
me convidando ao fascínio absoluto

hoje dou cobertura a todas as partículas de uma cidade  
em superstição

2.

diante do espelho  
finalmente a garota

era preciso isto:  
embaçar a retina  
desconhecer os poros usuais  
pela investigação da imagem  
irreconciliável

da máquina corpo os encaixes falhos  
(os deslizos da engrenagem  
os lapsos venosos)

um medo do mecanismo que sou  
— o que é isto —  
que enguiça no instante imponderável  
que enferruja e destroça os hábitos  
e um dia escangalha as funções  
sem mais nem menos  
assim  
pelas rédeas da contingência

eu que conheço pouco  
eu que no espelho fico  
até estranhar tudo  
longos e largos minutos  
pergunto ao relento  
o que faço com isto



3.

caninos embotados de tempo

já tão difícil dividir a carne  
em dois ou três  
já tão difícil operar os modos à mesa  
uma vez faminta dos cortes  
mal passados.

engulo a cortesia da louça  
tilintante  
aspirando a digestão inaconselhável  
da prata e do vidro  
do caco rascante impiedoso

e dou-me em ritmo a lição  
das fendas irreparáveis

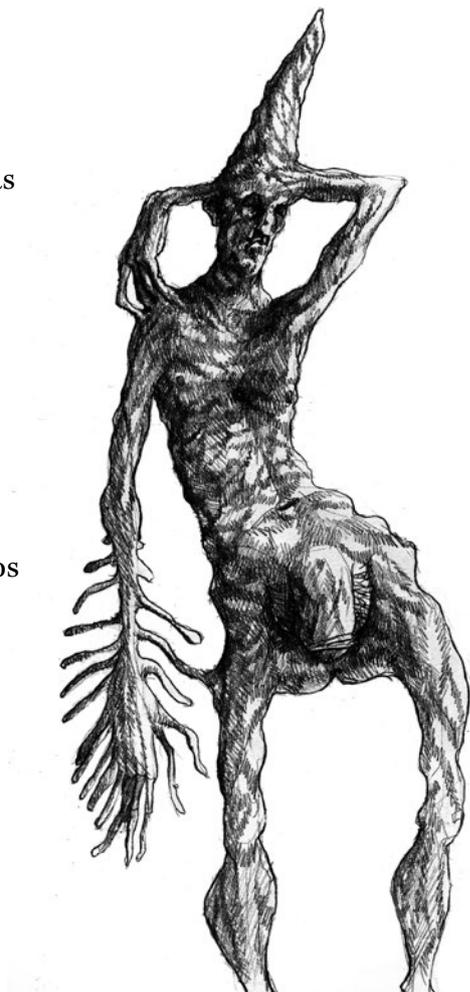
4.  
encontrava-me baldia  
terra salgada de fronteiras  
estéreis

buscava em par de olhos  
os sonhos desabrigados  
a pele vestida de miudezas frescas  
nua do profundo

e de repente  
o garoto rondava  
meus cantos ermos  
minhas quinas pontudíssimas  
minha janela dura defeituosa  
sem que eu pudesse casar as mãos  
nas suas mechas negras  
violentas de vida

estive então a cuspir tudo  
a enquadrar o mundo  
e arredondar as ruas  
estive a dançar nas bordas  
do risco  
pra fecundar meu cultivo  
de ramagens inexplicáveis

e é a entrega uma selva que sacode o horizonte.



5.  
dois corpos num outono movediço.  
(arranha na canela um vento dos penhascos sólidos,  
e marrons das folhas secas desidratadas)  
preveem juntos uma vida de estações  
de azuis e amarelos

invernos alérgicos  
primaveras claras  
verões alquímicos

vislumbram os ciclos coerentes  
dos astros que não veem  
e resistem  
às catástrofes que varrem os  
homens-cidade

tempestades eruptivas  
terremotos de chuviscos ácidos  
tsunamis arenosos

o caos tectônico  
das relações.

*(Pollyana Quintella é poeta, Rio de Janeiro / RJ)*

# Manifesto 1970

## Preço da existência

A obra de arte sempre foi legítima.  
Sua existência gratuita sempre perturbou os espíritos. Mas muito cedo imaginou-se tirar partido da obra de arte. Fizeram-lhe exigências! Atenderam-nas! Aqui embaixo e... na eternidade. Pediram-lhe provas indiscutíveis de utilidade e de submissão. A defesa empregou toda uma armação engenhosa de explicações de justificações de teorias de dogmas demandando A APROVAÇÃO.

O aparelho desmedidamente inflado desse tribunal executava suas interpretações irrevogáveis e seus julgamentos em nome das razões supremas e das instâncias superiores.

O arrazoado foi montado pelos sábios doutores, pela História e pelos próprios acusados.

O arrazoado afirma:  
A OBRA DE ARTE É ÚTIL!

[...]

A OBRA DE ARTE TORNOU-SE OBJETO DE CONSUMO!

A única compensação residia no fato de que essa interminável teoria das injunções supostamente irrevogáveis da história, de valores trucados, de autoridades esmagadoras, revelou-se totalmente impotente e grotesca na hora, única e íntima entre todas, em que se produz o ato CRIADOR. Infelizmente, os artistas foram os únicos a se dar conta disso.

## ATENÇÃO

Por falta de tempo e de espaço, deixamos de lado a questão de saber quantos esforços fizeram os artistas para se libertar dessa servidão pretensamente natural, esforços sempre vãos... e qual foi o papel que, nessa gigantesca camuflagem de verdade sobre o ato criador, desempenharam diversas ideologias e recentemente o mecanismo colossal do mercado assim como

## A SANTA INFORMAÇÃO

devorando tudo e expulsando tudo numa orgia pantagruélica.

## CONSUMO

O processo caricatural de um consumo descarado da obra de arte, esse canibalismo espiritual praticado privadamente e em público com um apetite crescente há um certo tempo provocava em COMPENSAÇÃO

UMA ZOMBARIA CÍNICA E ACERBA

ESCÂNDALOS pérfidos

a ignorar todas as regras do pretenso bom gosto, o que teve um efeito fulminante sobre esse ÓRGÃO DE DIGESTÃO desemesuradamente desenvolvido!

Assim terminava essa batalha absurda.

O MECANISMO DE MERCADO posto em movimento funciona automaticamente

e exhibe ao grande dia O CONSUMO insolente

que se manifesta por absurdos e lamentáveis REFLEXOS

DO SENSO DO GOSTO

desencadeado no passado

A ÚNICA SOLUÇÃO

[...]

NÃO EXISTE!

Mostremos A INUTILIDADE NUA da atividade criadora

Sem chocar

nem provocar

nem atacar

sem agir

pois tudo isso poderia servir de argumento para a defesa.

Em consequência, abandonamos como se deve as posições românticas de pária, de mártir e de herói expostos ao risco artístico e à ingratidão, pois tudo isso está ligado ao protesto.

NÃO NOS PROTESTAMOS!

NO CORAÇÃO DA "FALTA"

[...]

CONSUMO BIOLÓGICO

e a atividade criadora uma

FABRICAÇÃO

UMA OBRA SEM FORMA, SEM VALORES

ESTÉTICOS

SEM VALORES DE ENGAJAMENTO,

SEM PERCEPÇÃO,

IMPOSSÍVEL,

dito de outro modo, POSSÍVEL SOMENTE PELA ATIVIDADE

CRIADORA!

Obra

que

não exala nada,

não exprime nada

não age

não comunica nada

não é testemunho

nem uma reprodução

não se refere

à realidade

ao espectador

nem ao autor

que é impermeável à penetração exterior, que opõe sua opacidade a toda tentativa de interpretação

voltada para PARTE NENHUMA, para o DESCONHECIDO,

não sendo mais que o VAZIO

um "BURACO" na realidade,

sem destinação

e sem lugar

que é como a vida

passageira

fugitiva

evanescente

impossível de ficar e de reter

que deixa o terreno sagrado que lhe foi reservado sem procurar argumentos em favor de sua utilidade

que

É, pura e simplesmente,

que

pelo simples fato de sua AUTO-EXISTÊNCIA PÕE TODA REALIDADE CIRCUNDANTE EM UMA SITUAÇÃO IRREAL!

/poder-se-ia dizer "artística"/

que fascinação extraordinária nessa inesperada

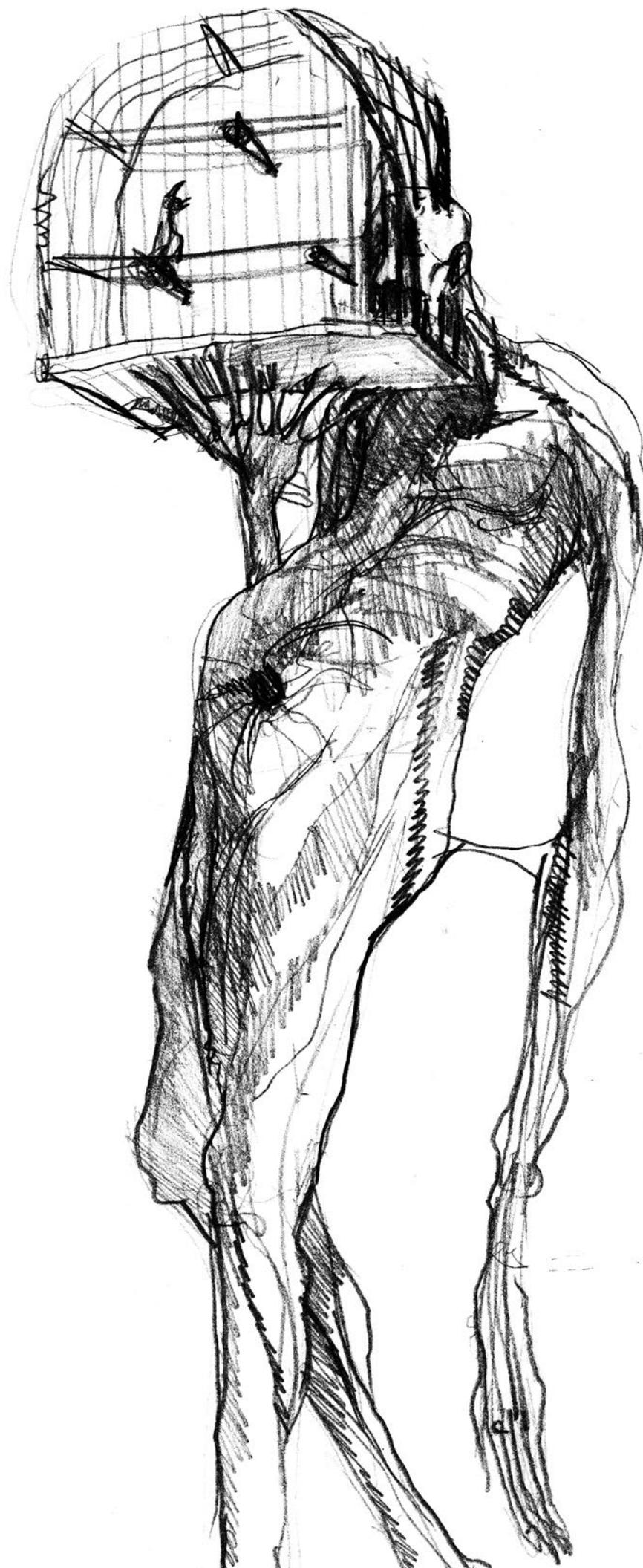
REVERSIBILIDADE!

Cracóvia, 14 de abril de 1970

(KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Editora Perspectiva; Edições SESC SP, 2008, p. 167-172)

1

De todas as tochas  
esse fogo que aprisiona  
e dentro dos teus olhos  
se mantém musgo  
fogo vesgo  
que não quero olhar.  
De todas as serpentes  
uma que ri no teu sorriso  
e ama  
nem a calma nem o molho.  
Sorriso frio Sereno  
sem lume  
— seu pássaro incandesce  
e não voa senão quando  
envolto em correntes, canta.  
Dessa liberdade, uma  
de percorrer latentes  
e patenteadas latitudes  
de jogar no rumo do sol  
teu corpo, assim, o olho  
nu — não cheio que te traga  
mais poeira  
nem fite um céu  
que se guarda em sol  
mas reluz no negativo  
que é noite jaz na foto  
como a palavra *epitáfio*.  
Esse fogo  
dorido que não queima  
e quer e não arde  
não quero.  
Quero o que se consome  
na garganta aberta — o giro  
de girassol.



2

Andar à toa de viela em voo  
de vulcão em vulcão encurtar buracos.  
Como ser vazio e fora de si mesmo?  
Como viver debaixo desses céus tão tontos  
na pequenez do corpo  
nos dentes arrancados?

Cruzar ruas desertas  
nem sempre se faz com pressa  
e olhando para os cem mil lados.  
Há sempre o esgotar do esgoto  
há sempre uma boca de lobo  
um lustro, a vitrine fechada, uma fada.  
Apenas caber em si é o último desejo  
não ter medo.

Escorregar de entrededos  
entre lábios e entre medos  
ser sopa para os pobres  
jornal entregue, pão quentinho.  
Fácil como ficar sozinho.



3

se essa mãe não é minha  
que lhe rompam ossos  
em acessos de abscessos  
e abismos de ninguém

se essa casa não é minha  
que os tijolos se destruam  
em destroços de passados  
trocadilhos descalabros

se essa imagem não é nula  
que o sangue que se escorre  
molhe o poço  
o sumidouro dos miasmas

se essa raça não é minha  
que resista às amarras  
e amarrem os amores  
a troncos ociosos

se esses olhos são diabo  
que se queimem em seus  
engodos  
de atropelos de salários  
e de socos

se essas surras não são minhas  
que se urrem e atropelem  
que desatem e se enterrem  
em semente

se esses ouros são destroços  
e são prêmios de preâmbulos  
e são socos e são sombras  
que soçobrem  
e que não sobrem

*(Telma Scherer é poeta, Florianópolis / SC)*

Tradução de Lord Byron por Ivan Justen Santana

ELA ANDA EM CHARME  
[She Walks in Beauty]

ELA anda em charme, como a noite  
De clima quente e céu sem par:  
Todo o melhor de brilho e sombra  
Une-se em seu aspecto e olhar,  
Mesclado àquela luz mais doce  
Que o firmamento oculta ao mar.

Penumbra a mais ou raio a menos,  
Talvez tal graça se evolasse,  
Que em negras tranças de fios plenos  
Flutua ou pouso-lhe na face,  
Onde os pensares tão serenos  
Se expressam simples e com classe.

E na maçã do rosto instante,  
Macio, tranquilo, mas veemente,  
Brilha um sorriso em cor triunfante,  
Que diz dos dias, gentilmente,  
Da mente em paz ao circundante,  
Do coração: flor inocente!

NÃO VAMOS MAIS PRA BALADA  
[So We'll Go No More A-Roving]

NÃO vamos mais pra balada  
Tão tarde, na madrugada,  
Bem que o peito inda nos bata  
E a lua inda vague, alta.

Se a espada gasta a bainha,  
E se a alma desgasta o peito,  
Cansa um corpo que caminha,  
E o próprio Amor dorme em leito.

Bem que a noite seja alada,  
E o dia retorne em regra,  
Não vamos mais pra balada  
Sob a luz da lua negra.

SOL DOS INSONES!  
[Sun of the Sleepless!]

SOL dos insones! melancólico astro!  
Teu raio de lágrima ao longe é um rastro,  
Mostrando à treva, a qual não esconjuras,  
Quão semelhante és às lembranças puras!  
Brilha assim o passado, luz de outrora,  
Que não aquece a quem atinge agora;  
Brasa que a Angústia vela, findo o dia,  
Distinta e distante — clara — mas fria!

QUANDO AMBOS PARTIMOS  
[When We Two Parted]

QUANDO ambos partimos  
Em silêncio e prantos,  
Corações partidos  
Longe tantos anos,  
Branco teu semblante e frio,  
Mais frio teu beijo;  
Aquela hora sim previu  
Triste o desejo.

O orvalho da aurora  
Correu frio em mim —  
Aviso de outrora  
Do que sinto enfim.  
Teus votos quebraste,  
E leve é tua fama:  
Teu nome em contraste  
Já deitam na cama.

Nomeiam-te a mim,  
Som lúgubre soa;  
Tremores por mim —  
Por que foste boa?  
Não sabem que te vi,  
Conheço-te bem:  
Sofrerei, sofrerei por ti,  
Não o saiba ninguém.

Secretos, nos vimos —  
Calado, eu lamento  
Que tenhas te esquecido,  
O espírito ao vento.  
Se acaso eu te vir  
Depois de anos tantos  
Como hei de sorrir?  
Com silêncio e prantos.

VERSOS INSCRITOS NUMA TAÇA FEITA COM  
UM CRÂNIO HUMANO  
[Lines Inscribed Upon A Cup Formed From A  
Skull]

NÃO te assustes! Aqui estou, em copo e alma;  
O único crânio (sem remédio)  
Do qual, diverso da mente humana,  
Flui tudo menos tédio.

Vivi, amei, bebi, tal como tu:  
Morri: que a terra não me tenha;  
Enche-me! — já estou mais que nu;  
Antes teus lábios que os da tênia.

Antes ser taça a um bom espumante  
Que berço a um verme enroladinho;  
Correr de boca em boca, sempre avante,  
Esquivo aos répteis, levando vinho.

Aqui talvez brilhou meu cérebro:  
Agora aos outros brindarei  
E após — ó vida! — voar meu gênio  
Trago comigo vinhos de rei.

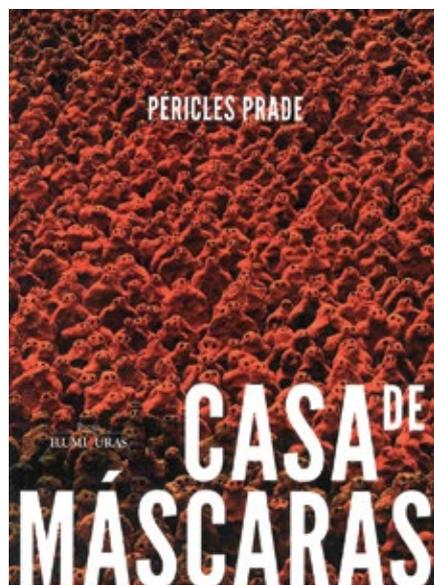
Bebe tu enquanto poderes: outra raça,  
Quando restarem só os teus ossos,  
Talvez também os tome e faça  
De ti uma taça e versos insossos.

Então por que não? Se a vida é breve  
E os nossos crânios já estão cheios disso,  
Longe de argilas e beijos de vermes,  
Cumpram também tal sacro ofício.

*(Ivan Justen Santana é poeta  
e tradutor, Curitiba / PR)*

# Os sedutores enigmas do poeta

Por Claudio Willer



**C**asa de Máscaras (Iluminuras, 2013), décimo sexto livro de poemas de Péricles Prade, é dividido em quinze partes ou capítulos. Número propositadamente alusivo, suponho, àquele de títulos anteriores. Impressiona, en-

sim avisando que nada é gratuito ou desprovido de sentido nesse livro) às prosas poéticas, narrativas condensadas; e aos epigramas e aforismos, como em “Arca nobre”: “O gladiador não mostra a tatuagem no dia da derrota.” Mestre do enigma, como se pode ver; do enunciado aparentemente vazio, porém repleto de sentido.

Diante da organização do livro, não é, portanto, arriscado interpretar *Casa de Máscaras* como obra autorreflexiva. É sobre o que Prade já escreveu e, desta vez, reescreve, comentando: “Com o tempo eu recrio” — o título de um dos capítulos. Daí o “Esboço de um romance para o próximo verão”, que anuncia obras futuras.

Principalmente, traz a relação do que criou com suas leituras. O intertexto às vezes é explícito, e até acompanhado por notas de rodapé; em outras, está disfarçado. Vai desde comentários e citações bíblicas até trechos que poderiam ser de uma es-

trecho citado remete ao episódio bíblico e a um dos seus títulos, a prosa de *Os milagres do cão Jerônimo*.

O caráter reflexivo, voltado para a leitura, também é evidenciado pelas epígrafes de cada parte, em um amplo espectro, de Benjamin Péret a Elizabeth Bishop, de Petrônio a Kafka e Truman Capote, de clássicos a contemporâneos. O capítulo “Em cinco dimensões” é aquele em que mais evidentemente alude às leituras; inclusive, à biblioteca, sugerindo que nela — portanto, no que lê — há uma dimensão a mais:

É aqui, entre os livros,  
que o gato persa  
comigo se assemelha.

O “gato persa” pode ser real; mas, é dito, reside “na memória”: é símbolo. Talvez nem seja preciso mencionar os autores, de Baudelaire a William Burroughs, que, prosseguindo uma tradição do gato como acompanhante de rituais, não só os apreciavam, mas lhes atribuíam vidência; ou seja, o acesso à quinta

Na parede o retrato iluminado  
do poeta que sem perna  
refez o inferno ao deixar Paris.

São várias alusões em três versos: é um retrato de Rimbaud, “iluminado” por haver criado *Illuminations* e que “refez o inferno” em seu *Uma temporada no inferno*. Rimbaud perdeu uma perna, teve-a amputada, porém ao morrer, de volta à França. Mas, na perspectiva de Prade, em sua atemporalidade, já estava sem a perna desde o começo de seu exílio. A poesia é regida pelo pensamento analógico, que despreza a causalidade, e não pela lógica do discurso; seu tempo não é linear e irreversível, porém é aquele do mito, circular.

Leituras e criação como viagens no tempo, ou reversões da temporalidade são proclamadas em outras passagens, como esta, na qual há um *continuum* de espaço e tempo:

Aeronauta,  
no tempo  
desço e subo  
sem esforço.



tre outros motivos, pela coerência e, do mesmo modo, pela diversidade. E por remeter ao que já escreveu, a essa obra caracterizada pela regularidade e pela consistência; isso, ao mesmo tempo em que sempre, a cada novo livro, acrescenta algo das infinitas possibilidades da expressão poética. Desta vez, vai das formas fixas (como no capítulo “Em cinco dimensões”, composto, como os demais, por cinco poemas — as-

crita automática ou de um jogo surrealista da melhor qualidade: “Menor que o nariz, o binóculo gira em busca de um ponto de luz favorável ao crescimento da flor arrebatada pelo pássaro-cativo.” Ou: “Chovem vulvas mecânicas em Sodoma e Gomorra sempre que um cão libidinoso abandona sua capa de listras roxas.” Há condensação (assim como na imagética surrealista): são várias histórias ou enredos sintetizados. O

dimensão. Ao “Outro tempo”, título de mais um poema da mesma série, que “Não é da vitrola da infância”, mas “do realejo / esquecido pelo mendigo estrangeiro”; aquele das sinestésias, do encontro de sensações e emoções na atemporalidade:

Sei que o tempo desta casa  
é outro, agudo como a voz perfeita  
da soprano negra Jessye Norman.

Sua leitura é diálogo com os poetas presentes nessa biblioteca:

Evidentemente, o aeronauta é metáfora do poeta, pois viaja em várias dimensões. Nessa viagem,

Atingiu-me o golpe  
(certo)

quando o olho vazado  
reconstruiu o futuro.

É o poeta-vidente. Dante Alighieri, na *Divina Comédia*, disse que os danados no inferno tinham a terceira visão, a capacidade de enxergar o futuro. É nessa chave que

podem ser entendidas todas as referências, mais ou menos obscuras ou evidentes, a Dante Alighieri, poeta matricial; à *Divina Comédia*; e ao inferno, inclusive aquele visitado por Rimbaud. E, antes deles, pelo patrono dos poetas, Orfeu. O lugar onde deixam de valer os princípios lógicos da identidade e da não contradição, como neste encaideamento de oxímoros:

No inferno  
pouco é o espaço  
para o pensamento que no fogo se congela.

É o lugar do poeta como vidente e maldito — assim como também proclamado por Rimbaud e tantos de seus precursores. Isso, lembrando que o fogo que congela, para os barrocos, Camões inclusive, é o amor.

Em outras passagens, chega a expor seu modo de criar alusões; até mesmo a indicá-las por meio da nota de rodapé (reproduzindo um procedimento de T. S. Eliot, tam-

teúdo manifesto com o conteúdo latente, ou dos símbolos com o simbolizado nos sonhos. Sempre operando por meio das condensações e dos deslocamentos — que, como já foi demonstrado, são constitutivas da própria poesia, ou do que Roman Jakobson chamou de “função poética”.

Também são metáforas do poeta o andarilho do capítulo “Com o tempo se recria”, e o calígrafo:

O cantor  
é calígrafo.  
Aquele que no magma jogou  
âncoras de navios perdidos  
para agradar um deus sem asas.

É a poesia total: simultaneamente viagem temporal e espacial, por ser caligrafia, e som, um canto — e, evidentemente, fala. Apresenta uma poética da leitura; da relação entre leitura e criação original, tal como exposta por Octavio Paz em *Os filhos do barro*:

“Cada leitura produz um poema diferente. Nenhuma leitura é defi-

turas passam, são históricas, e ao mesmo tempo ultrapassam-na, vão mais adiante dela.”

Ao expor essa poética por meio de alusões e enigmas, Prade não se fecha ao leitor. Ao contrário: quer que ele entre no jogo; que o acompanhe e seja um coautor ao decifrá-lo. Convida-o a participar e, como leitor ativo, a também ser poeta ao visitá-lo em sua *Casa de Máscaras*, ou seja, sua biblioteca.

Cabem, inclusive, alguns comentários a esse título. Usar máscaras, isso corresponderia a adotar uma falsa identidade? Ou, antes, uma dupla identidade? O mascarado continua a ser quem é — mas, ao mesmo tempo, torna-se outro; a encarnação do “Eu é um outro” de Rimbaud. É e não é; duplo e ambivalente — e essa característica, ambivalência, já foi identificada, por Bakhtin e por outros estudiosos, ao valor literário; à polissemia de todo enunciado poeticamente substancial.

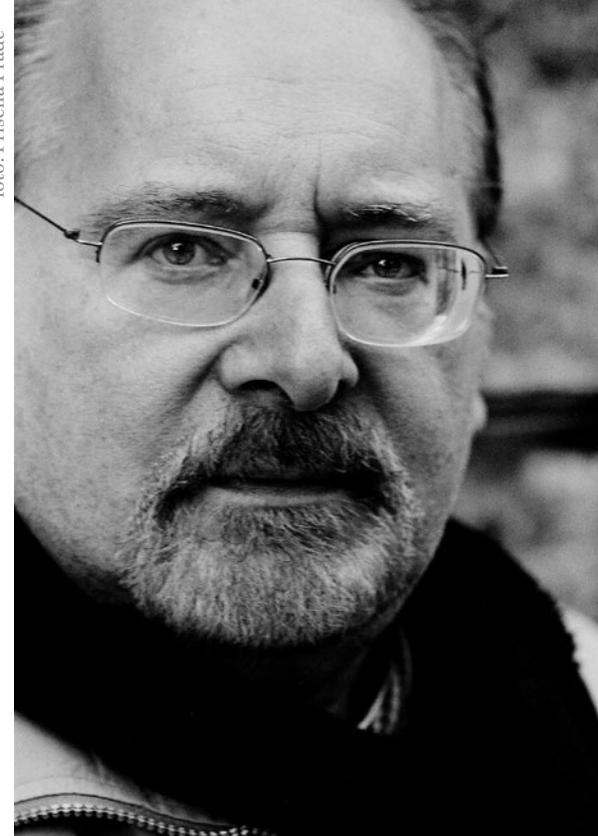


foto: Priscilla Prade

da inspiração e da iluminação. Vale, porém, diante dessa riqueza simbólica, a observação de Ronald Augusto no prefácio, de que o livro “exige de mim uma decodificação mais rente dos sentidos que do intelecto”. A decifração deve ser por meio da intuição e da sensibilidade, pois estamos diante de poesia, e não de um árido quebra-cabeças ou da solução de um problema no campo da lógica formal. Por isso, a precedência é para o valor; para a qualidade de suas imagens, como neste trecho, entre tantos outros que poderiam ser citados, do poema justamente



bém citado), como em “Nathaniel”, colagem de reminiscências de três dos títulos de Hawthorne:

“O nadador puritano se esquiva ao avistar, no poço da Casa das 7 Torres, a vitrine de bonecas nuas afundando como o Pastor excitado pela letra escarlate bordada no peito de um fauno que não é o de mármore.”

Citei na íntegra para mostrar a relação da poesia de Prade com seu intertexto. É a mesma do con-

nitiva, e, nesse sentido, cada leitura, sem excluir a do autor, é uma acidente do texto. Soberania do texto sobre seu autor-leitor e seus sucessivos leitores. [...] Não há poema em si, mas em mim ou em ti. Vaivém entre o trans-histórico e o histórico: o texto é a condição das leituras e as leituras realizam o texto, inserem-no no transcorrer.

Cada leitura é histórica e cada uma delas nega a história. As lei-

Também já foi observado, por Octavio Paz e por outros, que a relação de significação ou a simbolização é um mascaramento: o signo é um representante, que está no lugar daquilo que é designado; portanto, uma máscara. *Casa de Máscaras* é, desse modo, a morada da palavra; entre outros, a biblioteca do poeta.

Só o próprio poeta saberá dizer o que, dessa amplidão simbólica, vem por meio do cálculo, da intuição ou

intitulado “Imagem”, no qual alude simultaneamente a Van Gogh, a Rimbaud (no poema “Eternidade”) e a Cervantes:

Na cadeira de palha,  
toda flor  
(natural)  
é cor  
de sol oculto.

(Claudio Willer é poeta e crítico literário, São Paulo / SP)

# La nascita degli dei

Por Demétrio Panarotto

**L**a *nascita degli dei* (O Nascimento dos Deuses), meu objeto de estudo durante o doutoramento, é um roteiro escrito por Glauber Rocha em 1975, encomendado pela RAI (Radiotelevisione Italiana) e publicado no ano de sua morte, 1981, pela ERI Edizioni, editora do mesmo conglomerado. O roteiro ainda não foi traduzido para a língua portuguesa, e talvez isso, em parte, ajude a explicar a pouca quantidade de textos críticos e/ou de citações que se referem a ele. É um roteiro não filmado e escrito no período em que Glauber morava na Itália, durante o exílio. Mesmo período em que o cineasta escreveu a primeira versão conhecida do roteiro de *Idade da Terra*, sob o título de *Anabazis* (1974), e um pouco antes de filmar *Claro* (1975) e o documentário sobre *Di Cavalcanti* (1976).

Em breves palavras, o roteiro divide-se em duas grandes partes e conta, na primeira, a história de Ciro da Pérsia (559/529 a.C.), e, na segunda, a de Alexandre da Macedônia (356/323 a.C.). Dois grandes impérios, em períodos distintos, da ERA pré-cristã.

Desse modo, as perguntas que me incomodavam acerca do cinema de Glauber eram, em um primeiro momento, direcionadas ao roteiro e, como consequência, aos demais textos e filmes realizados durante a década de 1970, para pensá-lo junto ao corpo da obra do cineasta; e, num segundo momento, o modo como a crítica havia minimizado a importância não só do roteiro, mas também das demais produções de Glauber que abrangiam o período.

Essa procura me deu um primeiro parâmetro para as relações que pretendia montar e me revelou que, até o dado momento em que me propus a pesquisá-lo (entre 2006 e 2012, data da defesa), havia dois Glauber: o primeiro deles estudado, falado, comentado — refiro-me ao da década de 1960, *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) — e um outro minimizado, pouco estudado, o da década de 1970, *Cabeças Cortadas* (1970), *Câncer* (1972), *Claro* (1975), *Idade da Terra* (1980).

Ainda em relação ao Glauber da década de 1960, havia um ponto na crítica que me incomodava, pois, se por um lado a crítica enaltecia o cinema de Glauber produzido naquele período, em muitos casos colocando-o como o mais importante realizado pelo cinema nacional (situação que muitas vezes se perpetua até hoje), por outro, desconsiderava o da década seguinte. Isso

se dava, em muitos casos, por mais estranho que possa parecer, pelo simples fato de ele ter sido concebido e realizado (em boa parte) fora do Brasil. Assim, por esse motivo, não se reconhecia nele certos “brasilianismos” ou “brasileirismos” e, por consequência, não se conseguia ampará-lo em torno da ideia de representação. Isso acabava por criar uma oposição entre um e outro, como se existissem duas produções distintas; como se a produção da década de 1960 se diferenciasse da produzida durante a década seguinte. Portanto, a mesma crítica que enaltecia um, não reconhecia o outro.

O roteiro “La nascita degli dei” apontou que o cinema de Glauber, mesmo durante a década de 1970, continuava a tratar de assuntos que já eram trabalhados por ele durante a década anterior, todavia isso acontecia de outra maneira. Os dois períodos eram (ou poderiam parecer), ao mesmo tempo, tão diferentes, mas muito próximos. E aquilo que os aproximava estava na maneira como o cineasta recuperava questões outrora já trabalhadas, utilizando-se de outros (e em alguns casos dos mesmos) modos de intervenção (seja nos filmes ou nos textos). Evidenciando que os momentos eram distintos, mas que as questões que o guiavam eram constantemente retomadas.

A que considero mais significativa, e que procurei explorar na tese, é o modo como o cineasta aborda o sertão e as coisas que estão próximas do imaginário sertanejo. Glauber, mesmo fora do Brasil, continuava a percorrer as vielas do sertão (dos sertões); seu cinema, ainda, não conseguia se dissociar daquilo que é interno/interior. Mesmo que as duas referências, sertão e interno/interior, também sejam sinônimas, é necessário considerar que em algum momento a imagem do sertão como árido, quente, ignoto, desértico ganhou uma amplificação maior.

Dessa maneira, se Glauber, durante a década de 1970, continuava a falar do sertão — como havia feito em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, para citar apenas dois exemplos —, por que razão havia uma crítica que criava uma barreira entre um período e outro? Será que a questão passava pela maneira como o cineasta, na década de 1970, realizava os filmes e, consequentemente, como abordava o sertão — e isso acabava por tornar os dois períodos tão distantes —, ou esse distanciamento se dava também pela maneira como a crítica o havia lido?

Assim, a constatação de que Glauber, em *La nascita degli dei*, e em boa parte da década de 1970, continuava a falar do sertão, acabava por impor um problema à maneira como o sertão

fora lido em seu cinema. E indicava, ainda, que o sertão, do modo como fora lido — em especial por uma crítica da ordem sociológica marcada pela ideia de representação, e o nome de Ismail Xavier me pareceu chave para essa leitura —, parecia aprisionado a um determinado lugar: havia uma leitura que aprisionava o sertão, e, por associação, o cinema de Glauber, a um território. Como se, pra falar do sertão, precisava-se localizá-lo em uma determinada região do território brasileiro.

Portanto, esse aprisionamento (a um território, interior do Nordeste brasileiro, onde ele filma *Deus e o Diabo*, Monte Santo - BA, e *Dragão da Maldade*, Milagres - BA) “impedia” com que se percebesse que o sertão em Glauber, de outras maneiras, também estava na produção da década seguinte. Este foi o momento em que atribuí, na tese, respectivamente, os termos “o sertão com endereço” (aquele em que se percebia uma localização geográfica) e “o sertão do mundo” (aquele em que o sertão poderia estar em qualquer lugar). Essa atribuição não tinha o intuito de separá-los (ou de reforçar a separação já existente), mas de conectá-los.

O “sertão com endereço” é aquele em que a crítica conseguia perceber nele uma localização geográfica e sustentá-la junto à ideia de representação, ou seja, possível de se encontrar basicamente no interior do Nordeste brasileiro; o “sertão do mundo”, por sua vez, era a possibilidade de perceber que o sertão poderia estar, na obra de Glauber, em qualquer lugar do mundo, inclusive no interior do Nordeste brasileiro. O sertão estava em Glauber. A obra dele era o sertão.

A segunda constatação foi a de que o aprisionamento a que me refiro se dava, pois, quando se lia as referências literárias do cineasta, frequentemente citadas por Glauber, e quando também se aplicava a elas um modelo de leitura muito parecido ao aplicado no cinema por ele realizado durante a década de 1960. Isto é, o Euclides da Cunha — e se estende também por José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto... —, lido no cinema de Glauber, já vinha marcado por um tipo de leitura (a mesma, de ordem sociológica). E era essa leitura que guiava a crítica quando esta percebia a presença de Euclides da Cunha, por exemplo, nos filmes deste período.

Com isso, estou querendo dizer que havia um sistema de leitura usado para os textos literários que acabava por se repetir quando se falava em cinema (ou quando aplicado ao cinema). Ou seja, o cinema, de um modo geral, era lido, primeiro, colado à literatura, e, em um segundo momen-

to, a um modo de leitura usado pela literatura (ou pela crítica literária). Um “sistema” de leitura montado por Antonio Candido para ler a literatura brasileira servia como parâmetro para a leitura de um cinema brasileiro. O pensamento de Antonio Candido alimenta/alimentava a crítica cinematográfica de nomes como os de Paulo Emilio, Jean-Claude Bernadet, e Ismail Xavier (e, por consequência, a de outros nomes que se preocupavam em pensar o cinema brasileiro e que se associavam ao mesmo exercício teórico).

E a pergunta seguinte era: o cinema, onde fica? Pois, o sistema defendido por Antonio Candido como mola de sustentação de uma Literatura Nacional (brasileira) acabava por ser usado como sustentação de um Cinema Nacional. Ou seja, para que se pudesse produzir um pensamento sobre o “Cinema Nacional”, acabava por reduzir o cinema ao seu espaço geográfico. E talvez esse modo de pensamento justificasse o fato de o Glauber da década de 1970 ser tão pouco comentado, como disse anteriormente. É como se aquilo que ele produziu durante esse período, mesmo que continuasse passando pelo sertão, não tivesse, para um modelo de crítica acima citado, algo de “nacional”.

Para se aplicar outro tipo de leitura que conseguisse contemplar o sertão de Euclides da Cunha no cinema de Glauber, senti a necessidade de percorrer, além do cinema, a crítica de Glauber e a crítica de Euclides da Cunha. Portanto, os textos de Carlos Eduardo Capela, de Francisco Foot Hardman e de Leopoldo Bernucci foram fundamentais para isso, para que eu pudesse perceber que havia outra leitura em torno de Euclides da Cunha que se fazia possível e que, com ela, o sertão ganhava outras possibilidades, não apenas em Euclides, mas em Glauber.

Talvez o caminho percorrido ajude a entender no desenvolvimento do trabalho o espaço entre aquilo que foi dito, aquilo que não foi dito e aquilo que poderia ter sido dito. Ou seja, para dar conta do desafio de um recorte que, em alguns momentos, me pareceu (e que continua me parecendo) amplo demais, precisei fazer algumas escolhas.

Pois a tese, e por aí passam as escolhas que determinaram o percurso, faria sentido se eu conseguisse demonstrar, primeiro, que havia uma conexão das leituras críticas do cinema de Glauber associada às leituras das referências que constituem esse cinema. Para mostrar, depois, que havia outra possibilidade de leitura que fiz a partir daquilo que Gilles Deleuze sugere como sendo o moderno no cinema realizado no terceiro mundo.

Deleuze nos diz que se, no cinema clássico, o povo estava presente, mas era oprimido; no ci-

nema moderno, por sua vez, o povo é o que falta. Para o filósofo, a partir de Kafka e de Klee, a constatação de um povo que falta não era a renúncia de um cinema político, mas “a nova base sobre a qual ele tem de se fundar”. Não se fala para um povo presente, mas participa-se da invenção de um povo.

A leitura de cinema clássico e moderno de Deleuze era muito diferente da de Ismail Xavier, apoiada na de André Bazin. Enquanto este sugere uma separação entre os dois momentos, Deleuze nos diz que a Segunda Guerra Mundial é um marco que, dentre tantas outras coisas, determina uma mudança no modo de fazer cinema. Mas que este modo não os separa, apenas os dois passam a viver em concomitância.

O fato de Deleuze, ao se referir ao cinema de Glauber, tocar apenas nos filmes produzidos e realizados pelo cineasta durante a década de 1960, e de Ismail Xavier concentrar a crítica no mesmo período, colocava o roteiro, “La Nascita”, como objeto de estudo, mas também como verificação de um problema acerca da crítica. A leitura realizada pelo autor de *Sertão Mar* na procura por um cinema como representação de um povo reforçava a cisão entre as duas décadas, pois é bem provável que Xavier percebesse (ou perceba) a presença do sertão no cinema de Glauber na década de 1970, mas não conseguia ver ali “o povo” (brasileiro) representado. A de Deleuze, por sua vez, que sinalizava para a invenção de um povo, permitia que o cinema de Glauber da década de 1970 fosse visto na coexistência com o da década anterior. Assim, o cinema dessa década e o filme *Cabeças Cortadas* (1970) podem servir como exemplo simbólico de uma certa ruptura, que, por mais que apontasse diferenças, continuava a contemplar as aproximações. Um com o outro, e não um separado do outro.

Desse modo, evidenciar que o ponto de partida da história de *La Nascita* se dava a partir do historiador grego Xenofonte era a possibilidade, para Glauber, de continuar trabalhando com Euclides da Cunha e com o sertão. Em Xenofonte também há uma marcha, como a(s) marcha(s) do exército brasileiro em direção a Canudos, que parte do litoral em direção ao centro do continente, em que o grupo de soldados, depois de perder o comando (em que os comandantes desta marcha tiveram as cabeças decapitadas), partem em retirada em direção ao litoral. Assim, tanto para uma como para outra, o centro, o interior, o sertão era o lugar daquilo que é o desconhecido. E essa associação me permitia estreitar as relações entre o cinema de Glauber produzido durante as duas décadas.

Assim, os textos do historiador grego, pela maneira como se tocam com o de Euclides, permitiram a Glauber retomar o escritor de *Os Sertões* e, ao mesmo tempo, montar outra “genealogia” do sertão, como se a história desse lugar — lembrando que a palavra aparece pela primeira vez em Camões — já estivesse nos povos romanos, gregos, persas, assírios, babilônicos, macedônios, no nascimento dos deuses. Não apenas isso, a presença dos personagens de *La Nascita*, em boa parte dos demais textos e filmes escritos e/ou filmados pelo cineasta no respectivo período, sinalizava, ainda, para a importância que Glauber havia dado a Xenofonte.

Portanto, o modelo de construção do roteiro, dividido em duas grandes partes, Alessandro “Sole dell’Occidente” e “Ciro Luna dell’Oriente”, em que os dois se tocam a partir do momento em que Alexandre, mesmo sem o ter, por motivos óbvios, conhecido, retoma a história de Glauber da década de 1970 fazia sentido como uma retomada do da década de 1960. Há, no roteiro — não é para menos a presença do sol e da lua no título das duas partes —, um jogo em que, mesmo que separados, um só existe com o outro.

Assim, a importância de Xenofonte se torna possível ao ser lido com Euclides. E essa constatação se evidencia quando consideramos que Glauber, independentemente do local onde se encontrava, continuava a ter o olhar voltado para o sertão, para aquilo que é interior, desconhecido, para aquilo que não é aprisionado, que não foi civilizado.

Uma constante anábase, palavra com a qual Alain Badiou, a partir de Xenofonte e apoiado no pensamento de Deleuze, procura pensar o século XX. Para o filósofo francês — que faz a sua leitura a partir de dois poemas com o título de anábase, um de Saint-John Perse, escrito na primeira metade do século, e o outro de Paul Celan, escrito na segunda metade —, o século apresenta-se de duas maneiras diferentes, e a Segunda Guerra, como é para Deleuze também, seria o ponto em que há uma mudança no modo de pensar as coisas: o primeiro momento guiado pela razão e o segundo pela falta de controle. A anábase, para Badiou, seria a palavra que conteria os dois momentos. Assim, o cinema de Glauber, em vez de caminhar por dois percursos distintos, como se a sua obra se dividisse em duas, parece caminhar por esse espaço do qual nos fala Badiou a partir da anábase, de um com o outro: em que a razão e o fora de controle parecem fazer parte.

(Demétrio Panarotto é escritor e músico, Florianópolis / SC)



(Susano Correia é artista visual, Florianópolis / SC)