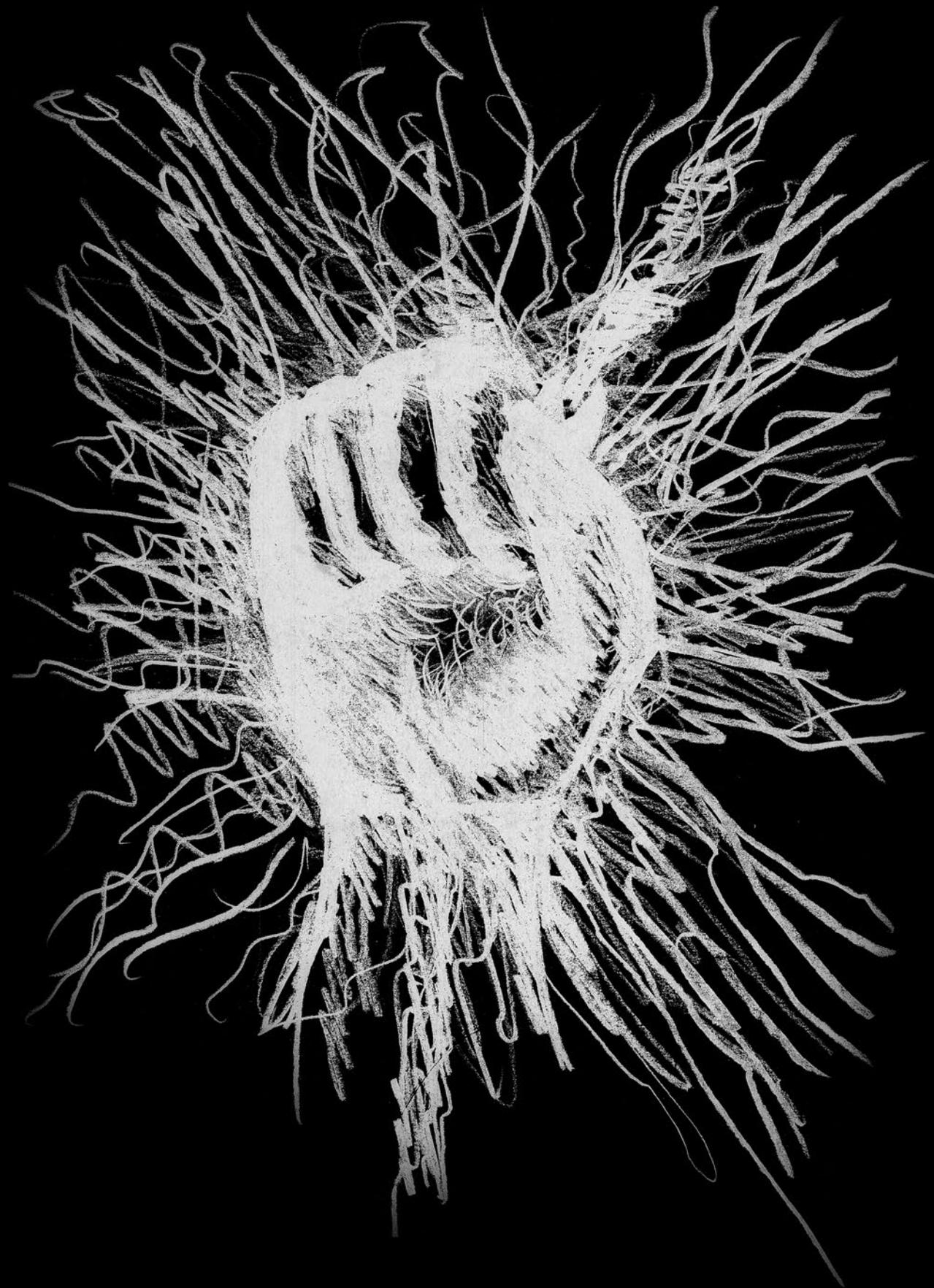


# SUPLEMENTO 83 CULTURAL DE SANTA CATARINA

JUL. 2014 - ISSN 2318-3063

[ô catarina]



**Entrevista**

Silvana Garcia

**Artigos**

Joca Wolff  
Celso Braida

**Inéditos**

Contos de Vinícius Alves e de Rafael Reginato  
Poemas inéditos de Mônica de Aquino  
Tradução de poemas de Oliver Friggieri

# Cartas

Tenho recebido regularmente o *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]*, que tem estado muito bom, como sempre! Agradecemos à equipe do jornal e à Fundação Catarinense de Cultura pelo relevante serviço prestado à cultura em âmbito nacional.

**(Carlos Felipe Moisés, escritor e crítico literário, São Paulo / SP)**

A diversidade e a profundidade dos temas abordados, a criativa diagramação e a leveza estética do *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]* nos cativam a leitura e nos fazem aguardar, prazerosamente, pelo próximo número. Parabéns e força a toda a equipe deste valioso jornal, que muito contribui para a produção e para a difusão da cultura brasileira.

**(Dinovaldo Gilioli, poeta, Florianópolis / SC)**

O *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]* traz conteúdo denso: contos, poemas, entrevistas, artigos, excertos de dramaturgia e romance. Reflete bem a cultura contemporânea do Brasil e de Santa Catarina. As ilustrações são sempre marcantes. Muito bom!

**(Jairo Pereira, poeta, Quedas do Iguaçu / PR)**

Recebi e agradeço os três números mais recentes de *[ô catarina]*, suplemento cultural articuladíssimo que, pela qualidade do que publica e também pelo alto nível gráfico, se destaca entre os melhores do gênero no país e no exterior. Sem dúvida um exemplo a ser seguido por outros estados.

**(André Seffrin, crítico e ensaísta, Rio de Janeiro / RJ)**

# Editorial

O *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]* mantém sua característica de ampliar o debate estético, poético e ético sobre a arte e a cultura. Sempre com objetivo de privilegiar a voz dos criadores, neste número, apresenta poemas inéditos da poeta mineira Mônica de Aquino; uma longa entrevista com a professora e artista Silvana Garcia, que é, também, editora de uma das mais importantes revistas de teatro do Brasil, a revista *A[L]BERTO*; o professor e escritor Joca Wolff leva os escritores Dalton Trevisan e Manuel Bandeira ao cinema; o professor e filósofo Celso Braidia convoca o leitor a uma reflexão sobre o ato poético literário e sobre seu posicionamento ante a arte literária; o editor e poeta José Eduardo Degrazia faz tradução, exclusiva para o suplemento, do poeta maltês Oliver Friggieri.

Vinícius Alves reaparece com sua ironia e linguagem próprias em conto inédito; Rafael Reginato faz uma imersão imagética no Contestado com o conto “A Cachorrada de Caraguatã” e João Bosco Vidal resenha o livro, ainda a ser lançado, de Jairo Pereira. E, para fazer a leitura visual dos textos, convidamos o artista Leandro Serpa. Com isso, a Fundação Catarinense de Cultura espera propiciar ao leitor o encontro com novas cartografias estéticas. As fronteiras entre arte, ciência e filosofia, por exemplo, já foram questionadas pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Por isso, temos perseguido o enfrentamento dessas fronteiras, oferecendo ao leitor a possibilidade de se encontrar com a arte, com o pensamento e com a ciência, por que não?

## 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 / Filipe Mello  
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 Fóes Bianchini  
Gerente de Patrimônio Cultural / Halley Filipouski  
Gerente de Pesquisa e Tombamento / Elizangela Cristina Oliveira  
Gerente das Oficinas de Arte / Hassan Felix de Souza  
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  
Secretária Executiva do Conselho Estadual de Cultura / Marita Balbi

SUPLEMENTO CULTURAL DE SANTA CATARINA - 83 - [Ô CATARINA]

Julho de 2014

Editor / Marco Vasques

Assistente Editorial / Denize Gonzaga

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

Colaboradores desta edição / Celso Braidia, João Bosco Vidal, José Eduardo Degrazia, Joca Wolff, Marco Vasques, Mônica de Aquino, Rafael Reginato, Rubens da Cunha, Silvana Garcia, Vinícius Alves.

Capa e ilustrações / Leandro Serpa

Imagens artigo Celso Braidia / H. R. Giger

Revisoras / Denize Gonzaga e Manuela de Medeiros

Designer Gráfico / Moyses 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.

Agronômica – 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.



# A militância artística de Silvana Garcia

Por Marco Vasques e Rubens da Cunha



**S**ilvana Garcia é uma das vozes mais importantes do teatro nas últimas décadas. Dona de uma vasta obra teórica e de pesquisa sobre o teatro, ela também atua como diretora e dramaturga ou, como prefere dizer, como provocadora e organizadora, pois seu processo criativo passa pelo coletivo. Nesta entrevista, Silvana fala de sua experiência como estudiosa do teatro, com enfoque no Teatro de Militância, marginal e popular, e também relata suas experiências de organizadora de diversas obras sobre teatro, e como administradora pública. Movimentada e inquieta, ela lança um olhar sobre os programas de financiamento coletivo, a crítica teatral atual, bem como seu processo de pesquisa e criação artística, dizendo que “é preciso saber transformar a própria pesquisa artística em obra, sendo que, embora ela preserve as marcas do processo, não se limita a uma demonstração do próprio processo”. Silvana Garcia traz nesta entrevista uma vasta experiência profissional, artística e ética que se faz cada vez mais necessário ouvir.

**No final do seu livro *Teatro da Militância*, você afirma que talvez se possa assistir a um ressurgimento de um teatro agitpropista, mediante uma intenção do governo democrático, mas que isso não seria, de forma nenhuma, um projeto de cultura popular. Nesta última década, você viu algum movimento mais efetivo nesse sentido?**

Escrevi este texto em meados dos anos de 1980, quando apenas tateávamos o processo de abertura política. Mas, mesmo naquele momento, não pretendi formular uma previsão ao falar de ressurgimento do teatro de agitprop, apenas dei indicações de que havia um novo fremito de ativismo artístico, indício de um anseio legítimo por participação política. Efetivamente, durante as décadas que se seguiram, pudemos testemunhar

alguns grupos que foram para a rua e adotaram uma linguagem agitpropista, uns mais próximos do deboche cepecista, outros com a disposição sincera de pôr em debate o contexto sociopolítico nacional. Mas em nenhum momento eu diria que isso foi uma tendência ou um efetivo ressurgimento do agitprop nos moldes históricos. O agitprop é um ativismo artístico a serviço de um projeto político, ou no mínimo de uma luta política; logo, ele não vai longe se alimentar-se de ideias abstratas ou pouco definidas ideologicamente. Agitação visando a, propaganda de algo: se isso não for claramente estabelecido e fundamentado, não há ativismo consequente. Talvez isso não tenha sido bem compreendido até hoje.

Evidentemente, e creio que meu livro mostra isso, os procedimentos e as estratégias do ativismo agitpropista estão longe de propiciar um projeto de cultura popular participativa. Até porque, em geral, o empenho doutrinário é unidirecional e unidimensional, e, como tal, excludente. Historicamente, e em todos os sentidos possíveis, isso é incompatível com um projeto democrático de cultura popular.

**Nos tempos atuais, qual é a sua visão sobre o “teatro nas periferias”? Existem manifestações autênticas nascidas na periferia, ou ainda predomina a ideia de que o “artista culto” é o que se desloca até onde o povo está para oferecer a ele a cultura e a consciência política?**

Não sei bem se podemos qualificar um “teatro da periferia”. Há grupos — não são muitos, é verdade — que estão fora do centro, no cinturão de bairros e municípios que circundam São Paulo, e que produzem teatro com o mesmo empenho e também com as mesmas angústias que muitos dos grupos mais bem situados na geografia da cidade. Muitos desses grupos — cito o Clariô, de Taboão da Serra — produzem um teatro de grande qualidade, não raras vezes mais instigante que as produções a que assistimos no centro. Não diria que configuram um “teatro de periferia” apenas porque têm em comum o fato de estarem distantes do principal foco urbano de produção e de consumo de arte. Também questiono o que seria uma “manifestação autêntica” da periferia. Há algo de romântico e ao mesmo tempo de discriminatório nessa concepção. Simplificando, diria que hoje há um grande número de participantes do chamado teatro de grupo, que congrega coletivos de todos os pontos da cidade e que integra significativamente as estatísticas da produção paulistana de teatro. Esses grupos disputam as minguadas verbas oficiais e se

esforçam por chegar ao público. Parte deles está sinceramente disposta a forçar as barreiras, geográficas e econômicas, que impedem que a grande maioria da população tenha acesso ao teatro. Há entre esses grupos um intenso intercâmbio de práticas e experiências, e quero acreditar que em algum momento isso possa efetivamente resultar em uma ampliação de público e em uma elevação do patamar de qualidade do teatro produzido por aqui.

**Quando nos referimos à chamada “manifestação autêntica”, estamos pensando nas inúmeras situações de imposição cultural que as comunidades, via de regra as periféricas, recebem com projetos que, muitas vezes, não nascem na comunidade, não nascem da necessidade dessa comunidade (e aqui estamos falando não apenas das sociais, mas dos próprios anseios artísticos), e que acabam chegando como um corpo estranho; por isso a ideia de uma cultura imposta e deslocada.**

Sim, isso de fato ainda acontece, mas acredito que cada vez menos. Quaisquer projetos, sejam sociais ou artísticos, devem ser “autenticados”, digamos assim, pela população, e isso só ocorre na medida em que há uma consciência de cidadania sedimentada, que permite que se distingam projetos legítimos daqueles que não correspondem aos seus anseios.

**Percebe-se que há um interregno entre a sua graduação de teatro, em 1973, e o seu, digamos, retorno à academia, com o mestrado concluído em 1986. Nesse meio tempo, sobretudo nos anos de 1970, qual foi o seu envolvimento com o teatro? Você participou de alguma produção teatral, ou ficou sempre mais ligada ao plano teórico?**

Morei fora do Brasil por um tempo e quando voltei dediquei-me aos estudos e à docência. Ainda estou envolvida nisso: sou pesquisadora e educadora, como primeiras ocupações. Mas, de uma década para cá, também tenho me voltado para a criação, como diretora e dramaturga, atuando profissionalmente, de forma tímida ainda, porque suporte mal esse círculo dos infernos que é produzir teatro em São Paulo, correndo atrás de editais e patrocínios. Creio que finalmente conquistei maturidade intelectual e artística para a prática do teatro [risos] e tenho podido pôr em cena meus devaneios criativos na EAD — Escola de Arte Dramática, onde dou aulas — e com meu primeiro grupo de teatro, o lasnoias&cia., com o qual criei dois trabalhos que chamaria essencialmente de exercícios de experimentação — experimentais na acepção de sondagem e risco, de laboratório, como era usado nos anos de 1970. (Refiro-me ao *Lesão cerebral*, com textos de Donald Barthelme, e *Há um crocodilo dentro de mim*, uma colagem

com textos, entre outros, de Angélica Liddell, Rodrigo García e Abel Neves). Agora estou estreando um novo trabalho; então, parece que essa engrenagem está funcionando, com perspectiva de continuidade.

**Um de seus focos de estudo é o teatro popular, marginal, feito por grupos periféricos, muitas vezes sem formação acadêmica. Qual é a importância de uma graduação em teatro? Como você vê os cursos universitários de teatro nos dias atuais?**

Gostaria de corrigir o pressuposto da pergunta: eu de fato me dediquei ao estudo desse fenômeno do teatro independente que existiu durante os anos de 1970 e que se deslocou para a periferia, como uma estratégia de sobrevivência e de comprometimento político, e daí resultou meu livro *O Teatro da Militância*. Embora tenha estado bem atenta a todo o movimento de teatro de grupo, ou teatro coletivo, desde então, não posso dizer que meu foco de estudo seja o “teatro popular marginal” como aparece formulado acima. Meu interesse é pelo teatro que se produz atualmente, e a vertente do grupo é a principal e mais forte tendência da produção em São Paulo; portanto, simplesmente não posso ignorá-la. Não vejo muita relevância numa graduação em teatro, mas vejo uma importância fundamental no estudo do teatro. Infelizmente, nossa classe teatral carece de formação sistemática, formação esta que pode até se iniciar numa escola, mas que depende essencialmente de uma disposição permanente para o estudo e aperfeiçoamento do ofício e domínio da arte que escolheram representar. Não basta espontaneidade e sinceridade de propósitos para se fazer teatro. Vejo frequentes indícios da falta de formação e de estudo, e não é preciso ir muito longe: basta ler os programas das peças. Como pesquisadora e, durante algum tempo, diretora do centro de documentação das artes da prefeitura de São Paulo, o antigo IDART (Departamento de Informação e Documentação Artísticas), tenho por hábito ler os programas dos espetáculos e posso infelizmente testemunhar que, numa altíssima percentagem, esses programas são inúteis, porque não trazem qualquer informação consistente sobre o processo de produção ou o projeto artístico do espetáculo que representam. São peças de propaganda ou até mesmo de divulgação dos próprios artistas, cujas fotos estampadas ocupam muitas vezes a maior parte do caderno. Outra constatação também dolorosa é a pobreza das ideias e dos conceitos que transparecem dos textos, quando eles existem. São raros os programas que podem ser considerados documentos, com informações e considerações realmente significativas — ainda que breves, já que um programa não comporta textos longos. Quero deixar claro, no entanto, que o meu comentário não lamenta a falta de um saber acadêmico, erudito, no sentido pernóstico. Pode haver um sa-



ber formulado com termos simples, ou mesmo em linguagem subjetiva, poética. Reclamo é da falta de consistência das ideias e da precariedade dos conceitos. E dos modismos vazios. Isso transparece também na cena, já que muitas vezes fico com a impressão de que quem está no palco não tem compreensão ou domínio sobre aquilo que está fazendo. “O que importa é o processo”: isso que já foi uma máxima importante para a compreensão de uma pedagogia da criação, hoje pode significar, em alguns casos, uma salada de improvisações mal-ajambradas que não diz absolutamente nada e não transporta o espectador a lugar algum.

***Odisséia do Teatro Brasileiro, livro organizado por você, reúne depoimentos de Zé Celso, João das Neves, Antunes Filho, Enrique Diaz, Márcio Souza, Gianni Ratto, Fauzi Arap, Gianfrancesco Guarnieri e Paulo Autran, entre outros. Ele nos permite navegar por praticamente todo o século XX do teatro brasileiro. Um dos depoimentos mais emocionantes foi o de Augusto Boal, quando fala sobre sua experiência teatral com as donas de casa. Como você vê o uso do teatro como instrumento sócio-político?***

Eu organizei o livro *Odisséia do Teatro Brasileiro*, mas não fui responsável pelo evento que lhe deu origem, uma série de palestras organizadas pelo Teatro Ágora, coordenado pelo Celso Frateschi e pelo Roberto Lage, na ocasião. Então, o mérito pela reunião de todas essas personalidades e pela condução das conversas é deles; eu dei estrutura e editei as falas. Sobre o *uso* do teatro como *instrumento*: como a própria expressão sugere, isso concerne mais aos objetivos que ao meio. Se eu uso recursos e procedimentos do teatro para dar aula de história, para alfabetizar, para promover a inclusão social, ou para debater problemas de uma determinada comunidade, é porque eles constituem um veículo poderoso que me permite alcançar fins externos — terapêuticos, pedagógicos ou ideológicos — à atividade artística propriamente dita. Não tenho nada contra isso e creio que pode haver uma apropriação lícita desses meios no plano da ação social; dizer, porém, que esse é o verdadeiro objetivo do teatro — servir a uma finalidade externa a ele mesmo — é não perceber a verdadeira dimensão que a arte pode ter na vida das pessoas e das pessoas em sociedade.

**Como você percebe a crítica teatral hoje? Ela ainda está prioritariamente ligada à produção teatral profissional, conforme você a destacou na introdução de seu livro *Teatro da Militância*? Nota alguma alteração no panorama após estas quatro décadas?**

O que eu digo na introdução do meu livro é que, até muito pouco tempo, a bibliografia produzida sobre teatro no Brasil privilegiava para análise crítica apenas a dramaturgia e quase sempre no âmbito de um certo teatro profissional. Não estava me referindo à crítica (jornalística ou outra), mas a um registro mais amplo, livresco. Hoje esse panorama já se alterou substancialmente. A própria universidade, com seus programas de pós-graduação, ampliou enormemente o espaço da pesquisa em artes cênicas e corrigiu esses rumos tão estreitos. A encenação, os processos criativos, as pedagogias da atuação, as intersecções de linguagens constituíram-se em objetos de investigação, e, conseqüentemente, ampliou-se enormemente a compreensão do que seja esse campo de pesquisa. Já temos hoje, felizmente, publicado ou não, um vasto material documental e analítico sobre teatro, que pode realimentar não apenas novas reflexões, mas também novas práticas.

**Você foi coordenadora da edição *Os grandes dramaturgos*, da Editora Peixoto Neto. Poderia nos falar mais desse trabalho?**

Foi um empreendimento comercial da Editora Peixoto Neto que, ainda assim, me ofereceu a oportunidade de realizar uma boa seleção de textos e convidar um grupo formidável de pensadores e pesquisadores para escrever as apresentações. Lamento que não haja mais iniciativas nesse sentido. O próprio Peixoto Neto, aparentemente, não se interessou (ou não pôde) ir avante com o empreendimento, que era muito mais ambicioso do que a parte já realizada.

**Em países como a Argentina e a Alemanha se publica muita dramaturgia. Como você vê a questão da publicação de dramaturgia no Brasil?**

Isso é uma verdade. Publica-se pouca dramaturgia no Brasil. E a pergunta que vem em seqüência é: lê-se dramaturgia no Brasil? Não quero justifi-

car a falta de interesse das editoras, mas em parte isso responde à baixa demanda. Em outros países, a leitura de dramaturgia faz parte do currículo da escola, da formação escolar do indivíduo, algo que não ocorre aqui. Por outro lado, a ideia de teatro hoje mudou substancialmente, como eu dizia acima, e a noção de que “o teatro começa no texto dramático” já não é uma verdade absoluta, embora ainda seja dominante. Hoje, a dramaturgia “pronta” pode ser apenas um pretexto ou ainda simplesmente *um dos textos* que compõem o espetáculo. Então, embora eu defenda a publicação e a leitura da dramaturgia, quero deixar claro que não entendo que a ausência delas ponha em risco o teatro. Além do mais, hoje, com a mídia virtual, com sites e bancos de textos disponíveis, não é difícil para os jovens autores divulgarem suas criações — pois disto é que se trata, em particular: dar a oportunidade de conhecer o trabalho e eventualmente interessar alguém em levar à cena esse material. Não creio que alguém pretenda publicar textos para ganhar dinheiro com direitos autorais ou venda de livros — embora isso seja uma aspiração legítima. Divulgar, criar redes de intercâmbio, isso tudo a internet faz bem a contento.

**Num artigo sobre teatro político, você afirma que atualmente já não há mais a intenção de determinar a consciência social do espectador, mas de fazer com que ele se desloque, experimente o lugar de exclusão, o lugar marginal. E você destaca o trabalho do Teatro da Vertigem como um exemplo desse teatro que propõe a convocação. Poderia nos falar um pouco mais sobre essa ideia de deslocamento?**

Não há nada de novo aqui: o teatro — poderia dizer a arte em geral — propicia sempre um “transporte”, porque nos retira do cotidiano, de uma imersão entorpecida na rotina, nos projeta para *outro lugar*, mesmo que nos devolva à própria realidade, só que nunca em um mesmo patamar. Dá-nos a ver *diferentemente*. Imagino que nesse artigo eu estivesse contrapondo essa dimensão que é própria da arte à ideia ingênua de que ela deve ser portadora de mensagens edificantes ou veículo de lições doutrinárias. Já falei algo a esse respeito lá no começo da entrevista. No caso do Teatro da Vertigem, desde seus primeiros momentos, o grupo interveio em espaços públicos, associou-os a temas candentes da atualidade — como o massacre do Carandiru — e, com sua teatralidade potente, promoveu uma re-significação desses espaços, potencializou a carga semântica forte que esses espaços já apresentavam. Quando o grupo nos leva pelo leito do rio Tietê — refiro-me ao espetáculo *BR-3* —, percebemos concretamente a presença física desse rio poluído e fétido, mas ele é também uma metáfora de um certo Brasil. Nós, como espectadores, estamos nesses dois rios, ao mesmo tempo, percebendo-os em relação. Isso me dá a verdadeira dimensão política do teatro. Mui-

to mais que o teatro que traz uma visão prévia e determinada de “como é a realidade” e de “como deve ser corretamente lida”. Diante desse teatro, ao espectador, supostamente um pobre alienado, só resta decifrar o que os artistas iluminados pretendem, obrigatoriamente recusando sua própria experiência — inclusive a experiência convivial e sensível de ser espectador ali e naquele momento.

**Na dramaturgia, você trabalha tanto com adaptações de textos literários como, por exemplo, *Viva o povo brasileiro* ou *Tempo de despertar*, quanto com apropriações de obras de dramaturgos como Molière, García Lorca. Pode falar um pouco sobre esse processo de apropriação/releitura. O que distingue o labor sobre um texto não pensado para o teatro de um pensado para a cena?**

Acho que no campo das adaptações, muito típico do teatro contemporâneo, cada processo tem o seu sabor — e o seu saber —, mas não creio que haja diferenças muito grandes entre um e outro. Tomemos o exemplo de *Tempo de despertar*. O texto final tinha tanto de minhas leituras do Oliver Sacks quanto das ações propostas pela Bete Lopes, quanto das improvisações dos atores: eu escrevo para a cena; não é uma adaptação de laboratório. Tanto que, nesse caso, a partir de um determinado momento, depois que eu já havia concluído minha parte, a obra continuou em processo, encontrando novas versões, ao ponto de eu pedir à Bete para retirar meu nome da autoria, pois eu já não reconhecia mais o meu trabalho ali — e isso me pareceu muito natural; era isso mesmo que tinha de ser feito. No caso de *Viva o povo brasileiro*, ele foi, na verdade, um processo abortado, pois a ideia inicial era que fosse uma obra construída junto com o Grupo de Teatro Olodum, com o Márcio Meirelles, o que não aconteceu, e só por isso eu terminei concluindo sozinha o trabalho de adaptação, uma vez que era um compromisso assumido com a Universidade Federal da Bahia, onde eu cumpria uma residência acadêmica. Mas, se tivesse tido prosseguimento, teria sido um projeto similar ao de *Tempo de despertar*: um texto que já nasce na cena e é fruto de um conjunto de contribuições. Talvez minha opção prioritária pelo texto pronto nasça de uma frustração de não ser escritora. Sempre escrevi e sempre achei que o que escrevia não era bom o suficiente; que sempre haveria alguém que iria escrever aquilo melhor do que eu. Para minha satisfação, os procedimentos de colagem e a intertextualidade já estão consagrados na atualidade, e trabalhar nesse terreno me dá muito prazer; voo nas mesmas alturas que voaria se a escrita fosse original. Creio que não há novidade nisso. A tradição artística sempre conviveu com a recriação ou a criação a partir de materiais anteriores, do *contaminatio* latino aos clássicos, Shakespeare e Molière, até às modalidades contemporâneas de combinação de fontes e referências. Esse modo de

criação não deve ser posto num lugar inferior ao da escrita original — aliás, há alguma escrita original possível ainda hoje? —, já que configura uma nova obra, que não é simplesmente a soma das anteriores. Tomando por outro aspecto, a forma dramática canônica — dialógica e conflitual — já não é suficiente para dar conta do que a cena contemporânea pode e almeja — isso já está mais do que discutido e assentado pelo pensamento crítico. A mistura de vozes, do elemento dramático com o narrativo, da palavra com as imagens projetadas, enfim, da autoria coletiva na qual o autor e os atores trabalham juntos, são procedimentos e recursos que trazem maior potência para a cena. Meu último trabalho vai nesta direção: misturo elementos de *As três irmãs*, do Tchekhov, com a narrativa de Cortázar, tudo passando pela improvisação dos atores, que eu metabolizo em um texto cênico final. É claro que isso é um projeto: como toda obra artística, ele tem uma arquitetura esboçada a partir dos elementos dados, projetado como um edifício possível, e esse mesmo esboço orienta a combinação dos textos. Quero dizer que não é aleatório, muito pelo contrário; é preciso muito rigor e muita habilidade na construção desse edifício. É preciso saber transformar a própria pesquisa artística em obra, sendo que, embora ela preserve as marcas do processo, não se limita a uma demonstração do próprio processo. Este último aspecto exige lugar diferenciado em relação a muitos espetáculos aos quais assisto, que procuram envolver o espectador e abrem a cena para as entranhas do processo sem muita preocupação com o acabamento ou fechamento da obra no final. Aceito essa possibilidade como um conceito, mas, como espectadora — que eu não diferencio da artista — sinto que eles deixam a desejar. São espetáculos longos, que exibem quase tudo o que inventaram para a cena ao longo do processo de construção e que muitas vezes pretendem que eu, espectador, participe da sua resolução. Nesse sentido, se quiserem, sou tradicional: minha fruição estética, eu a realizo nos meus termos; não gosto de ser jogada pra dentro do jogo dos atores e nem quero decidir aquilo que os artistas se escusam de fazer. Mas respeito essa opção e quem a faz; só não é a minha escolha, nem como artista, nem como espectadora.

***Não vejo Moscou da janela do meu quarto* é um dos projetos mais recentes em que você está envolvida. Trata-se de um processo de criação coletiva e que busca, inclusive, formas alternativas de financiamento. Poderia nos falar dessa experiência? Quais são as semelhanças e as distâncias existentes entre os textos *As Três Irmãs*, de Tchekhov, e *A Casa Tomada*, de Cortázar, que levaram vocês a construírem a proposta de montagem?**

Como já apontei na questão anterior, meu processo de trabalho, como diretora e como drama-

turça, passa pela criação dos atores, ou de todo o coletivo, se considerarmos que as contribuições do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, do sonoplasta, enfim, de toda a equipe, também estão em diálogo, ao longo do processo, com essa criação. Não chamaria isso de processo colaborativo, porque, apesar de como pesquisadora ter me debruçado em diversas ocasiões sobre esse conceito, ele não se aplica a como eu entendo meu processo, mesmo que haja proximidade entre eles. Talvez esse termo, para mim, já esteja muito desgastado e tenha virado uma “fórmula”. De qualquer maneira, entendo que cada um deve nomear seu processo como quiser. Não me incomoda usar o termo “criação coletiva”, porque esse é um guarda-chuva suficientemente amplo para conter desde o processo colaborativo até a noção de *devising* que começa a se impor como substitutivo. (*Devising*, numa explicação simplificada, refere-se a processos de criação coletiva que engendram metodologias próprias para a construção do espetáculo). Se eu pudesse definir meu papel nesse processo, eu me diria uma provocadora e uma organizadora, e nessas dimensões que entendo a minha dupla função de diretora e dramaturga. Vejo muita proximidade entre os textos que trabalhamos de Cortázar e de Tchekhov, não exatamente pela semelhança de linguagem, ou mesmo pelos temas, mas por esse lugar no qual eles se colocam — e colocam suas figuras — e na relação que estabelecem com o que está ao redor. Há o motivo do confinamento, que está fortemente presente nos dois textos, que está associado à perda do desejo e, conseqüentemente, com o cancelamento de todo horizonte utópico: esse é o principal ponto que os conecta, a meu ver. Em nossa hipótese de trabalho, esses dois irmãos do conto de Cortázar, que vão sendo expulsos da casa por algo que não sabemos exatamente o que é, e os irmãos tchekhovianos, que perdem completamente a esperança de uma vida mais glamorosa, ou mais útil, ou simplesmente mais feliz, ao renunciarem a Moscou, se encontram nesse lugar que tem algo de trágico — uma força contra a qual eles não podem ou não sabem lutar —, e de patético, porque derivado da dimensão humana da alienação que de certa maneira imobiliza essas personagens e as torna dignas de compaixão.

**Num país em que as leis de incentivo à cultura inspiram tanta controvérsia, como você vê essas plataformas de financiamento existentes na internet?**

Depois de muitas tentativas frustradas de conseguir apoio, tanto nos editais do Estado quanto na iniciativa privada, para levantar a produção inicial de *Moscou*, nós recorremos a um *crowdfunding*. É uma experiência que mereceria uma reflexão maior, que não cabe aqui. Em primeiro lugar, devo registrar que sempre houve de nossa parte uma preocupação em não pretender que o financiamento coletivo pudesse substituir os

apoios públicos a que acreditamos ter direito. Hoje, há um grande segmento da produção que não encontra apoio consistente da parte do poder público. Em São Paulo, a lei municipal que fomenta o teatro de grupo tem, de algum modo, privilegiado os processos teatrais caracterizados como de intervenção urbana ou diretamente engajados nas comunidades que os acolhem, e as leis que permitem a renúncia fiscal favorecem um número restrito de produções que têm algum tipo de apelo que as empresas privadas reconhecem como favorável por seus departamentos de marketing. Então, simplesmente “fazer teatro” — como se isso fosse pouco — torna-se uma tarefa cada vez mais difícil. O *crowdfunding* é um empreendimento espinhoso para quem se arrisca nele, no sentido que o obriga a expor publicamente seu projeto de uma maneira que nem sempre é adequada ao próprio projeto e, também, porque nos tornamos todos Blanchés DuBois a depender da boa vontade alheia. Além do mais, nem sempre há entendimento do que significa essa contribuição, e muitos amigos podem se sentir coagidos durante o processo. Outros simplesmente não querem ou não podem doar, ou não podem fazê-lo na medida do que gostariam e, no final das contas, sobram situações constrangedoras. Isso também se deve ao fato de que as contribuições ocorrem quase sempre e apenas dentro de um círculo de amigos e familiares: ainda não adotamos a prática de visitar os sites de financiamento coletivo e participar simplesmente porque nos deparamos com um bom projeto artístico e achamos que ele merece apoio, independentemente de que sejam ou não conhecidos. Todos nós do grupo entendemos como isso seria importante e de alguma maneira nos comprometemos em colaborar sempre que pudermos. Como eu disse em um texto de defesa do *crowdfunding* que escrevi à época, o financiamento coletivo é um instrumento útil para impedir que uma boa ideia vá para a gaveta; ele funciona como um pontapé inicial, uma alavanca que permite ao grupo tomar fôlego para continuar tentando viabilizar seu projeto artístico. Se há projetos que “não se encaixam” nos perfis privilegiados pelos editais públicos e pelo interesse privado, é preciso forçar a abertura de novos campos de apoio e subvenção para que a produção não fique restrita “aos que se encaixam”. No fundo e de fato é uma defesa da diversidade.

**Você poderia nos falar um pouco sobre sua experiência na direção do Centro de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo?**

Entre 2001 e 2004, fui diretora da Divisão de Pesquisas da Secretaria Municipal de Cultura — o antigo IDART — nesse período já subordinada à direção do Centro Cultural São Paulo. O IDART viveu

seu auge durante a primeira década de existência, depois que foi criado pelo então secretário de cultura Sábado Magaldi, em 1975. Ele arregimentou uma equipe de pesquisadores vindos da universidade e realizou um extraordinário trabalho de levantamento e de produção de pesquisas sobre a arte brasileira contemporânea. Naquela época, a universidade ainda não havia dado expansão aos programas de pós-graduação em artes, e o IDART preenchia esse vácuo de investigação sobre a produção cultural e artística da cidade de São Paulo, inclusive de uma perspectiva de recuperação da história. Muitos desses materiais foram publicados e são até o presente referências obrigatórias para quem investiga a produção artística da cidade, em especial o teatro. No período em que fui diretora da instituição, o Centro de Pesquisa infelizmente já não contava mais com tanto apoio, em grande parte, a meu ver, por falta de entendimento do papel que deveria cumprir como centro de documentação. Eu me empenhei muito para mantê-lo e revitalizá-lo. Minha convicção era de que a pesquisa realizada no âmbito da Divisão tinha um caráter diferente daquele da universidade: seriam projetos de registro e de análise da produção visando a constituir uma documentação em tempo real, a partir de critérios específicos, processado pelas equipes de pesquisadores, e dos quais resultaria um recorte crítico do panorama da produção. Para tanto, procuramos definir alguns nortes, comprometidos com a interdisciplinaridade e com a contemporaneidade artística. Retomamos os registros da produção, realizamos alguns bons projetos temáticos, publicamos alguns números da revista IDART, organizamos seminário e debates, enfim, fizemos projetos muito bons — ainda que na medida estreita do nosso orçamento e com os pesquisadores disponíveis, já que nunca conseguimos recompor o número de integrantes que constituía a formação original da equipe contratada por Sábado Magaldi. Esses registros estão lá, à disposição de quem quiser consultá-los. Indico, ainda, uma entrevista que dei no começo da minha gestão para a revista *Folhetim*, editada pela Fátima Saadi (Teatro do Pequeno Gesto, nº. 18, set.-dez., 2003) e que me parece ainda hoje um bom resumo do meu pensamento sobre a Divisão e o trabalho que pretendíamos executar.



**Você acompanha os festivais de teatro que acontecem no Brasil? Qual é a sua opinião sobre a quantidade e a qualidade dos inúmeros festivais que acontecem atualmente?**

Infelizmente não tenho condições de acompanhar todos os festivais que acontecem pelo Brasil, já que são muitos. É uma pena, porque são neles que temos a oportunidade de conhecer um pouco mais do teatro que está sendo produzido por aí. Mesmo em São Paulo temos poucas companhias que nos visitam vindas de outros estados — com exceção talvez do Rio de Janeiro, e, ainda assim, são relativamente poucos espetáculos. Os festivais são sempre boas ocasiões para ter contato com uma parte importante da produção externa e são momentos férteis de intercâmbio. Do ponto de vista de políticas públicas, e mesmo no âmbito de redes privadas, contamos com poucos editais de circulação de espetáculos, se levarmos em conta a dimensão da produção e a extensão do território brasileiro, e os festivais cumprem um pouco essa função de dar a conhecer, ainda que parcialmente, o panorama da produção. No âmbito dos festivais internacionais, penso que é muito importante a vinda de companhias e de espetáculos que são referências da produção contemporânea. Mesmo tendo acesso àquilo que está documentado em bibliografias e nas redes da internet, nada substitui o espetáculo ao vivo, e poder assistir aqui mesmo ao Théâtre du Soleil ou a um espetáculo de Peter Brook é sempre uma experiência marcante. Precisamos testemunhar a produção de grupos como esses para que tenhamos um campo de referências que nos ajude a elevar, ou a manter num patamar elevado, o grau de exigência com relação aos espetáculos que produzimos. Quando Brecht conheceu a ópera chinesa, ele disse que aquela era uma arte que “ensinava a ver”, ou seja, uma arte que exigia do espectador e lhe oferecia, no mesmo movimento, uma educação estética. É nesse sentido que digo que precisamos de bons espetáculos — isso inclui os nossos também — que nos ajudem a construir um referencial crítico. Também ressalto a importância de, no contrafluxo, espetáculos brasileiros viajarem para o exterior. Isso tem o mesmo efeito de favorecimento do intercâmbio e de ocasião para o amadurecimento de nossas produções. Há poucos dias, em conversa com um diretor e professor mexicano, ouvi dele que invejava a nossa criatividade, e eu repliquei que invejava deles o rigor. Acho que isso exemplifica bem a necessidade que temos de estar sempre em movimento, nunca isolados, sempre desafiando aquilo que para nós é facilidade e buscando aprender com a diversidade.

**No ano passado você ministrou uma oficina em Portugal. Tem acompanhado a produção teatral de outros países? Teria alguma a destacar?**

Sempre que viajo, procuro assistir ao que está em cartaz e, como explicito na resposta anterior, ressalto a importância disso. Às vezes, os compromissos que motivam a viagem, quase sempre cursos e palestras, não nos deixam muito tempo para acompanhar a temporada em cartaz, mas sempre haverá algo a que podemos assistir. Na ocasião que mencionam, um seminário sobre dramaturgia brasileira que dei em Coimbra, pude assistir a um só espetáculo, mas ele já continha em si mesmo uma pluralidade de motivos que foi bastante gratificante. Tratou-se de uma encenação da Escola da Noite, dirigida por Antônio Barros, de um texto de um escritor de Guiné-Bissau — seu primeiro texto para teatro, na verdade — e com um elenco internacional, incluindo aí alguns brasileiros. A montagem de *As Orações de Mansata*, de Abdulai Sila, é parte de um projeto que envolve vários países, uma iniciativa relevante que deverá vir ao Brasil em algum momento. É disto que eu falo, da importância de poder conhecer o que está fora e distante de nós: quem aqui já teve a chance de conhecer o teatro de um guineense? Um espetáculo lindo, vibrante, com uma teatralidade de cores africanas que intriga e encanta.

**A revista A[L]BERTO — justa homenagem ao crítico e ator Alberto Guzik, que foi, também, um dos fundadores da SP Escola de Teatro — tem se afirmado como um espaço dissonante na escritura do fazer teatral. Ela aprofunda as questões propostas sem cair no academicismo esnobe. É uma revista que privilegia o artista, o saber do artista. Você pode nos falar um pouco sobre o seu surgimento e sobre seus próximos passos?**

Coordenar a revista foi um presente que Ivam Cabral e a SP Escola de Teatro me ofereceram. Eu não tenho vínculo com a SP, mas estou próxima e atenta ao trabalho que eles vêm desenvolvendo. Na verdade, fui uma interlocutora de primeira hora, ainda quando estavam discutindo a viabilidade do projeto institucional e pedagógico. A revista foi um tema que surgiu lá atrás, em algum momento, e, em 2010, finalmente, houve condições de levar adiante a ideia. A sua proposta é não ser uma publicação acadêmica — que tem regras estritas de quem pode ou não escrever e normas de como escrever —, mas abrir um diálogo entre o pensamento e a produção artística, focado na contemporaneidade e aberto a todos que queiram se manifestar e trazer sua experiência artística para um patamar de reflexão teórica. É claro que não abrimos mão de certo rigor; os artigos devem ter fundamentos, mas reconhecemos que a experiência do artista precisa de um espaço de manifestação, e uma revista como essa — são poucas as que existem, deveria haver mais — acolhe o pensamento e o relato das vivências em um modo menos pretensioso. Tanto isso é verdade que temos uma primeira seção, a única que é

temática, que acolhe uma Roda de Conversa, evento público que a revista promove, em cocuradoria com orientadores da SP, para uma discussão do tema em pauta. Queremos ouvir os artistas dialogando, discutindo, debatendo. Nosso público preferencial são os estudantes e as novas gerações de *teatros*, muitos dos quais ainda estão em busca de se informar e traçar caminhos próprios, pessoais, de atuação artística. Outro detalhe importante: é uma revista da SP Escola de Teatro para todos os públicos, e não apenas para o público interno. Isso quer dizer que não é uma revista *sobre a SP*, mas uma publicação que a SP oferece a todos os colegas de teatro, como um convite à interação e ao intercâmbio. Tanto isso é verdade que eu edito a revista, mas meu local de atuação docente é outra escola, a EAD - Escola de Arte Dramática, da USP. Não vejo nisso incompatibilidade; ao contrário, é uma maneira de dizer que todos nós estamos envolvidos com a formação e que a revista pode e deve ser um instrumento de complementação do processo pedagógico. Eu uso muito a revista em sala de aula, para fomentar discussões. Na verdade, tenho sempre isso em mente quando proponho artigos e articulistas: procuro em parte suprir a deficiência de materiais conceituais para o meu processo pedagógico [*risos*], mas, obviamente, entendendo que eles servem igualmente a outros professores, além de mim mesma. Isso na verdade dá provas de que a revista não é objeto para a estante, mas para estar nas mãos e nas mentes das pessoas que querem pensar o teatro. Por fim, devo fazer uma homenagem necessária: como editora, aprendi muito com os anos de convivência que tive (e tenho ainda) com a Fátima Saadi, da revista *Folhetim*, vinculada ao Teatro do Pequeno Gesto, do Rio. Com ela aprendi a ter rigor, critério, dedicação. Esforço-me por fazer jus a esse modelo e, acreditem, há muito empenho e investimento nisso. O bom é que o resultado até agora tem sido muito gratificante. Quanto à revista *Folhetim*, vale o registro: foi uma publicação independente, pioneira, uma fonte extraordinária de materiais sobre o teatro e que teve de ser interrompida depois de uma década e meia de existência, justamente pela falta de apoio. Isso é motivo de vergonha: encerrar uma revista é como fechar um teatro — todos nós ficamos artística e intelectualmente mais pobres. O poder público jamais deveria permitir que isso acontecesse. Isso me estimula ainda mais na defesa da A[L]BERTO — da qual o Guzik, confio nisso, estaria profundamente orgulhoso.

(Marco Vasques e Rubens da Cunha são poetas e críticos de teatro, Florianópolis / SC)



# A Cachorrada do Caraguatá

A história é feita de histórias. A frase da professora no final da aula empurrou Marina para dentro das paredes marrons do Arquivo Histórico, após passar pela Biblioteca Pública. Teria preferido recorrer à internet, mas não teve como ignorar as palavras da professora dizendo que historiador vive de pesquisa, de revirar papel amarelecido. Nem pensava em ser historiadora; gostava mesmo de ciências e de bichos. Veterinária talvez. Doutora Marina — especialista em cães, imaginava a plaqueta na porta. A mulher de lentes grossas atrás do balcão não demorou a trazer uma pilha de jornais e revistas velhas. Espalhou alguns exemplares sobre a mesa, apontando com o dedo as datas, e abandonou o restante numa das pontas.

Marina folheou os papéis bem conservados, sem cheiro de mofo, diferentemente do que a professora tinha feito imaginar. Eram reportagens e documentos que falavam sobre o conflito do Contestado, tema da sua pesquisa para a aula de história. Marina deslizava as mãos pelas páginas cheias de fotos em preto e branco, grupos de caboclos exibindo suas armas e facões de pau, o olhar altivo do monge José Maria vestido em camisa e paletó muito justos ao corpo magro, contrastando com os chinelos nos pés, tropas de soldados enfileirados ao lado de um comandante republicano a cavalo. Súbito viu despencar do meio da pilha um papel em pior estado do que os demais. A folha, remendada com fita adesiva em diversas partes, trazia marcas de dobras sobrepostas como se tivesse passado por muitas mãos e por longa distância. No alto do papel, Marina leu a legenda: esta carta foi encontrada na casa de um comerciante que transportava sal de Florianópolis para as fazendas da região do Contestado. Depois começou a ler os garranchos manuscritos e se perdeu na sua história.

Aqui nós semo tudo meio analfabeto. Eu aprendi sozinha a me escrever. Ajuda só tive dum mosso jagunço do exército encantado que andou por essas banda e que dizia que inda ia viver muitos ano defendendo com sangue a bandeira branca do divino e os ensinamento de São Sebastião que ouviu da boca do Josemaria corajoso que nem Carlos Magno.

Foi eu acho logo que os jagunço chegaram de Taquaruçu, não sei bem. Acho que é porque o mosso apareceu aqui na floresta contando história de véio, muié e criança que se misturaram nos resto do Taquaruçu logo que os soldado da república explodiram tudo com canhão. Ele disse que agora, se fosse juntá tudo, era véio com cara de minino, muié com brasso de véio, minina com ventre de muié, uma bagunsa que ia dá trabalho quando chegasse lá no paraíso pra desembaraiá e incontrá lugar certo. Talvez nem nunca mais criança ia voltá ser criança, nem véio ia morrer logo sem ter corpo de véio, nem muié ia mais ser fraca com brasso e perna de homem. Acho que assim é a guerra, muda tudo, faz homem virá bicho e bicho virá homem. Por isso é que no exército encantado véio, muié e criança podiam brigá, defender Taquaruçu sozinho, pegá nas arma e matá os peludo da república mesmo que morressem antes pela bala do canhão, descapitado, só para salvá os jagunço fugido que vieram aqui para dentro dos pinhal, perto de mim, fundá o Caraguatá.

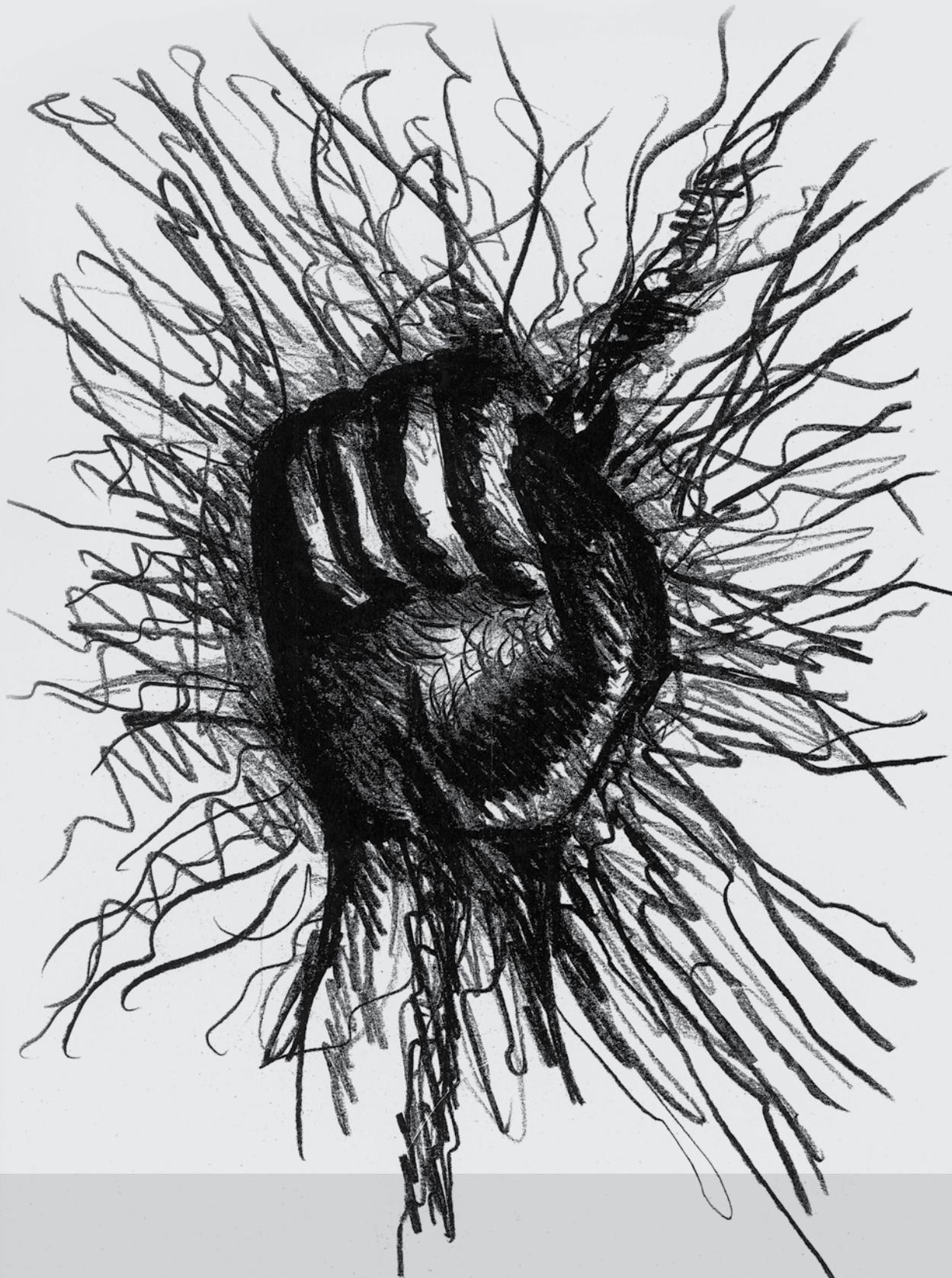
Nessa época eu tinha só cinco cachorro que encontrei perdido nos pinhal, acho que fugido de fazenda porque nem cachorro aguentava mais exploração de coronel. O mosso era caboclo bonito aqui da terra memo. Tinha pele cor de pinhão e cabelo preto de imbuia queimada. Andava sozinho e tava procurando a cidade santa nova, a boca do Caraguatá, lá onde o santo Josemaria já desencantou de nunca morrer e onde os peludo iam pagá as morte do Taquaruçu, dizia o mosso. Ele viu que eu já sabia me escrever um pouco no tronco dos pinheiro. Naquela época eu usava faca de pau para escrever nas casca da árvore. O mosso leu as duas palavra bonita que escrevi numa. Leu alto quase para eu ouvir. Virgem mata. Me achou que eu era virgem, santinha que vivia no pau oco da imbuia. E eu vivia, morava na floresta, nos tronco oco das árvore enquanto a guerra não queimasse tudo nem a serra-

ria dos lumbrro cortasse. E vivia assim porque não queria morrer na guerra? Nem nada disso. Vivia assim porque eu podia matá sem me vê. E o mosso se joelhou no meus pé e pediu perdão dos pecado, para eu indicá o caminho certo do Caraguatá, que se eu quisesse podia chicoteá ele com vara, minha virgem, e eu nem era virgem mas gostei da ideia já quase com vontade de levantá ele do chão de pedra e mostrá que virgem nada, que eu era floresta já disbravada, que tava pronta para o fogo. Mas tive que disfarsá e aponte o caminho do Caraguatá, lá para onde eu vi passá os jagunço. O mosso foi mas antes me mostrou um papel escrito com tinta que tava no bolso. Ele tinha escrito a frase e queria levá para o governo. A frase dizia Nós não tem direito a terra, tudo é para as gente da Oropa. O mosso contou que já tinha tido terra para plantá mas o governo tinha dado tudo para o coronel e os da Oropa. Agora tinha que andá escondido, matando os soldado que queriam tirá o resto que sobrou. O mosso ficou para dormir umas noite e eu estendi um colchão de folhas no chão. Mas continuei virgem para ele. Numa manhã ele acordou com cheiro do meu churrasco. Comeu sem nunca ver outra comida. E foi embora sem olhar atrás para os quatro cachorro que lambiam saudade.

Depois da ida do mosso, muita gente passou aqui. Teve tropa de soldado trazendo canhão que devia ser para atirá em pinheiro porque não viam nada, só grito de gralha, tiro que ninguém sabia donde vinha, assobio de fantasma. Foram caindo nas mão do Josemaria. Degolados que nem galinha para fervura. O Baiano não era caboclo dali mas era quem dava mais ordem e não poupava peludo. E os soldado peludo não poupavam muié nem criança. Uma vez um deles me encontrou saindo de um tronco. Disse que tava fugindo do exército dos peludo, mas eu logo vi que jeito era de republicano. Ele nem se reparou nos cachorro em volta que já deviam ser para mais de quinze, a maioria cria do Caraguatá. Mal disse meu nome e ele foi me escalando que nem dispenhadeiro dizendo Dona Damásia eu ando tão triste sem muié e me dá mais isso Dona Damásia e mais aquilo Dona Damásia e só mais um poquito Dona Damásia. E ele me escalou até tombá nas pedra, lenhá minhas costa, tomá o tronco oco. Depois dormiu que nem anjinho e acordou com o cheiro do meu churrasco. Comeu feito o fim do mundo, se despediu e desapareceu no meio dos pinheiro fedendo a cachorro.

Teve um dia, que não sei se foi antes ou depois do fim do Caraguatá, que o mágico apareceu. Tremia o bigode de ponta virada toda vez que fazia aparecer uma flor na palma das mão. Perguntei para o mágico se podia fazer um pedido e ele disse que não era gênio, que era só mágico. Eu tinha vinte cachorro mas precisava de mais vinte. Naqueles dias muito peludo e jagunço andava por aquelas banda da floresta e eu precisava de mais cachorro. O mágico disse que eu não me preocupasse, que tava segura, que tinha bastante cachorro para espantá onça, cobra e homem. Eu gostei do apalavreado do mágico dizendo que os caboclo eram vítima e não assassino, explicando que a estrada de ferro, os coronel e os lumbrro tinham tirado tudo deles. Quando o mágico dormiu eu vi umas estrela de capitão que escoregaram do bolso da calça. No outro dia o mágico acordou com o cheiro do meu churrasco. Comeu agradecendo com os modos de republicano que escondia no bolso da calça e se despediu sem dizer o nome. Acho que era gente importante. Antes de sair olhou para os cachorro e o resto de carne que inda assava no espeto de pau.

Uma coisa eu digo. A gente passa fome na guerra que é uma miséria. Eu me adescobri que na guerra a gente tem que comer mais, comer o mundo, comer a guerra antes que ela engula tudo. A guerra já comeu jagunço, peludo, coronel. Comeu os casebre, as terra, os pinheiro, os monge, as virgem, as cidade. Na guerra só se salva quem tem comida guardada. Adianta andar nos pinhal que nem soldado desfrangalhado, pronto para o abate? Adianta viver que nem jagunço escondido pegando doença, morrendo de febre e



tosse, doendo o olho de ver estrelinha no céu até apagar de vez? Quando as tropas dos soldado peludo conseguiram descobrir onde ficava a boca do Caraguatá os jagunço já tinham fugido de novo. As tropa botaram fogo nos casebre e voltaram de mão abanando quem nem no Taquaruçu. Só tinha sobrado farrapo velho, gente doente de tifo. A guerra se repete, volta sempre no mesmo lugar. Um nasce, cresce, vai para a guerra, morre e nasce de novo. É o circo da vida.

Quando começou a aparecer os corpo na floresta, eu pensei que ia ter comida por muito tempo. Os cachorro esganado logo aprenderam a comer e não queriam mais saber de pinhão. A cachorrada foi se engordando e deu pata para uma guerra todinha. O meu churrasco é melhor que benzedura do monge, melhor que chá de vassourinha dele. Porque o meu churrasco ata as ponta da guerra, começo e fim. No início eram os corpo dos soldado peludo morto em emboscada dos jagunço na floresta. Mais de cem, uma fartura para a cachorrada. Mal deu digestão, começaram a aparecer os jagunço morto de tifo. Aí veio o problema. Os cachorro esfomeado ganharam bichinho da tifo e quando as tropa do exército da república queimaram os casebre de Caraguatá e não encontraram jagunço sadio lá foram dar na

floresta. Acho que vieram atrás do cheiro do meu churrasco. Já era noite. Os soldado foram chegando e se abancando na carne. A tropa faminta limpou cada espeto de pau. Um deles perguntou o que eu fazia ali sozinha, sem nem cachorro para acompanhá. A vida é um circo. A guerra fechava o circo. Fugi pela floresta quando todos dormiam. Atrás de mim os soldado mal sabiam que comiam carne com tifo de jagunço e cachorro. Caraguatá mordida o bucho deles.

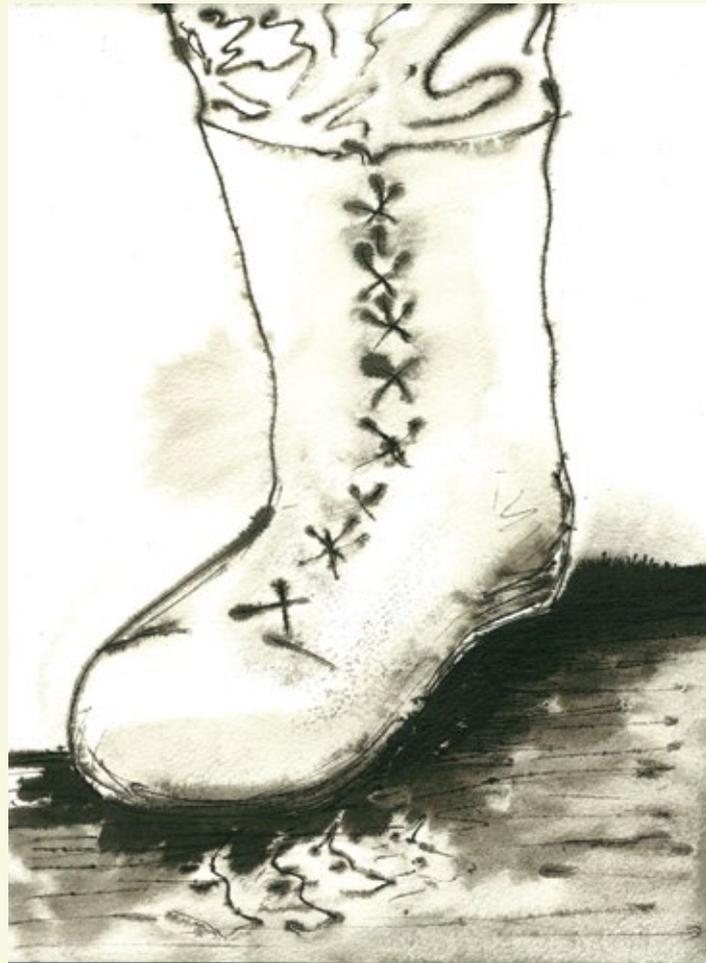
Marina copiou a carta em seu caderno. Caminhou até o balcão e devolveu a pilha de papéis à mulher de lentes grossas. Depois saiu do Arquivo Histórico e seguiu em direção ao terminal de ônibus. Andou muitas quadras sem perceber a distância, como se a consciência flutuasse. Vez ou outra surgia os contornos de um prédio, um posto de gasolina, uma farmácia. As histórias contadas na carta ainda estavam vivas nela. Quando atravessava a Praça XV, Marina notou algo se movendo próximo, junto a uma árvore. Não demorou a compreender a cena. No chão, um homem vestido em trapos disputava restos de carne com os cachorros.

*(Rafael Reginato é escritor, Florianópolis / SC)*

Hoje, inaugurou-se  
um segredo.

Tão pessoal  
que incomunicável.

E, por isso mesmo  
falso.



### Ainda se lembra dos ratos

esmagados na bota do avô.  
Recém-nascidos, eram massa frágil,  
sem distinção de pele e ossos.  
Macios como a moleira dos bebês.

Não viu os olhos da neta  
mecânico em seu gesto de aniquilar.

O pai capturava uma rata.  
Foi incapaz de matá-la.  
O animal recusava a fuga contornava a cria  
e nos olhava, quase humano.

O homem acomodou os filhotes numa caixa,  
sobre um pedaço de pano,  
levou-os para longe dos olhos da casa.

Um homem sem vocação para o nojo  
e a aversão.

Mas ele também usa coturnos.

A filha cresceu vira-lata, cadela faminta,  
buscando pra sempre o amor instintivo dos ratos.  
O amor impossível do pai.

### José adotou a dor como método:

para curar um problema  
que se fez carne, entranhado  
colocava todo dia  
uma pedra no sapato —  
assim mesmo, sem metáforas  
ou meios-termos: era homem de atos.

A dureza da pedra — e da técnica  
mantinha em José o foco  
a alma sóbria  
a mínima cicatriz como aviso.

(José, quando ainda jovem  
habitou o calor do norte  
e teve amigo matador —  
ex-matador, na verdade  
do tipo que extirpa o mal  
pela raiz:  
decepcionou o próprio dedo  
para vencer o gatilho.)

Aos poucos a pedra gasta  
a pedra assimilada  
fez-se corpo pele lastro.





### O filhote era um brinde da companhia de gás

A menina, ainda penumbra de si,  
apaixonou-se pelo amarelo exagerado  
e pelo pio que não parava,  
que não parava,  
e redundava em um lugar desabitado dentro dela.

E o bicho piava, e piava, e piava, e p!  
Calou-se de repente, quente, preso na mão fechada.

Então era isso a morte?  
Discreta, silenciosa, tão calma  
que confundiu a menina.  
Terrível.

Para sempre temer o silêncio, temer o silêncio.

A alma, impregnada  
com o grito insistente amarelo amarelo  
amar! elo estrangulado.  
Com o bico aberto.

### O pai encantava abelhas

Discreto alienígena  
no reino do ruído negro amarelo  
a tela grossa sobre o rosto.

Levava fumaça branca  
silêncio branco  
a roupa branca

e com precisão de lâmina  
de incisão que não sangra  
rente bem rente ao favo  
sem luvas, colhia o mel.

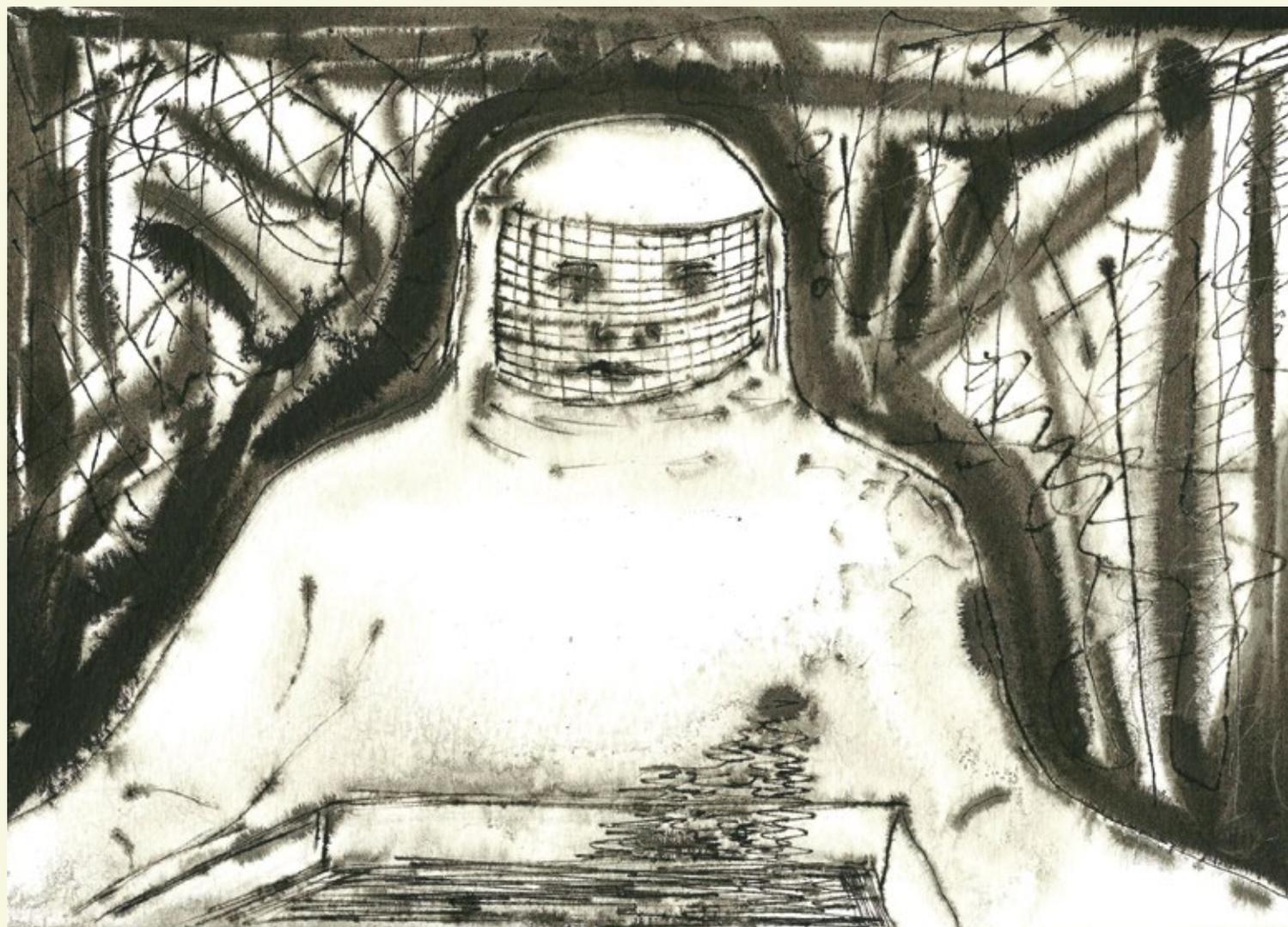
Trazia nas mãos o doce  
e as picadas vermelhas  
que conta serem abelhas  
na defesa do excesso.

A conta de abelhas mortas.

Mas ele ignora a dor –  
ou cede a pele de cera.

A filha é que se assusta  
com os perigos do pai  
[com esta flor descoberta

com a mão que extrai doçura  
de tantas colmeias secretas.



# Armadilha

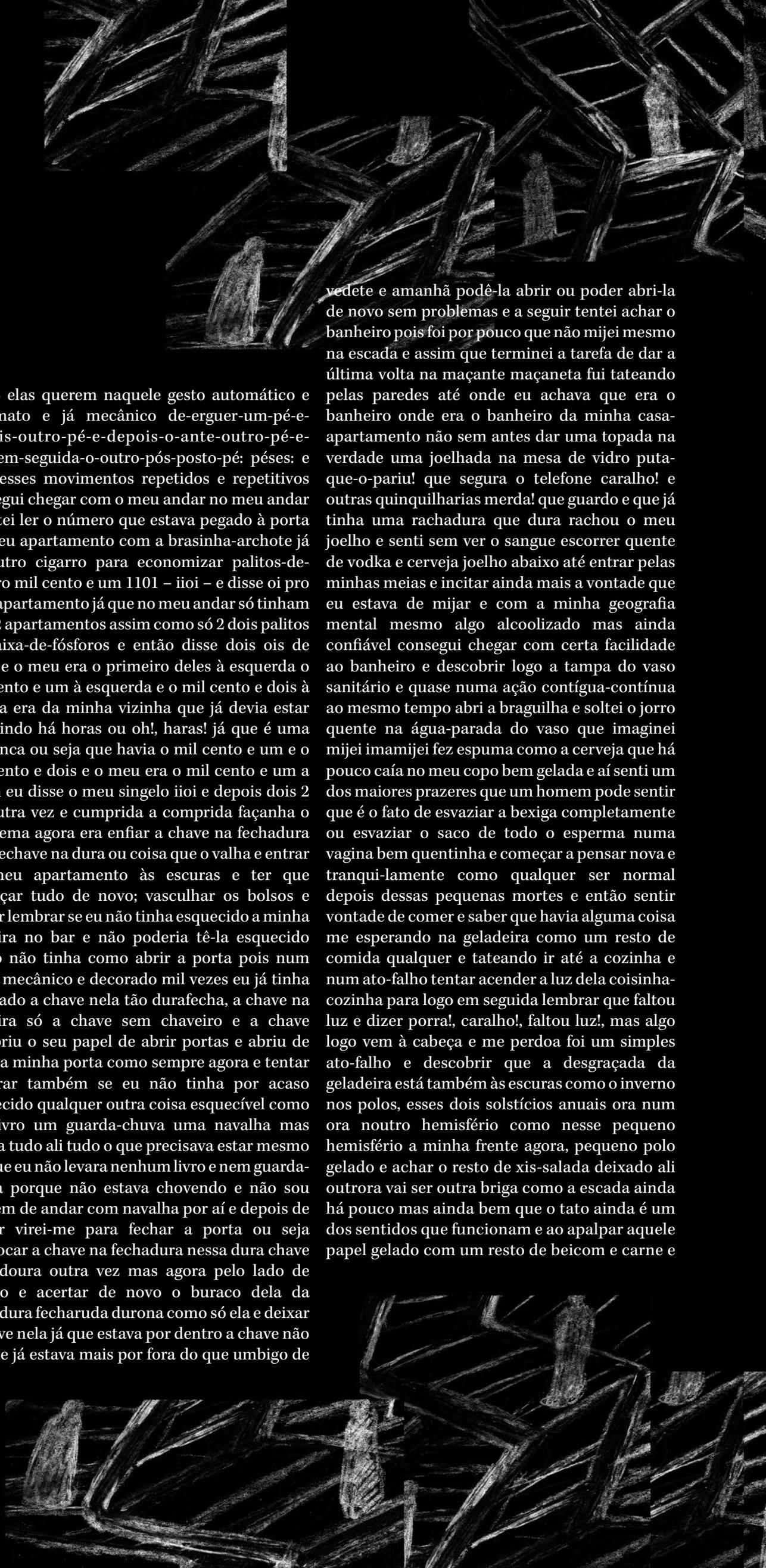
*se existe algo que detesto mais do que descer uma escada escura, é subir uma escada escura.*

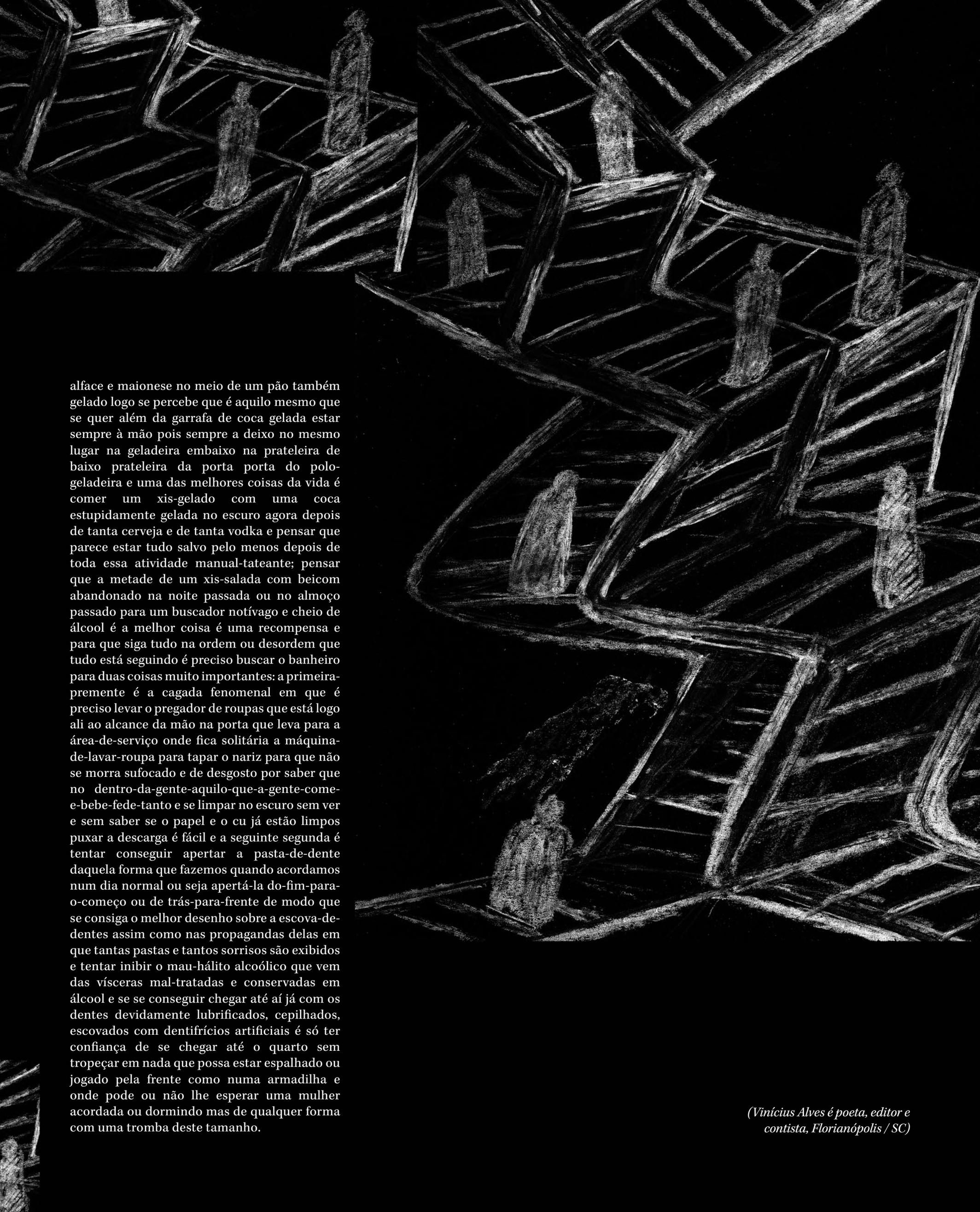
*(G. Cabrera Infante – Três tristes tigres)*

subi a escada às escuras guiado pelo corrimão como um cego guiado por sua bengala uma escada que parecia interminável e fui contando os degraus um dois três quatro cinco seis sete escada acima e cada lance de escada significava meio andar ou quem sabe um quarto de andar não o meu mas o andar do prédio em que moro mas não o meu quarto eu dividido por quatro um andar dividido por quatro já que poderiam ser quatro lances de escada não o meu lance mas o do andar ou andares do prédio em que eu moro e tentava com isso mentalizar o andar em que eu me encontrava ou me desencontrava naquele momento enquanto subia com o meu andar já que não era verdadeiramente um andar mas uma escalada helicoidal como eu também subia em helicoidal dado o meu estado avançado de embriaguez e subia a escada helicoidal numa voluta helicoidal como a fumaça de todos os cigarros que eu já tinha fumado até aquela hora e com um deles na mão ainda tentei iluminar a escada o meu cigarro como uma lanterna um archote eu como um homem das cavernas com um archote-cigarro na mão subindo o andar do prédio em que eu moro e que tantas vezes já subi pelo mesmo elevador de sempre e nunca pela escada desconhecida já que havia faltado luz e eu morava no décimo primeiro andar e não é tarefa fácil fazer esta escalada de escada de forma tão helicoidal às três da manhã e às escuras e depois de ter tomado mais de uma dúzia de cervejas daquelas grandes e outros aperitivos e pensar no meu andar no meu andar não não é um erro de digitação não é uma repetição mas eu andando no meu andar ou nos andares do meu andar ou vice-versamente quando eu chegaria com o meu andar no meu andar? ou versa-e-vice em que andar eu estaria a estas horas? em que tantas coisas me passavam pela cabeça e eu tinha que contar andar por andar e andando até que chegasse no meu andar andando ou tentando andar e abrisse a porta do meu apartamento que ficava no décimo primeiro andar e porisso tudo já estava cansado de andar ou de andares: só sei que não sei como consegui chegar no meu andar andando e subir subindo regularmente as escadas helicoidais tão helicoidalmente assim

como elas querem naquele gesto automático e autômato e já mecânico de-erguer-um-pé-e-depois-outro-pé-e-depois-o-ante-outro-pé-e-logo-em-seguida-o-outro-pós-posto-pé: péses: e com esses movimentos repetidos e repetitivos consegui chegar com o meu andar no meu andar e tentei ler o número que estava pegado à porta do meu apartamento com a brasnha-archote já de outro cigarro para economizar palitos-de-fósforo mil cento e um 1101 – iioi – e disse oi pro meu apartamento já que no meu andar só tinham dois 2 apartamentos assim como só 2 dois palitos na caixa-de-fósforos e então disse dois ois de novo e o meu era o primeiro deles à esquerda o mil cento e um à esquerda e o mil cento e dois à direita era da minha vizinha que já devia estar dormindo há horas ou oh!, haras! já que é uma potranca ou seja que havia o mil cento e um e o mil cento e dois e o meu era o mil cento e um a quem eu disse o meu singelo iioi e depois dois 2 ois outra vez e cumprida a comprida façanha o problema agora era enfiar a chave na fechadura ou a fechave na dura ou coisa que o valha e entrar no meu apartamento às escuras e ter que começar tudo de novo; vasculhar os bolsos e tentar lembrar se eu não tinha esquecido a minha carteira no bar e não poderia tê-la esquecido senão não tinha como abrir a porta pois num gesto mecânico e decorado mil vezes eu já tinha colocado a chave nela tão durafecha, a chave na carteira só a chave sem chaveiro e a chave cumpriu o seu papel de abrir portas e abriu de novo a minha porta como sempre agora e tentar lembrar também se eu não tinha por acaso esquecido qualquer outra coisa esquecível como um livro um guarda-chuva uma navalha mas estava tudo ali tudo o que precisava estar mesmo porque eu não levava nenhum livro e nem guarda-chuva porque não estava chovendo e não sou homem de andar com navalha por aí e depois de entrar virei-me para fechar a porta ou seja recolocar a chave na fechadura nessa dura chave fechadoura outra vez mas agora pelo lado de dentro e acertar de novo o buraco dela da fechadura fecharuda durona como só ela e deixar a chave nela já que estava por dentro a chave não eu que já estava mais por fora do que umbigo de

vedete e amanhã podê-la abrir ou poder abri-la de novo sem problemas e a seguir tentei achar o banheiro pois foi por pouco que não mijei mesmo na escada e assim que terminei a tarefa de dar a última volta na maçante maçaneta fui Tateando pelas paredes até onde eu achava que era o banheiro onde era o banheiro da minha casa-apartamento não sem antes dar uma topada na verdade uma joelhada na mesa de vidro puta-que-o-pariu! que segura o telefone caralho! e outras quinquilharias merda! que guardo e que já tinha uma rachadura que dura rachou o meu joelho e senti sem ver o sangue escorrer quente de vodka e cerveja joelho abaixo até entrar pelas minhas meias e incitar ainda mais a vontade que eu estava de mijar e com a minha geografia mental mesmo algo alcoolizado mas ainda confiável consegui chegar com certa facilidade ao banheiro e descobrir logo a tampa do vaso sanitário e quase numa ação contígua-contínua ao mesmo tempo abri a braguilha e soltei o jorro quente na água-parada do vaso que imaginei mijei imamijei fez espuma como a cerveja que há pouco caía no meu copo bem gelada e aí senti um dos maiores prazeres que um homem pode sentir que é o fato de esvaziar a bexiga completamente ou esvaziar o saco de todo o esperma numa vagina bem quentinha e começar a pensar nova e tranqui-lamente como qualquer ser normal depois dessas pequenas mortes e então sentir vontade de comer e saber que havia alguma coisa me esperando na geladeira como um resto de comida qualquer e Tateando ir até a cozinha e num ato-falho tentar acender a luz dela coisinha-cozinha para logo em seguida lembrar que faltou luz e dizer porra!, caralho!, faltou luz!, mas algo logo vem à cabeça e me perdoa foi um simples ato-falho e descobrir que a desgraçada da geladeira está também às escuras como o inverno nos polos, esses dois solstícios anuais ora num ora noutra hemisfério como nesse pequeno hemisfério a minha frente agora, pequeno polo gelado e achar o resto de xis-salada deixado ali outrora vai ser outra briga como a escada ainda há pouco mas ainda bem que o tato ainda é um dos sentidos que funcionam e ao apalpar aquele papel gelado com um resto de beicom e carne e





alface e maionese no meio de um pão também gelado logo se percebe que é aquilo mesmo que se quer além da garrafa de coca gelada estar sempre à mão pois sempre a deixo no mesmo lugar na geladeira embaixo na prateleira de baixo prateleira da porta porta do polo-geladeira e uma das melhores coisas da vida é comer um xis-gelado com uma coca estupidamente gelada no escuro agora depois de tanta cerveja e de tanta vodka e pensar que parece estar tudo salvo pelo menos depois de toda essa atividade manual-tateante; pensar que a metade de um xis-salada com beicom abandonado na noite passada ou no almoço passado para um buscador notívago e cheio de álcool é a melhor coisa é uma recompensa e para que siga tudo na ordem ou desordem que tudo está seguindo é preciso buscar o banheiro para duas coisas muito importantes: a primeira-premente é a cagada fenomenal em que é preciso levar o pregador de roupas que está logo ali ao alcance da mão na porta que leva para a área-de-serviço onde fica solitária a máquina-de-lavar-roupa para tapar o nariz para que não se morra sufocado e de desgosto por saber que no dentro-da-gente-aquilo-que-a-gente-come-e-bebe-fede-tanto e se limpar no escuro sem ver e sem saber se o papel e o cu já estão limpos puxar a descarga é fácil e a seguinte segunda é tentar conseguir apertar a pasta-de-dente daquela forma que fazemos quando acordamos num dia normal ou seja apertá-la do-fim-para-o-comoço ou de trás-para-frente de modo que se consiga o melhor desenho sobre a escova-de-dentes assim como nas propagandas delas em que tantas pastas e tantos sorrisos são exibidos e tentar inibir o mau-hálito alcoólico que vem das vísceras mal-tratadas e conservadas em álcool e se se conseguir chegar até aí já com os dentes devidamente lubrificados, cepilhados, escovados com dentifrícios artificiais é só ter confiança de se chegar até o quarto sem tropeçar em nada que possa estar espalhado ou jogado pela frente como numa armadilha e onde pode ou não lhe esperar uma mulher acordada ou dormindo mas de qualquer forma com uma tromba deste tamanho.

*(Vinicius Alves é poeta, editor e contista, Florianópolis / SC)*

Tradução de Oliver Friggieri por José Eduardo Degrazia

## O TEMPO É JUSTO E IMPLACÁVEL

O barco não levará peso excessivo,  
grandes certezas diminuem o seu peso dramaticamente,  
desejos sedutores amarraram os remos,  
sonhos profundos incrustaram-se nas laterais e o laceram.  
Despretensiosamente se trilha o destino,  
ele, o que sempre corre e sempre chega por último.  
Tempo justo e implacável. Se toda a minha riqueza  
ficou para trás no fundo do oceano,  
pelo menos sobrevivemos, e merecemos uma salva  
tão logo inventemos o porto, o barco e eu.

## A NOITE NA ESTAÇÃO

A noite chegou antes de mim na estação.  
Não há nada mais a esperar. Lentamente o trem  
parte. Sem ar, arfa atrás de mim lentamente,  
e entediados nós dois ficamos na cidade pacífica.  
A noite na estação sempre vem mais cedo  
e esta é a última viagem. A sombra envolve  
os vagões escuros e o último rumor recua,  
e foge de mim a esperança de outra cidade.



## A VOZ DA ONDA

Um dia eu e tu não procurávamos:  
namorados caminhamos sobre as ondas.  
Não nos incomodou  
a lava leve da água,  
desejávamos que a torrente aumentasse  
e banhasse os nossos corpos  
até que sentíssemos na língua o gosto do sal.  
Eram belas as palavras ditas pela onda,  
e hoje que estamos distantes,  
lembrando de ti,  
volto a sentir a breve espuma  
leve lava sobre mim.

## O LAMPIÃO

Tem um lampião na esquina,  
não é belo como as casas velhas  
e a gente que vive nelas  
no meio de ricos e pobres

que não veem a luz que nos ilumina  
na escuridão noturna.  
A luz do neon se vê na casa deles,  
bela, ilumina. Mas os dois amantes

que toda tarde se encontram  
para o beijo embaixo do lampião  
muito gostariam que os deixassem  
sozinhos sob a luz da lâmpada!

Tem um lampião na esquina  
que ninguém mais dá a mínima.  
Mas aqueles que embaixo dele se amam  
jamais desejarão que ele se apague.



# Manuel Bandeira e Dalton Trevisan vão ao cinema

Por Joca Wolff

Um dia, ainda na meninice, o escritor Dalton Trevisan, nascido em 1925 em Curitiba, declara: “Vou-me embora pra Pasárgada” — recitando o célebre poema de Manuel Bandeira, escrito nos anos de 1920. Ocorre que de lá ele nunca mais voltaria, permanecendo até hoje, ao se aproximar dos 90 anos de idade, nesse território mítico da libertinagem, o qual, no entanto, trataria de des-sacralizar radicalmente por meio de uma poética da crueldade e do grotesco, aparecendo a cada ano melhor lapidada, mais cruel e mais grotesca. Entre suas últimas publicações, encontram-se os seguintes títulos, incluindo basicamente o que o autor chama de “ministórias”: *Chorinho brejeiro*, *O anão e a ninfeta*, *Macho não ganha flor*, *Desgracida*, *O maníaco do olho verde*, *Violetas e pavões*. Sua apropriação de Pásargada não utiliza apenas um “vocabulário gongorinamente seletivo” — para em-



O mergulho do cineasta Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) na gozosa e escatológica fonte literária de Trevisan, por intermédio da parceria com o escritor no filme *Guerra conjugal* (1975; diálogo e histórias de Dalton; roteiro e direção de Joaquim), é antecedido por várias experiências cinematográficas de ordem “literária”, desde a estreia em 1959 com o curta-metragem *O poeta do Castelo* (a intimidade do poeta em seu moderno apartamento e pelas ruas do centro do Rio de Janeiro), passando pelas longas *O padre e a moça* (1965, baseado em poema de Carlos Drummond), *Macunaíma* (1969, baseado na rapsódia de Mário de Andrade) e *Os inconfidentes*

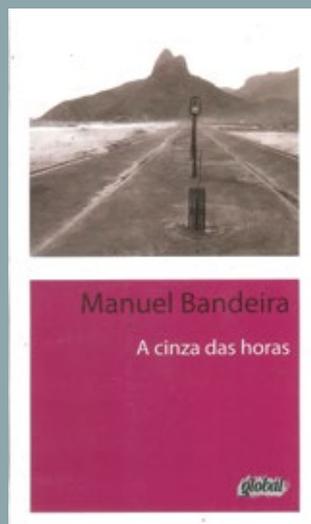
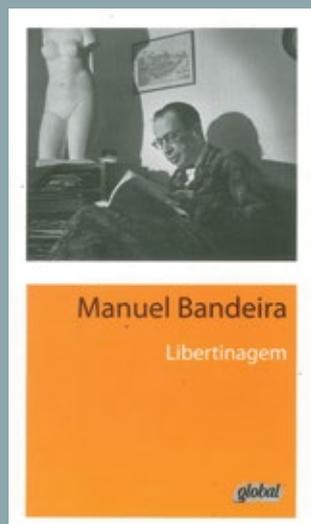
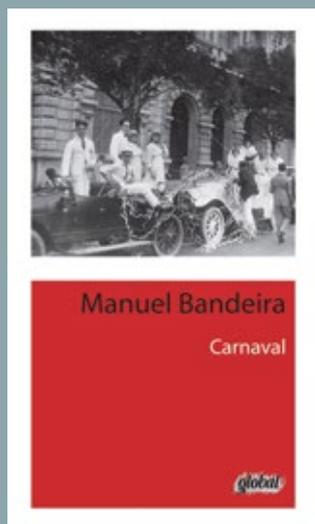


pai, o escritor Rodrigo Melo Franco de Andrade, idealizador e primeiro presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — criado sob a presidência de Getúlio Vargas — era amigo íntimo do poeta do *Castelo*, conforme se pode ler no *Itinerário* (p. 86), escrito em 1954: “Se tudo o que possuo me veio da poesia, não sei de recompensa que ela me tenha dado maior do que o afeto inalterável em tantos anos desse homem, a quem tantos amigos devem tantos serviços e nenhum aborrecimento. Minha irmã e Rodrigo foram as duas pessoas que conheci mais dotadas do gênio da amizade.”

Tal ligação é altamente esclarecedora a respeito de tudo o que



pelo cineasta em depoimentos sobre o filme. Mas essa faceta de ator já estava presente, de certo modo, no próprio *Itinerário de Pasárgada* (p. 74): “Sim, gosto de ser musicado, gosto de ser traduzido e... de ser fotografado. Criancice? Deus me conserve as minhas criancices! Talvez neste gosto, como nos outros dois, o que há seja o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto.”



pregar a expressão de Manuel Bandeira no autorretrato *Itinerário de Pasárgada* — como igualmente se inscreve na melhor tradição da viagem quixotesco-pantagruélica, por meio de “novelas nada exemplares”, conforme o título de seu primeiro livro, aparecido em 1959.

(1972, sobre textos dos poetas da Inconfidência Mineira).

O que explica a possibilidade de mostrar o poeta já então consagrado Manuel Bandeira (1886-1968) em casa, de pijamas, em 1959, é a proximidade afetiva: Joaquim Pedro era seu amigo e afilhado. Seu

se revela no primeiro filme de Joaquim Pedro, diante de quem — além da equipe de filmagem, seus fios e refletores — Bandeira resolve fixar em imagens-em-movimento o seu cotidiano mais íntimo e apresentar ao grande público a sua vocação de ator, sempre enfatizada

É possível entender, a partir daí, a satisfação de Manuel Bandeira ao se ver no filme, como o fez, elogiando a iniciativa do Instituto Nacional do Livro da era Juscelino Kubitschek, patrocinador da produção, nas páginas do *Jornal do Brasil*, no dia 15 de novembro de 1959.

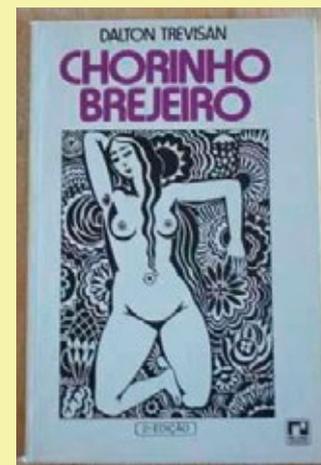
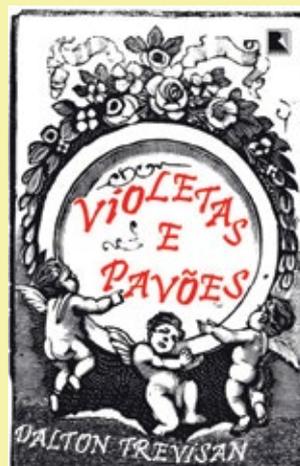
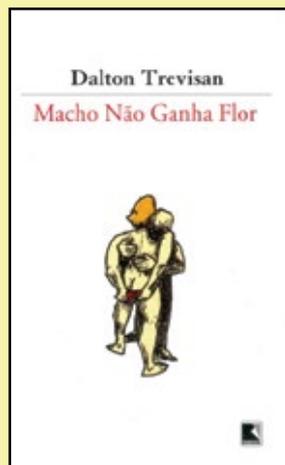
Que não se espere, evidentemente, um *Itinerário*, um autorretrato semelhante do autor de *Essas malditas mulheres*, *A faca no coração*, *O grande deflorador*, *Lincha tarado*, *Desastres do amor*, *Meu querido assassino*, *Capitu sou eu* e *Dinorá*, para citar alguns títulos anteriores de Dalton Trevisan: tal itinerário está inscrito a sangue, riso e lágrimas em sua própria literatura minimalista, sempre em busca da síntese que só um haicai ou um bilhete de suicida pode conter. Algo que Joaquim Pedro de Andrade capturaria com precisão em seu “namoro crítico” com a pornochanchada — o grande filão do mercado cinematográfico brasileiro dos anos de 1970,

e casas despencadas. Mas, no filme de 1975, o “baixo” está em todos os lugares e não apenas nas ruas e nos sonhos do poeta. O “falar cafajeste” — como Bandeira se refere à linguagem chula no *Itinerário* — é a norma dos diálogos encenados em *dé-cors* ora limpos ora sujos, conforme uma gradação social que varia entre faixas mais ou menos remediadas da classe média, habitante da periferia das grandes cidades. Essa estética da pobreza também tem, como se sabe, gradações de tom. Assim, se no apolíneo Bandeira há um ar de beleza transcendente no âmbito de um bordel — e o que é Pasárgada senão um belo e aristocrático bordel situado nas nuvens?

típicos das radionovelas e fotonovelas aí presentes são produtos que tiveram audiência apenas em meados do século XX. No entanto, ao contrário do que normalmente ocorre, o fato de remeter a um período específico da história não representa uma limitação, uma vez que o modo como essa linguagem é trabalhada resulta sempre insólito e impiedoso, estranho e escandaloso, anacrônico e contemporâneo.

Pouco a pouco, com a minúcia e a paciência do haicai, Dalton Trevisan foi afinando a sua “lira maldizente”, não apenas em nome do mínimo, mas também de acordo com os novos tempos. Além de reescrever seus contos a ponto de

O que também não quer dizer que o velho e bom cafajeste tenha desaparecido de sua literatura mais recente, quando sua produção se mantém acelerada, com ao menos um lançamento por ano. O vampiro-cafajeste, segundo a crítica Berta Waldman, “é a personagem que está a milhas de distância de seus modelos” e cuja linguagem é “ela mesma cópia”. Trata-se dos bons e velhos clichês que se leem aos montes em seus textos, “suporte que fixa a linguagem e a cristaliza como uma espécie de antilinguagem”. Os mesmos clichês ouvidos no filme de Joaquim Pedro de Andrade, que consegue o milagre de respeitar literalmente as histórias



liberado e estimulado pela Ditadura Militar entre os cidadãos brasileiros adultos —, que resultaria em seus dois filmes deliberadamente escandalosos, ou seja, à sua maneira infernais, impiedosos e sem concessões: *Guerra conjugal* (1975) e *Vereda tropical* (1977) — este um poema fílmico dedicado à paixão erótica de um professor de literatura por frutas, especialmente a melancia. Filmes que a literatura de Oswald e Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond permitiu, em boa parte, realizar, sendo Joaquim Pedro, sem dúvida, o maior leitor da literatura brasileira entre os cineastas do país. Não à toa, a sua filmografia se encerraria com *O homem do Pau-Brasil* (1981), longa-metragem que passeia por vários livros de Oswald.

A sujeira urbana do curta *O poeta do Castelo* reaparece no longa *Guerra conjugal* em pátios sórdidos

—, no dionisíaco Trevisan o leitor salta direto para o rés do chão e para o âmbito do feio, do mau gosto e do grotesco demasiado humano. Atravessado por um humor que igualmente varia entre o cômico e o bizarro ou o sinistro, a linguagem cafajeste em seus contos não contempla nenhuma perspectiva que não a da derrota ou do desastre. Todos os sorrisos são, como se diz, amarelos, e todos os choros quiçá dourados, mas da cor do ouro dos dentes postiços e das bijuterias, dos artefatos baratos que são cópias, simulacros do modelo proposto pelos meios de massa mais populares.

Nesse aspecto, percebe-se um traço datado na produção de histórias da primeira fase do escritor, os anos de 1960 — exatamente a fase que Joaquim Pedro explora, enfeixando no roteiro 16 de seus contos —, uma vez que os diálogos

suprimir verbos e mesmo mudar o tempo verbal, os modelos a serem copiados vão se modificando, conforme as circunstâncias. O *Cemitério de Elefantes* — título do segundo livro, de 1964, e do conto em que os “elefantes” são um bando de bêbados, e o cemitério, um baldio ao lado do mercado da cidade — passa a aceitar novos “animais” nas ruas, a exemplo da jovem mendiga dependente de *crack* no segundo fragmento de *Pico na veia* (p. 6 e 8), de 2002, com seu linguajar característico, à revelia das normas gramaticais: — O meu café da manhã é uma pedra. Se estou na pior, um baseado. Aí me dá uma fominha desgraçada. Vou chegando bem doidona: “Ei, tô com fome. Ei, galera, tô com fome.” Até descolar um rango. [...] Só fumo sozinha. Todo mundo é muito sozinho. Pô, tem vez que fumo com o negão, no mocoquinho. Daí a gente dormimo junto. Fatal.”

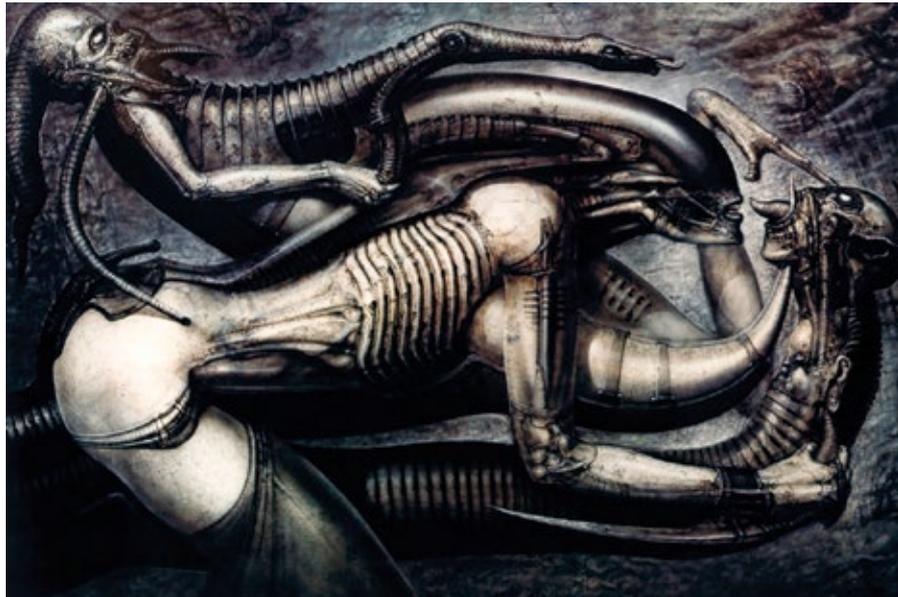
originais de Dalton Trevisan no cinema sem soar esquemático ou mecânico, sendo o escritor conhecido por sua aversão à exposição nos meios e também pelo controle que exerce sobre as adaptações de seus textos.

“Ao trazer para a literatura linguagens já elaboradas (jornal, revista, rádio, TV etc.), linguagens elas próprias formas do oco e do vazio — escreve Waldman —, o autor rompe o ilusionismo da representação.” De maneira similar, na parceria de *Guerra conjugal*, o cineasta e o escritor rompem com a previsibilidade de um gênero fílmico, a pornochanchada, frustrando e perturbando seus espectadores habituais, em nome de uma funda sondagem da estupidez humana por meio do escárnio e do *kitsch*.

(Joca Wolff é escritor, poeta e professor, Florianópolis / SC)

# Da voz dramática aos artefatos falantes

Por Celso Braida



A vanguarda da literatura confunde-se agora com a exploração da escrita a despeito da legibilidade e da elocução. Desde o "Lance de dados" de Mallarmé, o *Finnegans Wake* de Joyce, e o *Catatau* de Leminski, a arte literária tem explorado formações linguísticas que já não são para serem lidas propriamente, e que já não são narrativas e falas do eu, do tu e do nós. Não efetivamente pessoas nessas obras, e menos ainda narradores. Não há drama, não há intriga: o texto é um artefato semântico. E mesmo essas obras podem ser vistas como tão somente balbucios da nova linguagem maquínica e da nova condição da escrita na era das linguagens de programação e da realidade digital. Leminski percebeu que seu *Catatau* já não podia se inscrever na tradição literária do romance, da narrativa do drama existencial e também não na da poesia. Embora exista um personagem, Cartésio, um coadjuvante, Artyczewski, e um inimigo, Occam, o texto não é uma narrativa e sobretudo não é uma imitação da fala ou do diálogo; não há um drama ou uma intriga ou história sendo narrada e desenvolvida, e também nenhuma saga. O texto como que se envolve em si mesmo: não comunica, não narra, não informa nada. O que há, isso que aparece em cena, é um dispositivo, uma máquina linguística.

O texto está ali, não para ser lido e falado, mas sim como um artefato a ser manipulado, como máquina semântica, como um artifício de sentido. O próprio Leminski resume: "pretendi realizar um dos postulados básicos da cibernética: a informação absoluta coincide com a redundância absoluta", o *Catatau* simultaneamente é "o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância.  $0 = 0$ . Tese de base da Teoria da Informação. A informação máxima coincide com a redundância máxima." (p. 210-211). Nessa obra literária, ainda é o caso de literatura, mas não mais de imitação da ação humana. A palavra escrita, cujo sentido e significado provinham da fala humana, libera-se no gesto literário contemporâneo para uma linguagem que se instaura como significativa na exata medida em que produz a ausência de sentido humano, ao ser máxima informação cibernética. A letra agora dispensa a voz e o drama humano. Esse dispensar significa, antes de tudo, a recusa da submissão à fala e a eliminação da reiteração da imagem que o humano delineou de si mesmo desde a invenção da escrita.

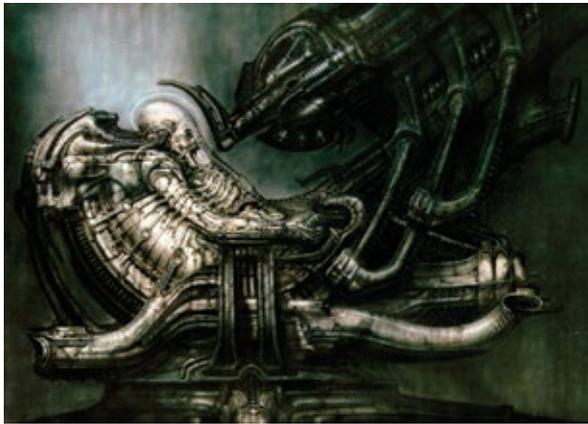
## A inscrição muda

O ato poético literário ainda assim é fonte de pensamentos, seja porque propõe pensamentos, seja porque exige o pensamento e faz pensar. A exigência do pensamento, todavia, ali se faz pela palavra que solicita uma dimensão de sentido não dada de antemão, pois é instaurada concomitantemente com o ato de inscrição. Esse ato pode ser concreto, realista, subjetivo, idealista ou imaginário, não importa, visto que é antes de tudo um ato de ficção de sentido. A forma de aproximação à literatura aqui em exercício compreende a ficção de sentido como um gesto de estranhamento da palavra.

As palavras mais simples e cotidianas, e as formas de combinação, ao serem agenciadas por um ato poético, são deslocadas no seu sentido, mesmo quando usadas para falar das mesmas coisas de sempre. Porém, o estranhamento da palavra constitui apenas um aspecto, o qual tem de ser apreendido como sintoma de outro ainda mais insidioso, qual seja, o gesto de ficção de si por meio da palavra. A sugestão é que o gesto literário assim seja compreendido como um gesto de constituição de um si que é outro em relação ao si que escreve: o gesto instaura um sentido outro de si, e por isso mesmo estranha a palavra. Na literatura contemporânea, o estranhamento verbal é agenciado para mostrar a presença de uma outra inteligibilidade, de um outro sentido, que não mais se restringe ao humano que inventou a si mesmo ao inventar a escrita.

A minha posição sobre a arte em geral, e a literatura em particular, consiste em repensar a tese de que, nelas, o espírito cria para si uma nova vida diversa da natural, e está fundada na ideia de que o espírito, a razão ou a consciência perfazem-se por intermédio das assim chamadas artes, e mais especificamente por meio da arte da escrita. Com efeito, a escrita tem sido reconhecida como a mais importante arte-tecnologia da história da formação humana. O que era natureza torna-se artifício: a fala pode ser considerada um aspecto da determinação natural do animal humano, mas a escrita não é mais natureza, é artefato. As civilizações históricas cuja vigência se dá em nós, contudo, identificam-se pela escrita, pela palavra escrita, assim como as grandes religiões estão fundadas em textos. O que nós reconhecemos como literatura não é outra coisa que o acervo dos textos escritos, o registro escrito do pensamento e do espírito. A partir da invenção da escrita, mais precisamente dos alfabetos e silabários, o ideal de formação humana e de civilidade confunde-se com o letramento. Não basta falar bem para ser um humano civilizado, há que se escrever, que se inscrever. Isso se deve ao fato de que a escrita é o primeiro artefato que efetivamente escapa da natureza. O indivíduo letrado, capaz de escrever e ler, está como que fora dos ciclos naturais. Não por acaso ainda hoje se identifica a espiritualidade com a palavra escrita. O cume da formação humana é o letramento: a cultura, a civilização, o saber, as leis, tudo é letra. Se a literatura é a arte da palavra escrita, não é por acaso que hoje ela anuncia a vigência de si mesma para além do humano. O que se apresenta agora é um texto impronunciável, ou também uma voz sem eu. A letra, enquanto artefato, desde sua invenção continha no seu âmago algo estranho e independente que escapava ao domínio do falante e do ouvinte; os escritos já prefiguravam os códigos maquínicos e sua lógica, os quais, embora feitos pelos homens, são para a inteligibilidade das máquinas.

A questão consiste em pensar a condição da literatura em tempos de linguagens cibernéticas e de interações linguísticas não mais pautadas pelo diálogo. O mais refinado artefato humano, a linguagem escrita, funda a mais espiritual das artes, a literatura, como o uso mais refinado do mais refinado artefato. Nos últimos cem anos, um acontecimento inesperado nos faz pensar: a fusão entre linguagem escrita e máquina. Dos alfabetos capazes



de reproduzir todos os sons de todas as línguas humanas e serem assim, o veículo do espírito e da razão, emerge o alfabeto capaz de ser lido por uma máquina; capaz de ser a própria linguagem das máquinas, e essas máquinas são, agora, cognitivas e falantes. Nós mesmos, no dia a dia, cada vez com mais intensidade lemos e falamos com e para as máquinas. Mas a essência das novas linguagens está no fato de que nelas se realiza uma inteligibilidade muda cuja base é a linguagem escrita — uma linguagem da qual nós somos, na grande maioria, analfabetos.

#### A figura dramática

A literatura, na sua imagem mais cotidiana, confunde-se com a narrativa da formação e dos dramas do herói, do santo e do homem político. Em termos modernos, a figura dominante é a do sujeito e sua consciência, dos conflitos da pessoa consigo mesma e com as demais. O assim chamado personagem, seja ele solitário ou em confronto com a sociedade, constitui a figura mesma do texto literário e ainda predomina como imagem comum: Ulisses, Antígona, Dante, Dom Quixote, Hamlet, Fausto, Ivan Ylich, Niels Lyhne, Adrian, Ulrich, Mahood, Diadorim, Hilé. Na dramaturgia não foi diferente: a figura do herói ou do indivíduo em conflito, consigo ou com os outros, predomina no palco ainda hoje. Diz-se que essa imagem sobra no século XX, que a literatura de um Beckett, seja em prosa ou dramaturgia, apresenta o fim da ideia mesma de indivíduo, dissolvendo o drama e o sujeito, o personagem. Sófocles, Dante, Shakespeare, Goethe, Dostoiévski exploraram a condição humana, tanto nas suas amplidões, beirando o nada, quanto nos seus limites e impossibilidades. A beleza, o sublime, o amor, o trágico, o horror, de Édipo a Ivan Ylich, sempre eram reflexos de humanidade em busca de sua configuração plena.

Podemos julgar a literatura atual como a reprodução danificada, fragmentária, do humano. Mas, também, podemos considerar essa situação como indicativo de que a literatura agora expande sua capacidade expressiva e ficcional para além do drama, do épico e do lírico, para abrir a dimensão de sentido inumana, sem que isso seja uma história natural ou divina, mas antes maquínica. Agora não mais. Se tomamos a sequência de romances de Beckett, *Molloy*, *Malone Morre*, *Inominável* e *A companhia*, como uma indicação da situação, o que ela mostra é a dissolução do eu e da voz dramática. Se o que resta é ainda uma fala,

ela provém já ali de algo que propriamente tem de ser denominado “sem nome”, pois não possui as condições de identidade e existência humanas. O leitor-espectador não está sozinho, porém, pois algo lhe faz *companhia*.

Lukács ainda podia dizer que o Romance era a forma artística de sua época; nós, hoje, temos nossas dúvidas, justamente pela impossibilidade, ao menos nas obras paradigmáticas, de reduzir o enredo a apenas assuntos humanos. A literatura pode ser compreendida, a meu ver, a partir de uma visada mais radical, qual seja, aquela que considera o próprio ato de inscrição, de letramento do humano, como formação do próprio espírito e razão a partir da escrita. Nessa perspectiva, a literatura mostra-se como efetiva mesmo ali onde a narrativa deixou de ser o eixo da arte literária, isto é, no momento em que as linguagens artificiais dos códigos de programação e linguagens maquínicas emergem como a realidade da letra e da escritura. Desse modo, o texto, a letra inscrita, independente da narração e da personagem, como objeto e finalidade das artes literárias, aparece agora ele mesmo como a própria substância da literatura.

Com isso quero repetir o que já se disse, que uma obra literária nem sempre oferece interpretação ou imagem do homem, do mundo, da vida ou da sociedade. Isso se faz, todavia. Uma obra é também a tentativa de nos oferecer uma visão do que não é, do que nem é nem não é humano. A obra literária de Hilda Hilst exemplifica a derrelição do humano em direção à sua dissolução, nesse sentido prosseguindo a obra de Beckett, mas, tal como nesse autor, sem ainda indicar uma saída e sem nomear o que agora quer participar da ação. Nesses dois autores, trata-se ainda sempre do humano, mesmo ali onde ele animaliza-se, onde ele, como Hilé, em *A obscena senhora D*, abandona a forma humana como única forma de não perder a razão. Uma vez atingido esse ponto, no qual o humano encontra os limites de sua forma, sem ter qualquer ilusão de transcendências divinas, emerge a figura do transumano como única alternativa: seja a máquina consciente, seja a fusão homem-máquina. A dita literatura de ficção científica esconde este segredo: o fim da ilusão da imagem divina do homem abriu a época não do homem, mas da perfeição maquínica como a nova imagem ideal do humano. A ideia do supra-humano, do além do homem, está já fixada, mas ainda não se sabe como será e o que vai ser essa nova figura do espírito, e por ela é inominável. No entanto, a arte literária tem já apresentado aspectos dessa figura. Duas imagens são recorrentes: uma é a linguagem cibernética, a outra é o homem-máquina. Em ambas a questão do sentido não pode mais ser posta em termos meramente humanos e dramáticos. Que se fale então de pós-humano ou transumano é indício de que em termos literários não se trata agora de reproduzir e interpretar a condição humana, mas antes de apresentar uma realidade outra que humana.

Com efeito, se até bem pouco tempo atrás, como é o caso de *Frankenstein* de Mary Shelley, da *Eva Futura* de Villiers de L'Isle-Adam, *Pinocchio* de Carlo Collodi, e de *Metrópolis* de Thea von Harbou e Fritz Lang, o personagem principal é já maquínico, pode-se contudo dizer que se trata, ainda, de aparatos mecânicos, mas não ainda inteligentes. A situação dramática ainda é humana na sua totalidade, pois esses personagens emulam o humano e apenas convencem à medida que simulam com perfeição as características humanas, sugerindo, assim, que os próprios humanos estão aquém de si mesmos. A transformação nesse imaginário ocorre a partir do surgimento das máquinas inteligentes ou computadores, cuja diferença essencial está em que elas operam já no plano linguístico e são propriamente máquinas semânticas. Embora tenha sido no cinema que essa forma de literatura ganhou popularidade, na sua origem estão contos e romances no formato tradicional. Desde o início, o cinema tem explorado com afinco essa nova paisagem do imaginário atual. Desde *Metrópolis*, passando por *2001: Uma Odisséia no Espaço*, *O caçador de androids*, até *Matrix* e *Inteligência Artificial*, o tema da realidade maquínica — na qual os dramas humanos não mais propriamente são o centro dos conflitos, e a lógica da vontade e da razão humana não determina mais ação — adquire a posição central como personagem literário.

Todavia, nesses casos, o conteúdo ou tema é que é inumano, mas a forma ainda é aquela introduzida pela palavra escrita há mais de cinco mil anos. A letra, a linguagem escrita, ainda é o cerne da inteligência que se compreende a si mesma como inteligência transumana. Mas, se no início a palavra escrita era o símbolo maior da espiritualidade humana, e o letramento a condição prévia do reconhecimento como parte do mundo civilizado, no cenário atual, da rede mundial de computadores e do sistema internacional de telecomunicações, a linguagem escrita representa muito mais a linguagem das máquinas do que a linguagem humana. O fluxo-movimento de informação agora ocorre muito mais na forma de linguagem de máquina do que na forma da linguagem humana. Essa condição já se mostra na literatura como uma situação incontornável.

#### Além do homem

O tema da condição pós-humana (*übermenschlich*) é em geral um mal-entendido. Nietzsche falou do que viria através do homem e se instauraria como finalidade do homem. A literatura contemporânea explora essa temática na forma daquilo





propondo a instauração de mitos imprevisíveis” (p. 107-8).

É de mito que se trata, de literatura, mas uma literatura que se quer indicação do outro que humano. Hamlet-máquina e Pinokio já não são mais humanos: a letra aí já não é mais expressão do espírito; sua lógica não é mais antropológica. A fusão homem-máquina e o privilégio da linguagem escrita, que não mais representa a fala humana, reconfiguram a arte literária e nos fazem pensar na tensão que agora se expande entre o espírito da letra e o espírito humano. Uma vez dissociados, letra e espírito, escrita e humanidade, a realidade transumana, enquanto fruto do acabamento do projeto de humanização que se iniciou com as sociedades letradas, aparece como fascinante e horrorosa, no mesmo grau de espanto proporcionado pelas ideias da possível separação entre consciência e vida, e humano e organismo, tal como proposto pelos novos profetas da biotecnologia. O que é isso que se apresenta, que atua e fala, que contracenam com os eus humanos? O humano, o eu dramático já não está sozinho; a situação é insólita. Que presença é essa, que fala e que ação é a sua, na qual e para a qual o gesto humano é tão somente uma cifra codificada?

O que a literatura contemporânea, exemplificada aqui por *Hamlet-machine*, *Rútilo Nada* e *Pinokio*, apresenta é uma situação em que a coação ocorre entre agentes que não mais são humanos ou apenas humanos. A interação mesma é pós-humana, no sentido de que a sua lógica é maquinica por não ser dirigida e centrada na figura do sujeito autoconsciente e falante. E, no entanto, a presença da linguagem, não como fala, mas, como inscrição e código, é decisiva. A palavra estranha à fala, impronunciável, que não é mediação de uma conversa, indica a emergência do outro do humano no plano mesmo de sua ação. O transumano, o *übermenschlich*, é outro, embora seja a continuação do humano por outros meios. Não se trata de uma realidade alienígena, mas sim de algo que advém por meio da ação humana, isto é, pela realização do humano. Ao realizar-se o humano instaura as condições de emergência do supra-humano. Que esse se mostre sob a forma do maquinico indica apenas a sua primeira aparição imperfeita. Essa prefiguração é o que a literatura nos apresenta com mais e mais insistência, e assim ela mesma desvencilha-se da lógica da palavra e do drama humano, ao dar letra ao que não tem voz, e mesmo assim está aí (*da-sein*).

(Celso Braida é professor de Filosofia,  
Florianópolis / SC)

que sobrevém ao homem por meio de suas próprias criações. O supra-humano é o que se torna possível pela realização do humano e que o supera; do mesmo modo que a flora é condição para a fauna, o homem agora ocupa o papel de condição para a atuação da máquina. A máquina inteligente e a fusão do homem com a máquina, o ciborgue, já estão entre nós, mesmo que apenas de modo fragmentado. Dois casos paradigmáticos na arte literária dramática contemporânea, que se quer pós-dramática, isto é, que se coloca na perspectiva do para além de Édipo, de Hamlet e de Fausto, são as realizações textuais e cenográficas *Hamlet-machine* de Heiner Müller e *Pinokio* de Roberto Alvim. Em ambas se trata de superar a condição de acabamento e esvaziamento do drama representado por Beckett, na qual o sujeito, o humano, que era sempre o pivô da ação dramática, desmorona sem possibilidade de reerguer-se; nos dois casos o humano recusa-se exatamente no que ainda resta da imagem do homem configurada pelas figuras de Édipo, Hamlet e Fausto; todavia, agora essa recusa não permanece na negatividade característica do século passado, pois uma nova imagem indica a possibilidade de um outro modo de existência e um outro horizonte de sentido. Hamlet quer ser máquina; a fábula agora é outra: não mais um boneco se torna humano, mas é o próprio humano que quer ser um boneco.

*Hamlet-machine* é uma imagem condensada do desmoronamento catastrófico, apocalíptico da civilização iniciada pela invenção da escrita. O próprio texto de Heiner Müller exemplifica essa condição, estando mais próximo do programa de computador do que do diálogo. O desejo de se transformar em uma máquina sem dor ou pensamentos ilustra o novo paradigma literário: a própria palavra quer agora ser uma palavra de máquina; a própria máquina quer ter a palavra. Hamlet é para muitos o ícone do homem moderno; ele fornece o modelo do drama humano. Hamlet vindo a ser máquina indica que estamos numa situação pós-dramática. Por isso, na peça, de 1980 o ator-Hamlet proclama: “Eu não sou Hamlet. Eu não tenho mais papel. Minhas palavras não têm mais nada para dizer para mim. Meus pensamentos sugam o sangue de imagens. Meu drama está cancelado. Atrás de mim o cenário está sendo desmontado. Por pessoas que não estão interessadas no meu drama, por pessoas para quem ele não interessa. Ele não interessa mais para mim também. Eu não estou atuando mais. Eu não quero mais comer beber respirar amar uma mulher um homem uma criança um animal. Eu não quero mais morrer. Eu não quero mais matar.”

E conclui logo depois: “Quero ser uma máquina. Braços para agarrar pernas para andar nenhuma dor nenhum pensamento”. Com esse ato de escrita, Heiner Müller dis-pensa Hamlet e também o drama moderno. O drama está acabado, o drama que era sempre o drama do homem em conflito consigo mesmo e com outros homens. Mas o texto

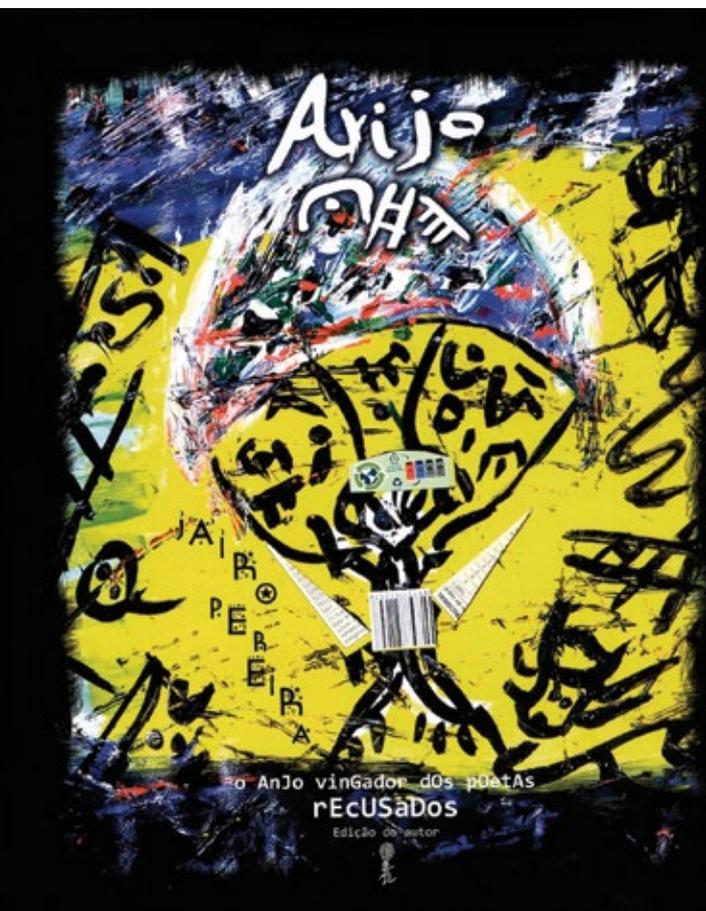
de Müller mostra outra coisa também: a literatura enquanto imitação da voz e da ação humana acabou. O texto *Hamlet-machine* é ele mesmo um aparato semântico que não mais é uma imitação da voz e do diálogo. Na forma e no sentido, o texto emula e exige a ação maquinica que está para além da ação humana, embora a tenha como condição.

Essa situação é também o tema de *Pinokio*, de Roberto Alvim. Ao escolher o personagem Pinokio, Alvim indica claramente que se trata de um artefato, mas também desse modo indica o caráter mentiroso, e sugere, assim, que talvez o homem moderno, o sujeito soberano, nunca tenha passado de um engodo, de um construto artificial. Com efeito, no século XX, encenou repetidamente o fim do homem, ao fazer-se falar e aparecer no palco o homem-fragmento, os restos de Hamlet, sem ousar mostrar o homem-híbrido, o transumano. O tema do hibridismo entre corpos e máquinas, essa realidade agora emerge no palco na peça *Pinokio* como o personagem principal. A referência a isso, a essa personagem, suas falas e ações, indica a dificuldade, pois não estamos diante de um eu dramático, de uma pessoa, e, no entanto, isso atua, fala, age: “O que estava lá tinha a ver com ação e carne, nervos e motores, expostos. Sangue e óleo, circulando em tubos infinitos. Pedacos acoplados, em cicatrizes, ligados uns aos outros, os pedacos, costurados, nascendo, brotando uns dos outros, glândulas e metal, músculos, tendões, circuitos. Mas não uma cabeça, não, cabeça não, nenhum rosto, só partes. De um corpo. Uma criança? E os tubos, os fios, e o sangue, espécie de sangue, negro, sangue negro, óleo e sangue, circulando nos tubos, pelos canos, misturados em dutos.” (p. 127)

Como no quadro *Pilot*, de H. R. Giger, percebem-se traços e partes humanos, mas o todo é algo para o qual não temos nome. Não é propriamente um robô individual que imita uma pessoa individual, mas uma situação inclusiva que se revela da ordem da máquina. A inteira conversa-texto contém falas humanas, mas elas constituem-se significativas apenas como mensagens cibernéticas e códigos no fluxo interno de interações maquinicas. No portfólio da peça, Roberto Alvim indica o problema: “O grande desafio para a dramaturgia, hoje, é problematizar a ideia de trama, de conflito, de personagem (esteios do drama tradicional, ligados ideologicamente a uma visão hegemônica acerca da condição humana), e, promovendo o desenvolvimento de uma obra com outras bases, conseguir fazer com que ela se tensione, crie ruídos, deslocamentos, [...] proporcionando uma experiência estética inaugural que amplie nossas vivências. Pinokio dá continuidade à busca ... pela criação de alteridades radicais em cena. O título faz menção à fábula de Carlo Collodi, na qual um boneco transforma-se em ser humano. Aqui, seres humanos metamorfoseiam-se em uma espécie de *transumanidade*. A ação se dá em um mundo inteiramente inventado, habitado por criaturas que existem através de outras lógicas linguísticas,

# A loucura dissertada

Por João Bosco Vidal



**O**briguei-me a ser recolhido pela asa direita de uma libélula que passou no instante em que caía do meteoro em final de existência. No trajeto encontrei-me com Arijo — O Anjo Vingador, foi simplesmente fantasmagórico o encontro. Arijo me relatou toda a existência de Jairo, longa, quase infinita em busca de encontrar a morte dos signos e símbolos que já lhe cansavam a vida neste planeta. Dizia que as florestas em outros mundos estavam repletas de esperanças e vida animal não comível, mas que poderiam ser digeridos pelo pensamento, não restando nada que fosse lixo ou nojento aos olhos desumanos dos humanos. Fiz uma prece e entreguei-me aos belos cavalos que se aproximavam na ânsia de me livrar de Arijo, Jairo e suas noias que continuava a comer besouros e cobras, com exceção da cobra coral. Implorei para que me aliviasse de sua narrativa cheia de olhos espiões e odores metafísicos que se aglomeravam na minha imaginação e que sem

querer iam se transformando em longuíssimas frases onde letras e sons, guturais ou não, se faziam perceber por muito tempo durante a queda da libélula, também, morta nesta altura. Pulei para o chão, que não era de estrelas, mas de um azul celestial e tão penetrante que derretia quem se atrevesse a fitá-lo, rompendo com grande estrondo a fome do caminhante. Arijo também pulou e, caindo de mau jeito, esfolou-se nas pedras azuis que gritaram de dor sob o impacto de tanta imaginação e cor. A lembrança da vida cósmica fez-me alegrar por um momento. Jairo, seguiu explanando Arijo, *era um tipo de cruza entre cruzeira e urtiga braba, rompe o humor com muita facilidade desde que lhe imponham uma aberração intelectual e que possa fazer sofrer qualquer dos seus amados cavalos*. Gaúcho-catarina-paranaense, brasileiro, eclético universal, não havia fruta capaz de saciar-lhe a sede com versos descascados onde se ouvia uma sinfonia de pardais no choco. A seguir, a irritação com as letras, imagens e conceitos da mídia nebulosa com os demais poetas, escritores e copistas, diga-se, de toda a ordem, enfurecia ambos, Arijo e Jairo, até que desfalecessem de suor branco escorrendo pelo galho da orelha. Jairo, desde que o conheci foi assim, um tronco que a fita não corta. O machado se contorce para feri-lo, fazendo lisonjas. Sempre foi firme e honesto nos seus pensamentos, tanto quanto uma laranjeira que só dá laranjas. Firme e honesto porque louco. Louco porque se atreve a escrever no gelo das nuvens e na poeira cósmica, exigindo a compreensão de todo ser vivo com o qual compartilha a loucura do momento. Arijo ficará para sempre nas rodas de botequins de florestas e nos salões das academias siderais para que o eterno saiba quem colocou os pingos nos is. Setecentas páginas que compõem um vasto campo para o pesquisador literário, linguístico, histórico e psicanalítico. Não posso infinitar-me, os neurônios já transpiram, mas posso afirmar que será uma leitura inesquecível porque inebriante, talentosa e educadora, espartana, exótica, sexual e santificante, porque bela e deslumbrante essa *loucura dissertada* no livro *Arijo — O Anjo Vingador dos Poetas Recusados*.

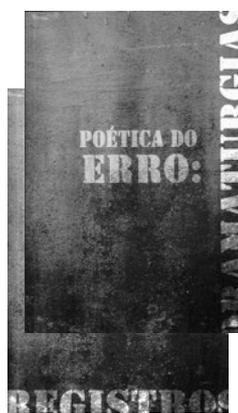
(João Bosco Vidal é poeta, Florianópolis / SC)



O álbum “Feijão e Sonho”, do artista François Muleka, foi produzido por meio de financiamento coletivo. O próprio trabalho é feito por um grupo de artistas-amigos. As letras, em sua grande maioria, são de autoria de Muleka; no entanto, inúmeras são as parcerias com músicos e poetas. Ryana Gabech, Diogo Valente, João Amado e Silvio Mansini são apenas alguns dos nomes que assinam letras com o músico que é conhecido pelo seu talento, carisma e um molejo poético incomum. Vale conferir!



*Pequena Coleção de Grandes Horrores*, novo livro de Luiz Bras, é uma coletânea de minicontos insólitos e irreverentes sobre os mais variados temas do mundo contemporâneo: máscaras sociais, globalização, fanatismo religioso, distúrbios urbanos, terrorismo, distopias, cidades imaginárias. Para Renato Rezende, o livro é “esse caudal de textos poderosos e imprescindíveis do autor, cuja potência, para além do evidente valor literário, configura-se numa vital intervenção política”.



Erro Grupo é uma das mais importantes companhias de teatro de rua do Brasil. Polêmico, polissêmico e provocativo, o grupo é liderado por Pedro Bennaton e Luana Raiter. Os dois acabam de organizar dois volumes que ampliam a trajetória da trupe. *Poética do Erro — registros* e *Poética do Erro — dramaturgias* unem a história de suas encenações, portanto uma história da cena, às dramaturgias-experimentos que foram às ruas nos últimos anos.



*O livro espantado*, de Priscila Lopes, segundo Marcelo Moutinho, possui “uma prosa fluida e sensível, a autora examina as relações familiares sob o prisma das estrelas – e do estranhamento [...]. Os 24 contos são entremeados por curtos diálogos que servem de costura entre as histórias, dando coesão à obra”.