

burburinho

nemo nox

seleção de textos do site
<http://www.burburinho.com>

Copyright © 2004 Nemo Nox
Direitos desta edição reservados a
<http://www.burburinho.com>

prefácio de moacy cirne

A maior revolução cultural dos últimos tempos não veio da política, nem tampouco se originou a partir de enunciados filosóficos e/ou epistemológicos: veio do mundo virtual cristalizado pela internet. Do espanto inicial à explosão atual, muitos (jornalistas, pensadores, escritores e artistas) se perderam no meio do caminho. E alguns, mais criativos, mais ousados, mais curiosos, mais críticos, compreenderam que "o weblogger pode ser considerado uma espécie de metajornalismo". Como Nemo Nox, responsável pelo conhecidíssimo *Por um Punhado de Pixels* e editor do *Burburinho*.

E eis que alguns de seus textos do *Burburinho* estão virando um ebook. São textos que, com inegável agudeza crítica e a necessária clareza/limpeza estilística, revelam um profundo conhecedor de temas que interessam àqueles que vivenciam assuntos os mais variados: do cinema aos quadrinhos, da literatura ao teatro, da pintura à música e à própria internet, com seus weblogs e mais weblogs. Ouso dizer, sem medo de errar ou exagerar: quase sempre, em maior ou menor grau, são textos primorosos. Nemo Nox, assim sendo, tem-se mostrado um nome da maior importância do jornalismo cultural, seja o eletrônico, seja o impresso. Como seu leitor, só posso me alegrar com este ebook: um livro para ser lido com admiração por todos nós.

prefácio de pedro doria

Não é todo o planeta que está mergulhado no *Mundo das Referências*. Não imagino que ali no interior do Afeganistão, ou da China – quiçá nas profundas do Amazonas – estas coisas sejam sequer relevantes. Mas há um planeta urbano que pode ser Tóquio ou Londres, Rio ou Sampa, Tel Aviv ou San Francisco – um planeta cuja capital é (talvez) Nova York e onde tudo a todo instante, cada conversa, fragmento de idéia ou frase escrita faz parte dum jogo de referências.

É disto que trata o *Burburinho*. O leitor desatento destes artigos cá no livro (ou doutros, no site), pode achar que tratam-se de verbetes enciclopédicos. Ou que é uma revista de resenhas. Nada disso: *Burburinho* é um mapa para as referências culturais de um mundo dividido cada vez menos por línguas e fronteiras geográficas.

Vejam-se os casos: *O Apanhador no Campo de Centeio*, do Salinger; a cena final de *O Planeta dos Macacos* (primeiro); o sujeito de terno vitoriano, chapéu coco e maçã à frente do rosto no quadro do Magritte; os raios e trovões do capitão Haddock.

O leitor, a essas alturas atento, por certo sem carecer de muito mais descrição já saiu pensando coisas e traçando elos. São, estes exemplos, parte do *Mundo de Referências* no qual estamos submergidos. É um mundo em que cultura erudita e popular, como já ocorreu noutros tempos, vai perdendo a distinção e formando uma coisa que chamamos pop. E chamamos cosmopolitismo. Até de globalização.

Quem entende pouco do bordado o confunde com norte-

americanismo – não é, embora os Estados Unidos tenham trabalhado duro neste mundo de possibilidades com tecnologia de comunicação instantânea e idéias, muitas idéias. No entanto, veja-se Nova York e entre num metrô – qualquer vagão. Metade das pessoas lêem, se bobear cada um numa língua distinta. Não raro, encontram-se três ou quatro métodos de escrita distintos num vagão de metrô em Manhattan. Uma cidade onde a ginástica é yoga, o almoço sushi, o fast-food, mexicano. Coisas pinçadas de mundos vários e que, então, fazem parte duma cultura só e nossa.

Não é todo o planeta que está imerso no *Mundo das Referências* e há um movimento contrário a ele. Porque, no *Mundo das Referências*, a liberdade é total e as peças de cultura abrem possibilidades demais. Qualquer um que creia num método único de solução para as gentes do mundo é contra isto. Os fundamentalistas religiosos, por exemplo. Podem estar numa caverna afegã ou em Washington, DC. Fazem igual: pisam, matam, proibem, tratam mal o diferente.

Aceitar as diferenças e perceber-se um diferente entre diferentes, dividir estas referências e cultivá-las, traçar elos e fazer *links*, esta é a resistência. Ampliar as possibilidades é a resistência. Quanto mais referências, mais empatia, maior compreensão do que antes foi estranho. Ficamos, todos, mais próximos. E há imensas possibilidades (até de prazer) no diferente.

Burburinho é um mapa, um guia de referências. Mas, como em todo guia, há sempre o risco de o leitor perceber apenas a superfície, apenas o que está escrito. A leitura é para ser divertida – mas a diversão mesmo começa é quando mistura-se tudo. Bem-vindo.

cinema

halloween

Um lunático com uma faca na mão. O resto, é questão de marcar a data. Sim, a data. Se for 31 de dezembro, o filme é *Reveillon Maldito* (*New Year's Evil*, 1980), de Emmett Alson. Se for 13 de fevereiro, trata-se de *Dia dos Namorados Macabro* (*My Bloody Valentine*, 1981), de George Mihalka. Se o dia é sexta-feira, 13 de qualquer mês, são vários longas-metragens sob o título genérico de *Sexta-Feira 13* (*Friday The 13th*), o primeiro dirigido por Sean Cunningham em 1980. Certamente haverá títulos do gênero para preencher todo um calendário, mas a data mais importante, e também a mais provocante, que aparentemente deu origem a toda esta onda de assassinos psicopatas das telas, é *Halloween*, o famoso dia das bruxas norte-americano transformado em filme em 1978 por um dos nomes mais ativos do cinema fantástico, John Carpenter.

A história de *Halloween* é simples. Um prólogo, passado em 1963, nos mostra, através de um longo e bem elaborado plano-sequência em câmara subjetiva (onde o espectador vê as coisas do mesmo ponto de vista de um dos personagens), como o garoto Michael Myers, de seis anos de idade, assassinou sua irmã mais velha com várias facadas na noite das bruxas. A ação salta então para 1978, quando Michael foge do Hospital Estatal de Illinois, onde esteve internado durante quinze anos sem dizer uma só palavra, e volta para sua cidade natal. É novamente o dia das bruxas.

Luis Fernando Verissimo escreveu certa vez que "para ver *Cidadão Kane*, hoje, com o deslumbramento que ele merece, você precisa fingir que não viu mais nenhum filme parecido

com ele feito depois". Guardadas as proporções, o mesmo vale para *Halloween*: para poder desfrutar de seus lances criativos, é necessário esquecer toda a horda de imitadores que vieram na esteira do seu sucesso.

John Carpenter realizou em *Halloween* um inteligente trabalho de compilação cinematográfica, estabelecendo um modelo de assassino alucinado que seria utilizado em dezenas de filmes do gênero. A máscara (possivelmente inspirada no *Fantasma da Ópera*), o ruído da respiração (de *2001 - Uma Odisséia No Espaço*), a trilha sonora marcando a presença do vilão (de *Tubarão*), são apenas alguns dos elementos que compõem a aura de terror de Michael Myers.

As citações não param por aí. Existe a referência óbvia e constante a *Psicose*, graças não só à relativa proximidade do tema como também à presença no elenco de Jamie Lee Curtis, filha de Janet Leigh, a vítima de Norman Bates no filme de Hitchcock. A televisão também funciona muito bem para lembrar velhos filmes (entre eles, *The Thing*, de Howard Hawks, que Carpenter refilmaria em 1982). Numa cena, Jamie Lee Curtis olha através da janela procurando pelo bicho-papão que um garoto afirma ter visto lá fora, enquanto, da tv, vem o sugestivo diálogo do filme *Forbidden Planet*:

-Não há nada lá fora, soldado.

-Claro que há!

Obviamente, para fazer um filme, não basta apenas uma história simples e algumas citações. Carpenter criou também uma forte estrutura interna para *Halloween*, segundo a qual, a partir da crença de outras pessoas, um mortal maníaco acaba tornando-se um ser sobrenatural. O médico garante que

Michael não é humano, o garoto acredita que o homicida é o próprio bicho-papão, Jamie *sabe* que o destino não muda. É numa aula de literatura que ela, apesar de não haver prestado atenção à pergunta da professora, responde corretamente que, segundo Samuels, o autor em questão, o destino é como uma verdade elemental básica, tão real como a terra, o ar, o fogo ou a água. Assim, alimentado por tanta energia, Michael Meyers termina transformando-se na própria imagem indestrutível do mal. E haveria dia mais propício que o Halloween para isto acontecer?

Infelizmente, existe um forte lado conservador e moralista em *Halloween*. Por que motivo as vítimas de Michael estavam a caminho de ou haviam recém concluído um ato sexual? Por que escapam de sua insana fúria apenas a *garota pura* e as crianças? Também esta face de anjo vingador estará presente nos vilões matadores de outros filmes, principalmente os da série *Sexta-Feira 13*, o que serviu para que o gênero fosse apropriadamente batizado de *tits and blood*.

John Carpenter viria a realizar, mais tarde, filmes bem melhores, como *Fuga de Nova Iorque* (*Escape From New York*, 1981) ou *Enigma do Outro Mundo* (*The Thing*, 1982). Mas, para o aficionado do fantástico ou para o simples apreciador de cinema, *Halloween* é sempre um exemplo interessante de como um bom cineasta começa uma carreira. Um lunático com uma câmara na mão.

o planeta selvagem

Numa época onde reina a animação tridimensional criada em computadores, é refrescante assistir um filme quase artesanal como *O Planeta Selvagem*, longa-metragem tcheco-francês dirigido em 1973 pelo estreante René Laloux (que mais tarde faria *Les Maîtres du Temps*), e agraciado com o Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes daquele mesmo ano.

Num planeta chamado Ygam, vivem os Draags, raça de gigantes azuis de mais de dez metros de altura. Seres humanos, resgatados de uma Terra devastada, servem de animais de estimação para as crianças Draag. *O Planeta Selvagem* conta a história do humano Terr, e através dele vamos descobrindo a civilização ao mesmo tempo estranha e familiar do povo Draag. O planeta selvagem do título é um satélite de Ygam, para onde viaja a consciência dos Draags durante a meditação, uma atividade sagrada para eles. Lá acontece um fenômeno mágico fora do alcance e da compreensão dos humanos - até que Terr e sua tribo, ao final da história, descobrem o segredo e o usam como arma de libertação.

Baseado num romance de Stefan Wul, *Oms en Série*, o filme apresenta uma animação simples e pouco fluida, mas com desenhos de sombreados detalhados e backgrounds imaginativos. Uma planta sádica que mata passarinhos só por diversão e um tamanduá voador que come humanos em vez de formigas são somente dois exemplos entre muitos numa flora e fauna alienígena divertida e desconcertante.

Stefen Wul (pseudônimo do dentista e escritor francês Pierre Pairault) escreveu vários livros de sucesso no gênero da ficção-

científica, entre eles *Niurk*, sobre um mundo submerso, e *Le Temple du Passé*, sobre um alienígena humanóide que é engolido por uma baleia na Terra e mais tarde resgatado por gente que acredita ter encontrado um sobrevivente da Atlântida. Mas sua obra só ganhou grande repercussão graças à versão animada de *O Planeta Selvagem* (nos EUA, o filme chamou-se *Fantastic Planet*).

A ficção-científica é aqui muito mais ficção que científica, e as maravilhas tecnológicas dos Draags não são explicadas e passam por vezes para o terreno da fantasia. A narrativa de *O Planeta Selvagem* é simples, quase em tom de fábula. Pouco a pouco, vamos descobrindo que por trás da estranheza do cenário e da civilização alienígena, temos seres com as mesmas paixões e as mesma fraquezas que nós. Os Draags são tão humanos em seu comportamento quanto seus humaninhos de estimação. E no conflito entre dominadores e dominados, *O Planeta Selvagem* mostra que os pequenos sempre podem vencer os grandes. Ao menos nas telas dos cinemas.

setembro

Um cineasta famoso (Woody Allen) homenageando outro cineasta famoso (Ingmar Bergman), misturando inspirações mútuas (Tchecov) com suas preferências temáticas particulares (escândalos hollywoodianos). O filme? *Setembro*, uma pequena obra-prima para ver e rever.

Como seu personagem Zelig, Woody Allen sempre gostou de se fingir de outra pessoa, assumindo personalidades cinematográficas de outros diretores, ao mesmo tempo como homenagem, paráfrase e experimentação. De pastiche de documentário (*Um Assaltante Bem Trapalhão*) a arroubos fellinianos (*A Rosa Púrpura do Cairo*), sem deixar de lado flertes com o expressionismo alemão (*Shadows and Fog*) e com os musicais (*Everyone Says I Love You*), ele passou por muitas estéticas. Mas o diretor que mais vezes Allen tentou emular foi sem dúvida Ingmar Bergman. Filmes como *A Midsummer Night's Sex Comedy* ou *Interiors* são paráfrases diretas do cineasta sueco. Mas seu filme mais próximo do universo bergmaniano é sem dúvida *Setembro* (*September*, EUA, 1987).

Tudo se passa durante um fim-de-semana numa casa de campo em Vermont, e a ação é sempre claustrofóbica, impedida de sair ao ar livre ou mesmo de vislumbrar uma janela aberta. Lane (Mia Farrow) é uma mulher que ainda luta contra os fantasmas da pré-adolescência: aos quatorze anos, assassinou a tiros o amante da mãe. E é justamente essa mãe, Diane (Elaine Stritch), atriz aposentada com planos de botar sua vida em livro, que aparece para pisotear as últimas e raquíticas flores do jardimzinho interior de Lane. As diferenças entre as duas não

poderiam ser maiores. Enquanto Lane é um prodígio de introversão e culpa, sua mãe necessita desesperadamente de uma platéia para cada um de seus gestos e pensamentos, como se sem o testemunho do público sua vida não existisse.

Circulando em volta desta dupla central e antagônica, temos uma coleção de coadjuvantes que parecem saídos do poema de Drummond. Howard (Denholm Elliott) é o vizinho-professor-de-francês-em-fim-de-carreira apaixonado por Lane, que por sua vez se apaixonou pelo inquilino-publicitário-que-quer-ser-escritor Peter (Sam Waterston), que tenta conquistar a amiga-casada-com-filhos-mas-romanticamente-frustrada Stephanie (Dianne Wiest), que retribui as atenções e aumenta a carga de tensão no ar. Fazendo par com Diane, temos seu namorado Lloyd (Jack Warden), um físico aposentado que traz o contraponto científico para as discussões psicológicas e só confirma a inutilidade de qualquer ação humana frente ao caos geral do universo.

Completamente feito em estúdio, numa brilhante combinação âmbar dos esforços do diretor de fotografia Carlo Di Palma e do diretor de arte Santo Loquasto, *Setembro* teve um percurso conturbado. Depois de terminadas as filmagens, Allen resolveu que poderia fazer melhor e simplesmente decidiu refilmar tudo. Alguns atores se recusaram e outros não puderam comparecer por já terem compromissos assumidos. Assim, Sam Waterston ganhou o papel que era de Sam Shepard, Elaine Stritch substituiu Maureen O'Sullivan, e Denholm Elliott passou a ser o vizinho que antes era interpretado por Charles Durning, deixando o papel de Lloyd para Jack Warden.

Ao contrário de muitos filmes de Woody Allen, aqui a miséria humana nunca chega a ser engraçada, nem mesmo através do

sarcasmo ou do humor negro. Quando muito, podemos enxergar ironia em algumas situações, mas definitivamente *Setembro* não é um filme para sorrisos. Mesmo assim, paradoxalmente poderia ser considerado uma história otimista. Basicamente, *Setembro* é um filme sobre insegurança. Insegurança emocional, insegurança intelectual, insegurança existencial. E a conclusão, ultrapassados os conflitos apresentados, é que a única resposta é seguir em frente. Apesar do título, a ação se passa toda em agosto. Setembro é o que há de vir.

contato

Existe gente em outros planetas?", pergunta a menina Ellie ao seu pai. "Não sei", responde ele, "mas se só nós existirmos, seria um terrível desperdício de espaço". *Contato* (*Contact*, EUA, 1997), de Robert Zemeckis, começa com uma extraordinária seqüência de computação gráfica, uma viagem pelo cosmos que por si só já valeria o preço do ingresso.

Partindo da familiar atmosfera terrestre e da poluição sonora das emissões de rádio e televisão de hoje, vamos recuando no espaço, passando pela Lua, por Marte, pelo cinturão de asteróides, por Júpiter, e assim por diante até sairmos do sistema solar e da Via Láctea. Enquanto isto, as emissões sonoras vão diminuindo e voltando no tempo. O recuo continua, silencioso, até percebermos que nunca saímos da Terra e que simplesmente acompanhamos a imaginação da pequena Ellie.

Contato é fruto da colaboração entre o diretor Zemeckis e o autor do livro em que se inspirou, Carl Sagan. Como é habitual em adaptações da literatura para as telas, muita coisa foi modificada, personagens condensados, situações eliminadas, mas a força da idéia original permaneceu, neste caso, intacta.

Jodie Foster interpreta a doutora Eleanor Arroway, a Ellie das seqüências iniciais, agora adulta. Transportando a paixão da infância pelo radioamadorismo para a radioastronomia, ela dedica sua vida ao projeto SETI (*Search for Extra-Terrestrial Intelligence*, Busca de Inteligência Extraterrestre), varrendo os céus com gigantescas antenas de captação à procura de sinais emitidos por civilizações alienígenas.

Como seria de esperar, e este é o evento central do filme, a doutora Arrowway consegue, depois de muitos anos de pesquisa, localizar um sinal inequivocamente não-natural (uma seqüência de números primos) vindo do sistema Vega. A partir daí, começam os jogos políticos, as negociações de bastidores, as histerias religiosas, o circo da mídia. Mais tarde, descobre-se que os sinais alienígenas contêm instruções precisas para a construção de uma máquina de utilidade incerta, possivelmente um meio de transporte até os originadores das mensagens.

Aqui surge uma das grandes diferenças entre *Contato* e grande parte dos filmes envolvendo seres extraterrestres: a história não é sobre alienígenas, mas sobre seres humanos. Qual seria a nossa reação ao sermos confrontados com a existência confirmada de vida inteligente em outros planetas? O que mudaria na nossa ciência, na nossa religião, na nossa política, nos nossos costumes?

Contra a corrente habitual da ficção-científica cinematográfica, Zemeckis permite que a história seja não só recheada de ação, efeitos especiais e conflito dramático, mas que sirva também de base discussão para assuntos mais profundos, como a morte e a existência de deus. Os conflitos entre a religiosidade e o cientificismo (Arrowway x Joss), entre o compromisso político e a recusa em negociar princípios (Arrowway x Drumlin), entre as satisfações emocionais e a carreira profissional (Arrowway x Arrowway), dão uma sólida base reflexiva a *Contato*.

Jodie Foster, num de seus melhores papéis, está cercada por outros talentos indiscutíveis. John Hurt brilha como o megamilionário careca S.R. Haden, mistura de Howard Hughes e Bill Gates. James Woods e Angela Bassett representam as forças políticas por trás de cada passo que damos, e Tom

Skerrit está perfeito como o cientista oportunista subsidiado pelo governo. Um pouco mais fraco, mas ainda assim sem comprometer o papel, é Matthew McConaughey, interpretando o reverendo Palmer Joss.

Como já havia feito em *Forrest Gump*, Zemeckis coloca em cena personagens reais interagindo com a sua história. Alguns foram contratados para interpretar a si mesmos, como o famoso jornalista da rede CNN, Bernard Shaw. Outros aparecem graças à magia dos efeitos especiais, como o presidente Bill Clinton.

É impossível evitar a comparação com o marco da ficção-científica cinematográfica que foi *2001: Uma Odisséia no Espaço*. Trinta anos depois, a dupla Zemeckis-Sagan percorreu um caminho paralelo ao de seus antecessores Kubrik-Clarke. Onde tínhamos um monolito negro trazido por alienígenas, agora aparece uma máquina projetada por extraterrestres e construída por humanos. Onde o grande vilão era HAL 9000, um computador com problemas de personalidade, agora são os fanáticos religiosos vítimas da tecnofobia. E se a viagem de luzes e cores pelos portões intergalácticos é a mesma (guardadas as diferenças tecnológicas permitidas pelos efeitos especiais de hoje), quem espera o viajante (Bowman em *2001*, Arroway em *Contato*) do outro lado não é mais o feto flutuante e enigmático de *2001*, mas o falecido pai com todo o seu carinho e sua simpatia. Até mesmo o nome dos protagonistas traz uma coincidência curiosa: Bowman, o arqueiro, e Arroway, o caminho da flecha.

o primeiro planeta dos macacos

A macacada começou com um livro. Em *La Planète des Singes* (*O Planeta dos Macacos*), publicado em 1963, o escritor francês Pierre Boulle, o mesmo de *A Ponte do Rio Kwai*, contava a aventura de um casal do futuro que, em viagem de férias, encontra um manuscrito numa garrafa flutuando em pleno espaço sideral.

Segue-se uma história dentro da história, e o manuscrito nos oferece um relato sobre o planeta do título, onde símios de todos os tipos são a raça dominante, com humanos num papel de animais pouco inteligentes. Boulle reserva uma pequena e divertida surpresa para o final do livro, mas o tom geral é de paródia swiftiana: mostrar o exagero fantasioso para criticar a realidade social.

O roteirista Rod Serling, criador de sucessos da televisão como *The Twilight Zone* (*Além da Imaginação*), seguindo a sugestão de uma produtora pequena, King Brothers, esboçou um roteiro para uma adaptação cinematográfica do livro de Boulle. O diretor Blake Edwards, recém-saído do sucesso de *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*), também mostrou interesse pelos macacos. Mas a grandiosidade da produção, cujo orçamento foi estimado em cerca de cem milhões de dólares, um absurdo para a época, acabou por espantar a todos.

Fiel ao original de Boulle, o roteiro de Serling incluía uma megalópole de estilo novaiorquino, com grandes edifícios e muitos automóveis, porém habitada por macacos. O produtor

Arthur P. Jacobs entusiasmou-se com a idéia, mas percebeu logo que era necessário um corte radical nos custos. Pediu a Serling que reescrevesse o roteiro, eliminando tudo que fosse dispendioso mas não essencial para a história. Depois de várias versões, acabaram chegando ao modelo de uma sociedade símia mais primitiva, com tecnologia limitada, o que reduzia o orçamento de forma considerável.

Ainda na tentativa de cortar gastos, mais mudanças no roteiro foram solicitadas. Rod Serling deixou de acreditar que alguma vez aquele projeto se tornasse realidade, e um novo roteirista foi chamado para a tarefa. Michael Wilson, que já havia trabalhado em outra história de Pierre Boulle, *A Ponte do Rio Kwai*, voltou a introduzir elementos satíricos em *O Planeta dos Macacos*, reaproximando-o do livro original e deixando de lado alguns aspectos da ficção-científica de Serling.

O projeto passou por vários grandes estúdios e foi oferecido a vários diretores, mas ninguém parecia disposto a arriscar-se na empreitada. Até que entrou em cena Charlton Heston, interessado em ser o protagonista do filme. Com um nome de peso como Heston (astro de grandes sucessos da época como *Os Dez Mandamentos* e *Ben-Hur*), as coisas começaram a ficar mais fáceis para o projeto e Richard Zanuck, da 20th Century Fox, resolveu apostar na idéia.

O passo seguinte, fundamental para o sucesso do filme, era criar uma maquiagem verossímil para os macacos. Várias experiências foram feitas, incluindo um teste com o consagrado Edward G. Robinson, o primeiro ator escalado para o papel do orangotango Zaius. Mas foi somente com a entrada de John Chambers na equipe de maquiagem que as coisas começaram a tomar sua forma definitiva. Chambers criou máscaras divididas

em vários pedaços de uma substância esponjosa que era aplicada sobre o rosto dos atores. Com a segmentação da máscara, era possível obter movimentos faciais mais realistas. O sacrifício, porém, não foi evitado. A preparação de Kim Hunter, por exemplo, para que se transformasse na chimpanzé Zira, levava cerca de quatro horas. Maurice Evans, que acabou por ficar com o papel de Zaius, ganhou um focinho que o impedia de falar corretamente, e teve que ser completamente dublado em estúdio. Roddy McDowall, intérprete de outro chimpanzé, Cornelius, chegou a emagrecer quatro quilos em uma semana de filmagem. Além do calor provocado pela iluminação sobre as roupas pesadas e a maquiagem, havia também o problema da alimentação: enquanto estivessem maquiados, só podiam tomar sucos através de canudinhos. Todo este esforço foi recompensado. Chambers criou macacos que até hoje são convincentes e acabou recebendo um Oscar honorário por seu trabalho em *O Planeta dos Macacos*.

Foi Charlton Heston quem sugeriu o nome de Franklin J. Shaffner para dirigir o filme. Com somente quatro títulos no currículo, nenhum deles um estrondoso sucesso, Shaffner revelou-se uma bela escolha. Dois anos depois do sucesso de *O Planeta dos Macacos*, faria *Patton*, filme que lhe garantiu o Oscar de melhor diretor.

O Planeta dos Macacos foi finalmente lançado em 1968, e agradou a todos os tipos de público, desde os entusiastas da ficção-científica e dos efeitos especiais, maravilhados com a civilização símia e com a trama instigante, até os críticos mais preocupados com o conteúdo, que viam no filme uma parábola sobre a sociedade da época e as tensões raciais.

O sucesso de *O Planeta dos Macacos* deu origem a inúmeros

subprodutos, a maioria muito aquém da qualidade do original. Foram quatro continuações para a grande tela, duas séries de televisão, uma em desenhos animados, histórias em quadrinhos, novelizações dos filmes, álbuns de figurinhas, bonecos e outras quinquilharias. Em 2001, Tim Burton (o mesmo de *Batman* e *Edward Scissorhands*) dirigiu uma nova versão cinematográfica, a qual recusou-se chamar de continuação ou de refilmagem - para ele tratava-se de uma "reimaginação". As opiniões do público e da crítica foram divididas, alguns se deliciando com as novas possibilidades oferecidas pela tecnologia digital e por uma estética mais sombria, outros lamentando a falta de solidez do roteiro, especialmente na parte final. Talvez o maior inimigo desta nova versão seja exatamente a qualidade do primeiro filme. E, é claro, seu final arrepiante: o encontro revelador com a Estátua da Liberdade semi-enterrada na praia, momento inesquecível do cinema de ficção-científica.

o sacrifício

Arredores de Estocolmo, 30 de abril de 1985. Primeiro dia de filmagem de *O Sacrifício* (*Offret*). Andrei Tarkovski prepara uma cena de sonho, espalhando jornais velhos, fotos arrancadas de um livro e moedas estrangeiras sobre o chão gelado e lamacento.

A câmara deverá movimentar-se mostrando estes elementos enquanto segue os passos de uma criança descalça. Alguém da equipe pergunta: "Tudo isto é para simbolizar alguma coisa?" Tarkovski responde sorrindo: "Simbolizar? Não me pergunte isso. Como eu poderia saber? É a matéria da qual os sonhos são feitos..."

Foi com a simplicidade misteriosa contida nesta resposta que Tarkovski escreveu e dirigiu seu sétimo e último filme, festejado em Cannes com o Grande Prêmio Especial do Júri, o Prêmio da Crítica Internacional, o Prêmio para Melhor Contribuição Artística e o Prêmio do Júri Ecumênico. *O Sacrifício* apresenta temas e questionamentos tipicamente tarkovskianos, mas com uma narrativa que lembra, em muitos momentos, o cinema de Ingmar Bergman (será acaso o filme ter sido realizado na Suécia, contando com a presença de dois dos maiores colaboradores de Bergman, o diretor de fotografia Sven Nykvist e o ator Erland Josephson?). De qualquer forma, um fecho de ouro para uma carreira iniciada nos anos sessenta e tragicamente encerrada pelo câncer em dezembro de 1986.

Andrei Tarkovski nasceu em 1932 na cidade de Zavrozje, na União Soviética. Filho do conhecido poeta Arsenij Tarkovski, cresceu em Peredelkino, vilarejo de artistas perto de Moscou.

Antes de se decidir pelo cinema, Andrei estudou vários outros assuntos, entre eles a música, a pintura, a escultura e a geologia. Em 1954, ingressou na VGIK, escola moscovita de cinema, diplomando-se em 1960 com o filme *O Rolo Compressor e o Violino*.

Sua estréia em longa-metragem aconteceu dois anos depois, com *A Infância de Ivan*, ganhador de vários prêmios internacionais, entre eles o Leão de Ouro do Festival de Veneza. Tarkovski dedicou-se então ao seu novo projeto, *Andrei Rublev*, terminado em 1966 mas proibido pela censura soviética até 1971. Seu terceiro filme, *Solaris*, baseado no livro de ficção-científica de Stanislav Lem, recebeu o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes de 1972. Três anos depois, realizou *O Espelho*, um trabalho autobiográfico que também teve problemas de distribuição na União Soviética. *Stalker*, de 1979, e *Nostalghia*, de 1982, foram internacionalmente aclamados, abrindo caminho para sua derradeira obra, *O Sacrifício*.

Alexander (Erland Josephson) é um perplexo professor confessadamente inspirado no personagem Serebriakov, de *Tio Vânia*, de Tchecov. Desiludido, acredita que não existe qualquer perspectiva frente ao materialismo contemporâneo, e refugia-se na contemplação de mapas e pinturas antigas. Para ele, a única coisa a fazer sentido é a existência de seu filho (o menino Tommy Kjellqvist). No dia de seu aniversário, vê-se cercado por figuras singulares, como o carteiro Otto (Allan Edwall), que cita Nietzsche e coleciona eventos estranhos, a esposa (Susan Fleetwood) torturada por dilemas amorosos, e uma criada (Gudrun Gisladdottir), a quem são atribuídos poderes mágicos. Na televisão, um noticiário informa que acaba de acontecer uma catástrofe nuclear.

Num ritmo lento, pontuado por belos planos-sequência, *O Sacrifício* faz uma reflexão sobre temas caros ao cineasta russo. Em *Solaris* e *Stalker*, já aparecia o confronto entre o real e o imaginário. Aqui, o sonho e a magia são as chaves para combater o princípio da realidade. Seja o ato de amor com uma possível feiticeira ou a rotina de regar uma árvore morta, o pensamento mágico surge como a única solução frente ao cotidiano materialista. Assim, o verdadeiro sacrifício de Alexander é o incêndio de sua própria casa, invólucro de toda uma cultura.

A filmagem do incêndio transformou-se, para Tarkovski e sua equipe, em outro sacrifício. Depois de exaustivos ensaios para este plano-sequência de seis minutos de duração, o diretor anuncia o início da cena. Os responsáveis pelos efeitos especiais fazem surgir as primeiras chamas. Os atores tomam posição. Tudo vai bem até que Sven Nykvist dá o alarme: a câmara apresenta defeito e começa a perder velocidade durante a filmagem. Tarde demais para parar o fogo. A casa, que havia sido construída especialmente para o filme, teve que ser refeita em quinze dias para que se filmasse um novo incêndio. Mas sem perder o entusiasmo, com a casa queimando exatamente como previsto no roteiro, Tarkovski conseguiu levar a cabo seu último trabalho, um presente para os amantes do seu cinema. E para citar o carteiro Otto, "todo presente é um sacrifício".

incubus

Um filme pode tornar-se objeto de culto por várias razões, entre elas a presença de um ator famoso em início de carreira, o uso de algum recurso estranho, um tema paradigmático, ou acontecimentos misteriosos por trás das câmaras. *Incubus* (EUA, 1965), escrito e dirigido por Leslie Steven, preenche todos estes requisitos.

O ator famoso em início de carreira é William Shatner, um ano antes de se transformar no capitão James T. Kirk da série *Star Trek*. Shatner já havia aparecido em um par de papéis importantes no cinema, como Alexi Karamazov em *The Brothers Karamazov* (EUA, 1958), do Richard Brooks, ao lado de Yul Brynner e Lee J. Cobb, e como capitão Byers em *Judgment at Nuremberg* (EUA, 1961), do Stanley Kramer, ao lado de um elenco monumental que incluiu Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Marlene Dietrich, Maximilian Schell, Judy Garland e Montgomery Clift.

O recurso estranho é o idioma usado nos diálogos, o esperanto. Criado por L.L. Zamenhof no final do século XIX, o esperanto tinha por objetivo se tornar uma linguagem internacional, funcionando como segunda língua para pessoas de qualquer nacionalidade. Apesar de isto nunca ter acontecido, acredita-se que cerca de dois milhões de pessoas sejam fluentes em esperanto hoje. *Incubus* foi o segundo filme a ser produzido completamente em esperanto, um ano após *Angoroj* ter sido dirigido por Atelier Mahé na França. A sonoridade estranha dos diálogos funciona em perfeita comunhão com a fotografia em preto e branco e os cenários bucólicos da aldeia quase em ruínas.

O tema paradigmático é nada menos que a luta do bem contra o mal. Um súcubo (Allyson Ames), espírito feminino especializado em seduzir homens, resolve que levar pecadores à perdição já não é suficiente e decide tentar desencaminhar um homem virtuoso. O escolhido é Marc (William Shatner), corajoso e bondoso veterano de guerra. Quando as coisas não correm como planejado, sua irmã (Eloise Hardt) invoca a presença de um incubo (Milos Milos), espírito masculino especializado em seduzir mulheres, para conquistar a irmã de Marc (Ann Atmar), dando início a uma batalha pelas almas dos mortais.

Os acontecimentos misteriosos por trás das câmaras foram vários. Apesar de alguns dos envolvidos terem obtido sucesso profissional imediatamente após o lançamento de *Incubus*, como William Shatner sendo escolhido para o papel de capitão da Enterprise (que marcaria sua carreira na televisão e no cinema) ou o diretor de fotografia Conrad L. Hall recebendo sua primeira indicação para o Oscar (ele foi indicado em 1966, 1967, 1968, finalmente recebeu a estatueta em 1970 por *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, foi indicado mais meia dúzia de vezes depois disso e acumulou três Oscars, os outros dois por *American Beauty* e *Road to Perdition*), nem todos tiveram a mesma sorte. Em 1966, Ann Atmar suicidou-se. No mesmo ano, Milos Milos assassinou sua namorada, Barbara Ann Thompson Rooney (esposa do ator Mickey Rooney), e em seguida suicidou-se. Mais tarde, a filha de Eloise Hardt foi raptada e assassinada. A empresa que produziu *Incubus* faliu pouco depois da estréia em San Francisco, onde estiveram presentes Roman Polanski (que depois fugiria dos EUA acusado de ter relações sexuais com uma menor de idade) e Sharon Tate (que seria assassinada pela família Manson juntamente com outras vítimas). Os negativos originais e todas

as cópias restantes de *Incubus* acabaram se perdendo, e somente em 1996 foi descoberta uma cópia na Cinémathèque Française em Paris, a partir da qual foi criada a versão restaurada disponível hoje em vhs e dvd.

Ao assistir *Incubus*, tente esquecer que o protagonista se transformou no capitão da Enterprise ou que parte do elenco morreu de forma trágica. Em vez disso concentre-se na sonoridade transgeográfica dos diálogos e no universo surreal que parece uma mistura de Bergman (com loiras elegantes andando pela praia), Raimi (com seres do além saindo da sepultura), Polanski (com cenas violentas de estupro) e Buñuel (com imagens oníricas como o bode na igreja). Gxis revido!

literatura

o apanhador no campo de centeio

Mark Chapman tinha com ele uma cópia de *The Catcher in the Rye* quando assassinou John Lennon. Um livro para pessoas instáveis e violentas? O bem-sucedido publicitário brasileiro Washington Olivetto sempre tem em sua casa dezenas de exemplares de *The Catcher in the Rye* para oferecer a amigos e conhecidos. Um livro para pessoas criativas e generosas? O que tem de extraordinário este *The Catcher in the Rye* (no Brasil, *O Apanhador no Campo de Centeio*, editado pela Brasilivros), obra máxima de J.D. Salinger, que atrai legiões de admiradores dos mais diferentes perfis e é cultuado nos mais diversos círculos?

Jerome David Salinger, o autor, é uma figura estranha. Nascido em 1919, desde sempre foi avesso à imprensa ou outras formas de divulgação da sua figura, tornando-se paranoicamente recluso. Ainda na época do lançamento de *The Catcher in the Rye*, na década de quarenta, fez o seu editor prometer que não lhe enviaria quaisquer críticas que fossem publicadas sobre o livro. Reclamou também que a sua foto na contra-capas estaria muito grande. Solicitou que não fosse feita qualquer publicidade do livro aludindo à sua pessoa, alegando que não queria correr o risco de acreditar no que leria.

The Catcher in the Rye conta, numa narrativa em primeira pessoa, alguns dias na vida do adolescente Holden Caulfield, que acaba de ser expulso da sua terceira escola bem às vésperas do natal, nos EUA do pós-guerra. Numa linguagem simultaneamente criativa e coloquial (o que dificulta a vida dos

tradutores), Caulfield vai revelando, aos poucos, algo sobre o seu passado, sua família e seus conhecidos, ao mesmo tempo em que vagueia por New York pulando de uma encrenca para outra. E, para alguém entediado e deprimido como ele, nada melhor que uma encrenca para manter o interesse.

O texto segue a linha joyceana do fluxo de consciência, com as frases jorrando aos borbotões como se saídas diretamente da cabeça do narrador, saltando de um assunto para o outro sem grande cerimônia, parecendo obra do acaso. (Na verdade, tudo isto é planejadíssimo, e existe até mesmo um capítulo no qual, sob uma sutil máscara, é discutido o papel das digressões na narrativa.) Em *The Catcher in the Rye* o fluxo de consciência funciona particularmente bem, pois permite expressar a instabilidade emocional do protagonista não somente no conteúdo da narrativa mas também em sua forma.

Holden Caulfield é ao mesmo tempo o herói e o vilão da história. Vítima de si próprio e de sua sensibilidade ao que o cerca, divertidamente mentiroso, assumidamente covarde, parece buscar uma espécie de redenção ajudando desconhecidos e cultuando sua irmãzinha de dez anos. Mas o que realmente o incomoda é o vazio e a falsidade das pessoas, que por mais promissoras que pareçam sempre acabarão por se revelar como mais uma decepção. Isto não faz de *The Catcher in the Rye* exatamente uma leitura animadora, mas ainda assim existe algum resquício de inocência e ingenuidade infantil em Holden Caulfield, e também um humor (negro, é claro), que não deixam o livro afundar num poço de pessimismo e depressão.

Pode ser que você não resolva oferecer o livro a todos os seus amigos e conhecidos. Mais improvável ainda que depois da

leitura você resolva assassinar um astro da música pop. Mesmo assim, *The Catcher in the Rye* é um daqueles livros que não pode faltar na estante de quem gosta de literatura, pois deixa uma semente de inquietação e a incômoda sensação de que temos em nós muito de Holden Caulfield.

neuromancer

William Gibson é freqüentemente acusado de ter cunhado um termo (*cyberspace*) e lançado um subgênero literário (*cyberpunk*), tudo isto em seu livro de estréia, *Neuromancer*, publicado em 1984. Pode-se questionar estas afirmativas dizendo que já se falava em ciberespaço quando Gibson colocou a idéia no papel, ou que a literatura cyberpunk tem outros pioneiros, como por exemplo Bruce Sterling. Impossível negar, porém, que *Neuromancer* é um marco da ficção-científica, e os importantes prêmios conquistados pelo livro (Hugo Award, Nebula Award e Philipp K. Dick Memorial Award) são prova disto.

Neuromancer é a história de Henry Dorsett Case, um hacker do futuro que usa sofisticado equipamento para penetrar no ciberespaço e roubar dados valiosos. O cyberspace gibsoniano é uma região virtual tridimensional onde praticamente toda a informação do planeta está reunida, à disposição de quem souber encontrá-la e conseguir ultrapassar as barreiras de segurança.

O que poderia ser um paraíso tecnológico do futuro, com computadores controlando todos os problemas e zelando pelo bem-estar dos cidadãos, em *Neuromancer* é exatamente o oposto. Gibson concentra-se em tudo de nefasto que os assombrosos avanços podem trazer - megacorporações substituem a soberania dos governos nacionais, gerando megacorrupção, megadecadência social e megadestruição das relações interpessoais. Fora do esquema oficial permitido pelos donos do poder, só resta refugiar-se no comportamento cyberpunk, cínico e cético até a medula óssea, ainda que seja

uma medula artificial e transplantada.

A história começa no Japão, onde Case encontra Molly, uma guarda-costas com implantes biônicos (como olhos artificiais e lâminas mortíferas nas unhas), que o contrata, em nome de um empregador misterioso, para ultrapassar as defesas de um poderoso sistema de inteligência artificial. Sempre numa prosa alucinada, a ação transfere-se sucessivamente para os EUA, para uma colônia orbital de rastafaris anarquistas, e para uma estação espacial tecnologicamente paradisíaca, onde há um climax numa mansão bilionária de fazer a residência de Bill Gates parecer uma reles choupana.

Como numa gravura de Escher vista por um software drogado, nada em *Neuromancer* é o que parece ser. Mortos reaparecem em corpos virtuais, programas de computador possuem personalidade própria, seres humanos agem como autômatos. E Case navega neste universo caótico com a desenvoltura e a amargura de um Sam Spade cibernauta. Que mais resta para alguém condenado a contemplar um céu "da cor da televisão sintonizada num canal morto"?

o coração das trevas

"O horror! O horror!" Estas palavras, as últimas do personagem Kurtz, têm confundido e fascinado os leitores desde a primeira publicação de *O Coração das Trevas* (*Heart of Darkness*), de Joseph Conrad, em 1902.

Numa narrativa baseada na idéia de contraste (luz versus escuridão, branco versus negro, civilizado versus selvagem, etc.) e interpenetração de opostos (por exemplo, sempre que aparece um elemento branco ele está cercado de negro, e vice-versa), o livro é ao mesmo tempo provocante e perturbador, atraindo e incomodando em doses iguais.

Nascido em 1857 na Polônia, Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski viria a ser conhecido como Joseph Conrad, um dos maiores escritores da língua inglesa, autor do clássico *Lord Jim*, entre muitos outros. E é o mesmo narrador de *Lord Jim*, Charlie Marlow, espécie de alterego de Conrad, que nos conta (por figura interposta, já que existe uma história dentro da história) sua estranha aventura em *O Coração das Trevas*. Na verdade, o próprio Conrad fez uma viagem muito semelhante à de Marlow, subindo o Rio Congo num barco a vapor.

Marlow faz a viagem em busca de Kurtz, um comerciante de marfim que se teria deixado influenciar demasiadamente pela magia do continente negro e sucumbido aos instintos selvagens. A história pessoal de Kurtz simboliza a trajetória do europeu civilizado em contato com o primitivo continente africano. No início, ele representa toda a cultura do homem branco, sendo ao mesmo tempo poeta, músico, político, comerciante, um polivalente homem da renascença. Ao final de

sua trajetória, porém, já cometeu os mais diversos crimes contra a sociedade civil, que para ele já não faz sentido, e acaba por permitir um crime contra a religião cristã, o de ser adorado ele mesmo como um deus.

Marlow e Kurtz são quase como uma só pessoa, duas faces do mesmo ser separadas por um mundo de possibilidades. Marlow é o que Kurtz poderia ter sido, Kurtz é o que Marlow poderia vir a ser. Em sua viagem rio acima, enquanto Kurtz não passa de uma figura mítica formulada em descrições divergentes de outros personagens, Marlow se afasta, aos poucos, física e mentalmente, do mundo dos brancos, retratado como brutal, e adentra a escuridão da selva, símbolo da realidade e da verdade. Mas também esta simbologia é ambígua, e por vezes não sabemos (nem nós leitores, nem o próprio Marlow) de que lado está a virtude ou onde reside a verdadeira escuridão.

O Coração das Trevas já foi interpretado de diversas formas. Numa leitura historicista, pode ser considerado uma dura crítica ao colonialismo. Ou, numa visão psicológica, pode ser encarado como uma jornada pesadelo adentro, ou mesmo um esbarrão com a própria loucura, da qual Marlow escapa mas não Kurtz. Ou, para o antropólogo ou sociólogo, o livro pode ser um debate sobre o contraste entre civilização e selvageria. Ou ainda pode ser visto como uma reflexão moral sobre o bem e o mal, que parecem ser os pontos centrais da trama. Como tão poucas páginas podem conter tanta coisa?

Um aspecto algumas vezes enervante de *O Coração das Trevas* (mas talvez seja exatamente o que gera seu encanto) é a forma como Conrad deixa o próprio leitor na escuridão. As trevas são sempre mencionadas mas nunca definidas, o horror balbuciado por Kurtz nunca chega a ser explicado, tudo é

calculado para que o mistério se perpetue. Ser explícito, como o próprio Conrad escreveu anos mais tarde, é fatal para o fascínio de qualquer obra artística, roubando a sugestividade e destruindo a ilusão.

o mochileiro das galáxias

Douglas Adams, nascido em Cambridge, Inglaterra, em 1952, sempre teve vocação humorística. Aos onze anos, chegou mesmo a publicar duas histórias curtas na revista infantil *Eagle*. A fama e a fortuna, porém, demoraram a surgir.

Na adolescência, tentou seguir carreira escrevendo e representando seus próprios sketches em alguns grupos teatrais de Cambridge, mas o seu humor peculiar não era muito bem aceito. Foi quase inevitável ter cruzado com o grupo Monty Python (e as influências deste grupo em seu trabalho são inegáveis), e chegou a fazer algumas pontas na série *Monty Python's Flying Circus*.

Desanimado com uma carreira que mal parecia uma carreira, em 1976 Adams já pensava em desistir quando foi convidado por alguns amigos a apresentar à BBC uma idéia para uma série de rádio. Para sua surpresa, o esboço de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* foi aprovado. Nascia a história que pularia do rádio para os livros (publicado no Brasil pela Editora Brasiliense com o título *O Mochileiro das Galáxias*), e dali para teatro, televisão, discos, cassetes, jogos de computador e, algum dia, também para o cinema.

Produzida por Geoffrey Perkins, a série de rádio, em seis episódios, foi um sucesso. A história era basicamente a mesma que apareceu depois nos livros. Arthur Dent, momentos antes de perder a casa e, muito pior, seu planeta natal, é salvo da cena apocalíptica por seu amigo Ford Prefect, que revela ser um alienígena visitando a Terra para escrever sobre ela num guia para viajantes interestelares, de título *The Hitchhiker's Guide*

to the Galaxy (Guia da Galáxia para Caroneiros). Assim começam as aventuras caóticas e absurdas desta dupla, que logo se junta a Marvin, um andróide extremamente deprimido, a Zaphod Beeblebrox, um ególatra de duas cabeças, e a várias outras figuras estranhas.

Graças ao sucesso radiofônico, Adams conseguiu um contrato com a editora Pan Books para transformar a série num livro. E começaram os problemas que acabariam por influenciar irremediavelmente o estilo de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Douglas Adams era simplesmente incapaz de cumprir um prazo. A data de entrega dos originais à editora já havia passado, e era impossível adiar mais. Um dia Adams recebeu um telefonema da editora dizendo que terminasse a página que estava escrevendo e um motoboy passaria para pegar tudo. E assim, sem muita revisão e sem um final que pudesse ser chamado de final, o livro foi publicado. E foi um sucesso gigantesco.

Uma segunda série radiofônica, com mais seis episódios, foi encomendada pela BBC, e Adams manteve-se fiel a si mesmo conseguindo atrasar todos os roteiros. A situação foi tão crítica que, em alguns momentos, ele escrevia numa sala o que seria gravado poucos minutos depois no estúdio ao lado. Mesmo assim, ou exatamente por causa disto, o sucesso continuou. Seguiu-se uma série de televisão, também pela BBC, que aumentou consideravelmente o público de Adams. O segundo livro era inevitável, não só para resolver o final abrupto do primeiro, mas também para capitalizar o momento positivo.

The Restaurant at the End of the Universe (O Restaurante no Fim do Universo), o segundo livro da série, sofreu do mesmo mal do primeiro. Quando o prazo para a entrega dos originais já

estava estourado, Adams recebeu um aviso da editora: tinha somente quatro semanas ou o livro não sairia. Naquele momento, ele ainda nem tinha começado a escrever! Acabou trancando-se durante um mês num quarto na casa da mãe e conseguiu começar e terminar as 150 páginas. A experiência foi tão traumática que o autor chegou a declarar que não mais escreveria livros daquela série, e que estava pensando em voltar aos palcos.

Mas foi impossível fugir do sucesso, agora impulsionado por vendas nos EUA. Não havendo desta vez uma série radiofônica para servir de base, Adams foi buscar um velho roteiro que havia escrito para a série de televisão *Dr. Who* e que nunca chegou a ser usado. Adaptou a história para que servisse a seus estranhos personagens, recheou a trama com seu característico humor, e confeccionou *Life, the Universe and Everything* (*A Vida, o Universo e Tudo Mais*). Pela primeira vez, um livro seu não foi tão bem recebido. Os fãs estranharam o humor excessivamente caústico (Adams afirmou depois que passava por uma fase muito ruim na sua vida pessoal e que isto refletiu no livro) e os críticos estranharam a estrutura da trama (que revelava ser adaptação de material escrito para outros personagens) e acusaram Adams de autoparódia. Mesmo assim, as vendas não chegaram a decepcionar.

Segundo Adams, *Life, the Universe and Everything* contém os melhores e os piores trechos que já escreveu. Após a publicação, mais uma vez afirmou que não voltaria a trabalhar com aqueles temas e personagens. Na verdade, sempre disse que escrever era um processo doloroso: "Escrever é fácil. Tudo o que você tem a fazer é ficar olhando fixamente para uma folha em branco até a sua testa começar a sangrar." Talvez tenha sido por puro masoquismo que aceitou escrever um

quarto livro da série, mas certamente o tamanho do cheque oferecido pela editora fez alguma diferença. Adams já era garantia de venda.

So Long, and Thanks for All the Fish (Até Mais, e Obrigado Pelos Peixes) é o quarto volume da "trilogia", e como sempre foi escrito com atraso. "Em primeiro lugar, eu não tinha muita vontade de escrever mais um livro da série. Então saí em longas viagens promocionais e depois me envolvi com a criação do jogo para computador, que tomou muito tempo. Assim que fui adiando até não poder mais e acabei tendo que escrever o livro em menos de três semanas." *So Long, and Thanks for All the Fish* surpreendeu e desapontou muitos fãs, por ser menos engraçado e ter menos elementos de ficção-científica que o resto da série, sendo quase uma história de amor. Parte da crítica, porém, voltou a elogiar Adams. E ele afirmou, mais uma vez, que a série estava terminada.

Alguns anos mais tarde, é claro, Adams voltou a colocar Arthur Dent e Ford Prefect no centro de suas aventuras cósmico-humorísticas em *Mostly Harmless (Mormente Inofensivos)*, o quinto livro da série. Desta vez porém, a fórmula já parecia estar desgastada, e nem mesmo uma tentativa de salvar a Terra de ser destruída (sim, isto já havia acontecido no primeiro livro, mas tudo é possível no universo das probabilidades dimensionais) ou uma filha adolescente aparecendo do nada para surpresa de Arthur foram suficientes para criar um novo sucesso que não fosse somente para os fãs mais fiéis.

Resta agora esperar pelo filme, projeto que já tem mais de vinte anos e já contou com o envolvimento de gente como Terry Jones (de *A Vida de Brian*) ou Ivan Reitman (de *Ghostbusters*). Em sua mais recente versão, *The Hitchhiker's Guide to the*

Galaxy seria produzido por Roger Birnbaum e dirigido por Jay Roach, para a Disney, e roteiro do próprio Douglas Adams. Infelizmente, ele morreu em 2001, vítima de um ataque cardíaco fulminante. Desta vez ele não teve a oportunidade de entregar os textos com atraso.

as crônicas de nárnia

Clive Staples Lewis (1898-1963) foi um homem intelectualmente incansável. Seu amigo Owen Barfield dizia que existiam três Lewis diferentes: o respeitável crítico e professor de Oxford, o autor de ficção-científica e livros para crianças, e o escritor popular e pensador cristão. Realmente Lewis atuou em muitos campos, mas seu maior sucesso de público e de crítica foi, sem dúvida, *As Crônicas de Nárnia*, publicadas em sete volumes entre 1950 e 1956.

Em *O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa* (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*), primeiro volume da série, quatro crianças vão viver numa nova casa. Lá encontram um guarda-roupa que é na verdade um portal mágico para o mundo de Nárnia, uma terra povoada por animais falantes e outros seres fantásticos. O lugar é dominado por uma feiticeira e é inverno todo o tempo, mas uma profecia indica que tudo mudará quando quatro reis e rainhas sentarem nos quatro tronos do castelo de Cair Paravel. A feiticeira tenta matar as crianças para impedir a volta do verdadeiro soberano de Narnia, o magnífico leão Aslan. As aventuras sucedem-se, as crianças crescem e tornam-se adultos, mas quando retornam para o mundo real ainda são crianças, pois a passagem do tempo não é igual nos dois universos.

As novas edições de *As Crônicas de Nárnia* trazem os livros numa ordem diferente da que foi escrita por Lewis, e *O Sobrinho do Mago* (*The Magician's Nephew*) é geralmente a primeira história, porque explica a origem do armário mágico e narra a criação de Nárnia (na verdade, *O Sobrinho do Mago* foi o sexto livro da série original). As crianças Digory Kirke e

Polly Plummer flagram o tio de Digory em plenos experimentos mágicos. Acabam usando anéis que os transportam ao mundo de Charn, congelado no tempo, onde despertam a malvada rainha Jadis, que os segue até outro mundo, Nárnia. Lá ela revela ser uma feiticeira (a mesma de *O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa*) e o leão Aslan tem que entrar em cena para controlar a situação. No final, Digory volta para o mundo real com uma maçã mágica que curará a doença de sua mãe. Ele planta o caroço da maçã no quintal e, anos depois, quando Digory já é um velho professor, um raio derruba a macieira e a sua madeira é usada para construir um guarda-roupas. Sim, o mesmo da história anterior.

Os volumes seguintes contam várias outras aventuras nas terras de Nárnia, misturando personagens do mundo real - as crianças do primeiro episódio, que agora são reis e rainhas - com um vasto elenco de narnianos. pela ordem atual de publicação, seguem-se *O Cavalo e Seu Menino* (*The Horse and His Boy*), *Príncipe Caspian* (*Prince Caspian*), *A Viagem do Peregrino da Alvorada* (*The Voyage of the Dawn Treader*), *A Cadeira de Prata* (*The Silver Chair*) e *A Última Batalha* (*The Last Battle*).

As Crônicas de Nárnia são, teoricamente, livros para crianças, mas muitos adultos se encantam com as fábulas narnianas. Talvez porque por trás delas esteja uma base com séculos de história, nada menos que a Bíblia dos cristãos. Lewis, religioso fervoroso, usou a série (particularmente *O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa* e *O Sobrinho do Mago*) para apresentar de forma palatável às crianças alguns episódios bíblicos. Felizmente, conseguiu dar uma roupagem atraente ao conjunto e, o mais importante, não ficou preso às tramas bíblicas em todos os livros. Mas a catequese subliminar aparece com força em muitos deles.

O leão Aslan surge sempre como uma figura sagrada. Em *O Sobrinho do Mago*, temos um *Gênesis* narniano, a descrição de como o mundo de Nárnia foi criado, com Aslan no papel de criador. O paralelo com o *Gênesis* cristão é óbvio, ainda que as correspondências alegóricas não sejam exatamente as mesmas. Em vez de criar a luz e depois a terra, como na *Bíblia*, em Nárnia o solo precede a luz, por exemplo. Mas ainda que a ordem seja diferente, os resultados são os mesmos, com a criação dos animais a partir da terra e o sopro de vida que os anima saindo da boca do leão. E neste paraíso narniano, as crianças Digory e Polly são ao mesmo tempo espectadores (a narrativa é feita a partir do seu ponto de vista) e participantes (Digory é explicitamente chamado de "filho de Adão" por Aslan). Não poderia faltar, é claro, a famosa maçã, que em *O Sobrinho do Mago* serve de ponto de partida (semente / árvore / armário) para a abertura de Nárnia a outros personagens.

As referências bíblicas são inúmeras e podem ser encontradas em todos os livros da série (existe mesmo uma teoria afirmando que cada uma das histórias seria um estudo sobre um dos sete pecados capitais). Em *O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa*, a ação passa do *Velho Testamento* (*Gênesis*) para o *Novo Testamento*, com Aslan no papel principal de salvador de Nárnia. Como Jesus Cristo, ele tem poderes de cura e palavras de amor ao próximo. As crianças são seus apóstolos, com o pequeno Edmund encarnando o traidor Judas. Tentado pela bruxa através da gula (e com o atenuante de ser vítima de doces encantados), ele acaba sendo instrumento fundamental para a execução de Aslan, que, bíblicamente, o perdoa. E após uma morte cerimonial, com direito a via crucis, o leão sagrado ressuscita fechando e confirmando todo o círculo alegórico.

O grande mérito de Lewis foi transformar temas

potencialmente desinteressantes para crianças em aventuras agradáveis, e não ficar preso aos conceitos iniciais. Na verdade, os melhores livros da série são os que contêm menos correspondências religiosas (apesar de nenhum deles estar livre delas), como por exemplo *O Cavalo e Seu Menino*. O importante ao ler ou ao recomendar *As Crônicas de Nárnia* é lembrar que não se trata simplesmente de inocentes histórias infantis, mas de uma forte catequese subliminar.

internet

os escribas estão soltos

A mídia descobriu os weblogs. Nos últimos meses, eles foram assunto em uma infinidade de sites, revistas e jornais. O buraco da fechadura sempre atrai, mesmo quando é uma coisa consentida.

Há quem acompanhe weblogs como se fossem telenovelas, querendo saber ansiosamente se a autora vai reatar aquele velho namoro ou não. Mas grande parte dos leitores de weblogs busca mesmo algum tipo de indentificação com os autores para a partir dali aproveitar dicas sobre interesses comuns que possam ter. É a fragmentação e multiplicação dos formadores de opinião. Enquanto a estrutura da mídia pré-internet forçava o veículo grande como principal fonte de informação, hoje vemos microgrupos que se formam ao redor de ezines e weblogs. O internauta se identifica muito mais facilmente com o webwriter independente e de perfil bem definido do que com a opinião muitas vezes sem rosto dos grandes veículos. Mais confortável levar em consideração o que diz alguém com quem nos identificamos de alguma forma (mesmo gosto musical ou cinematográfico, mesmo time de futebol, mesma cidade, etc) do que com um cronista de renome mas do qual pouco sabemos.

Um aspecto pouco lembrado é que os weblogs representam uma gloriosa volta à palavra escrita. Nos primórdios da web, por deficiências tecnológicas, o texto era uma prioridade em qualquer site - imagens estáticas demoravam uma eternidade no download, e sons ou filmes eram um luxo impensável. Numa sociedade dominada pelos meios audiovisuais, voltávamos subitamente ao domínio do texto. Depois, com a aproximação

da mítica banda larga, a web começou a ser invadida pelo visual, e fomos inundados por sites bonitos porém desprovidos de conteúdo. Para muitos que não tinham o que dizer, numa paráfrase de mau gosto a McLuhan, o design passou a ser a mensagem, a única mensagem. Hoje os weblogs mostram que nem tudo está perdido para as belas letras. Pelo contrário, poucos imaginavam que poderia haver tanta verborragia espalhada pelo mundo, e legiões de escribas se lançaram à web mal os obstáculos para a publicação foram contornados (para fazer um weblog hoje não é necessário qualquer conhecimento de html, ftp ou outras siglas assustadoras para os neófitos).

Os weblogs são bem mais que uma versão online dos velhos diários escritos à caneta num caderninho trancado a sete chaves. As influências são múltiplas, e vão dos velhos fanzines e jornaizinhos escolares mimeografados até os sites pessoais e os cronistas da grande imprensa on e offline. É curioso que os grandes veículos de comunicação, em geral, tenham dado tratamento de curiosidade ao fenômeno dos weblogs. Muitos jornalistas não se sentem confortáveis com a concorrência que surgiu de todos os lados e se manifesta diariamente na web, sem diplomas e sem compromissos, e prefere descartar o movimento como moda passageira. Mas é nos weblogs que vai surgindo uma nova geração de formadores de opinião, bem aos moldes anárquicos da internet, variando de modestos palpites sobre o último lançamento cinematográfico às grandes denúncias políticas. São milhares de Spider Jerusalem (personagem de *Transmetropolitan*, de Warren Ellis) soltos pelo mundo, relatando, denunciando, opinando.

da crônica ao metajornalismo

Alguns dos maiores jornais do Brasil já começaram a publicar colunas específicas sobre weblogs. O que antes era mera curiosidade e recebia tratamento de moda passageira agora começa a ser encarado com seriedade pela grande mídia. E já são muitos os jornalistas que também começaram seus próprios weblogs. No meio desta efervescência, fica a pergunta: weblog é jornalismo?

O problema em abordar essa questão de forma global é a enorme diversidade de modelos adotada pelos blogueiros. Temos de narrativas românticas a desabaços profissionais, de mini-contos a relatos de viagem, de comentários do dia-a-dia a ensaios de marketing, a lista é infundável. Dentro desse caleidoscópio temático, somos tentados a comparar os weblogs às colunas de crônica tão comuns em jornais de ontem e de hoje, sendo também um formato adotado por algumas emissoras de televisão. Nos weblogs, em vez da coluninha semanal onde tudo pode ser assunto, até a falta de assunto, temos os posts diários onde tudo pode ser assunto, até para quem não tem assunto.

Mas podemos buscar outra relação entre weblogs e jornalismo, mesmo excluindo os exemplos óbvios e raros onde o blogueiro está efetivamente usando seu espaço como repórter e fazendo cobertura de eventos. Há um elemento comum, além da estrutura linear-vertical de posts com data, unindo quase todos os weblogs: a grande quantidade de links oferecidos para outros sites, freqüentemente para sites da grande mídia. Neste sentido, o weblog pode ser considerado uma espécie de metajornalismo, um filtro personalizado e muitas vezes comentado, com

liberdade inclusive para alinhar fontes distintas num só post, citando e confrontando veículos concorrentes ou pontos de vista conflitantes.

O link é talvez o elemento que mais caracterize a experiência da world wide web, e nos weblogs encontrou terreno fértil para uma explosão hipertextual. Jornais, revistas, programas de rádio e televisão, e até mesmo outros sites de notícias, passam pela análise diária de um exército de blogueiros que elogia, critica, acrescenta, desmente, analisa, retruca, questiona, e dá a sua própria versão dos fatos. O caminho é de mão dupla, com grandes veículos oferecendo matéria-prima aos nanicos, que por sua vez a retrabalham e remetem seus públicos pequenos porém segmentados de volta à origem, mas agora com um verniz crítico diferenciado. A simbiose é inescapável, e é a isso que começam a se render agora os gigantes da mídia, ao menos os mais ágeis.

colônias temáticas e comportamento emergente

Um dos equívocos mais comuns ao falar sobre weblogs é tratá-los de forma monolítica. Tomar a parte pelo todo e achar que o universo blogueiro pode ser representado somente por subgêneros como os diários adolescentes ou os relatos tecnológicos, os warbloggers ou os metajornalistas, é fechar-se para as inúmeras possibilidades do formato.

Essas colônias temáticas que surgem naturalmente podem por vezes passar a impressão de conterem uma parcela significativa, tanto quantitativa como qualitativamente, graças à circularidade das referências que oferecem. David linka Doc, que linka Glenn, que linka Chris, que linka Tom, que linka David fechando um dos inúmeros círculos de validação mútua tão comuns na cartografia ciberespacial. Basta um pequeno esforço para escapar dessas órbitas e conhecer outras partes do universo.

Mas se o universo blogueiro não existe como entidade monolítica e sim como coleção de indivíduos e colônias de indivíduos com perfis, métodos e objetivos distintos, como explicar o comportamento aparentemente direcionado e organizado que o fenômeno por vezes exibe como um todo? De onde sai esse impulso que parece fruto de uma vontade coletiva?

No estudo da vida artificial (modelagem de sistemas complexos com características semelhantes às de organismos vivos, um ramo fascinante da ciência misturando biologia,

teoria da evolução e simulações de computador), um dos conceitos mais importantes é o do comportamento emergente. Organismos individuais possuem comportamentos simples, grupos de organismos com comportamentos simples podem gerar comportamentos complexos quando agem coletivamente. Entidades programadas com instruções diretas, teoricamente capazes de executar somente ações simples, quando reunidas em grupos transformam essa coexistência numa combinação imprevista de resultados aparentemente saídos de um objetivo consciente. Quando o sistema é analisado, porém, constata-se, como já era sabido a princípio, que as únicas instruções fornecidas continuam sendo as diretivas de cada indivíduo e que elas não apontam o caminho tomado pelo grupo. Não se trata de movimentos organizados ou de ações planejadas, mas simplesmente de comportamento emergente, resultado natural da reunião de entidades simples confirmando a máxima aristotélica que o todo é maior que a soma das partes. Da mesma forma que milhões de células diferentes se organizam naturalmente para formar um ser vivo, outros sistemas complexos são também produto de partes sem qualquer controle sobre o comportamento do todo.

A coletividade formada pelos weblogs, na qual a organização consciente não vai além dos pequenos grupos das colônias temáticas e onde, graças à quantidade crescente de indivíduos, o conhecimento do todo é impossível para cada parte, funciona de certa forma como as experiências da vida artificial. Seguindo somente suas próprias diretivas, cada blogueiro representa uma célula desse organismo complexo, que avança sem organização planejada mas demonstra um comportamento definido, emergente da microatividade de cada um de seus elementos. Tentar entender o universo blogueiro como um movimento consciente e monolítico demonstra falta de

percepção da forma orgânica com que se comporta e evolui. Muito mais interessante e produtivo é aceitar a individualidade inerente dos weblogs e tentar entender o fenômeno com todas as características caóticas e fractais que possui.

música

sinfonia fantástica

Em 1827, quando ainda era somente um promissor músico de 24 anos, Hector Berlioz foi ao Théâtre de l'Odéon, em Paris, para assistir a uma encenação de *Hamlet*. Apaixonou-se não só pelo trabalho de Shakespeare, mas também pela atriz irlandesa que interpretava Ofélia, Harriet Smithson. Como ele mesmo descreveu, numa carta a um amigo, era uma paixão avassaladora, um delírio que tomava conta de suas faculdades mentais, deixando-o incapaz de fazer qualquer coisa. Berlioz acabou canalizando esse misto de amor e fúria para a sua arte, compondo a magnífica *Sinfonia Fantástica*.

Mais próxima de um poema sinfônico que de uma sinfonia tradicional, a *Fantástica* é um exemplo completo de música de programa: evocações sonoras contando ou ilustrando uma história. O primeiro movimento, *Devaneios, Paixões*, apresenta um jovem músico apaixonado para quem a amada evoca um tema musical (chamado por ele de *idée fixe*, uma idéia semelhante ao *leitmotiv* de Wagner). Seu amor, porém, não é correspondido, o que cria a tensão dramática da obra.

No segundo movimento, *Um Baile*, o rapaz vê a sua amada dançando com outros homens numa festa. O terceiro movimento, *Nos Campos*, é uma metáfora pastoral (influência da sexta sinfonia de Beethoven?) na qual o clima espelha os sentimentos do protagonista, inicialmente confiante que poderá conquistar a amada. Mas a tempestade aproxima-se como um mau augúrio. A *Marcha para o Cadafalso* passa-se num mundo onírico. O jovem cede ao desespero e entrega-se ao ópio. Em seus sonhos drogados, ele mata a amada, é julgado e condenado, e marcha agora para o cadafalso. A conclusão do

pesadelo, e da sinfonia, é o *Sonho de Uma Noite de Sabath*, onde, já morto, o jovem encontra-se cercado de bruxas e fantasmas, que dançam com a sua amada.

A *Sinfonia Fantástica* foi apresentada ao público pela primeira vez no dia 5 de dezembro de 1830, em Paris. Três anos depois, coroando uma longa campanha de conquista e após uma tentativa de suicídio, Berlioz casou-se com Harriet Smithson, a atriz que durante todo este tempo havia sido sua musa inspiradora.

o aprendiz de feiticeiro

Muita gente não sabe, mas o velho poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe tem a sua parcela de culpa no episódio em que o rato Mickey viu-se atrapalhado com uma série de vassouras voluntariosas. Na verdade, tudo começou bem antes, em pleno século II, com um diálogo escrito por um tal de Luciano. Mas foi somente muitas centenas de anos depois, em 1779, que a história do aprendiz de feiticeiro se popularizou, graças a um poema de Goethe. E mais de um século depois, o compositor francês Paul Dukas inspirou-se nela para compôr sua obra-prima, o poema sinfônico *O Aprendiz de Feiticeiro*. Que acabou fazendo parte da trilha sonora de *Fantasia*, desenho animado em longa-metragem dos estúdios Disney, onde todos nós vimos Mickey interpretando o aprendiz atrapalhado.

Paul Dukas nasceu em Paris em outubro de 1865. Entrou para o conservatório aos dezoito anos e seis anos depois conquistou um segundo lugar no prestigiado Prix de Rome. Mas, apesar de ter composto obras respeitáveis como a abertura *Polyeuchte* e a *Sinfonia em Dó Maior*, não conheceria o sucesso junto ao público até 1897, quando seu scherzo sinfônico *O Aprendiz de Feiticeiro* foi imediatamente aclamado como um marco da música descritiva.

O Aprendiz de Feiticeiro conta a história de um incauto aluno das artes mágicas que, aproveitando a ausência do mestre, resolve aplicar um feitiço às escondidas. Faz com que uma vassoura crie pernas e braços, pegue um balde e vá buscar água no rio. Tudo corre bem até que o aprendiz percebe que não sabe as palavras mágicas para fazer com que a vassoura pare. A cada

momento, mais água ela traz para casa. Tentando evitar uma inundação, o rapaz tem a infeliz idéia de destruir a vassoura com um machado, e parte-a ao meio. Agora as duas metades vão buscar água, duplicando a quantidade trazida. No último momento, o mestre reaparece e resolve a situação, que, bem ao gosto de Goethe, serve como lição moral para o aprendiz.

Dukas conseguiu ilustrar musicalmente a história com tal maestria que conseguimos imaginar perfeitamente todos os momentos da narrativa, a marcha obstinada da vassoura, o crescendo da água, a confusão do aprendiz, a machadada, o renascer das vassouras e, finalmente, a intervenção do mestre. E Dukas deu-se ao requinte de introduzir um elemento novo (e talvez a chave do sucesso), ausente no poema original de Goethe: o humor. Com o uso brilhante do pizzicato, do fagote e dos metais no tema da vassoura, ele coloca um sorriso irônico sobre a história que, muito mais que fábula moral, é uma bela anedota sobre um feitiço que vira contra o (aprendiz de) feiticeiro.

el amor brujo

Quando eclodiu a Primeira Guerra Mundial, o espanhol Manuel de Falla (1876-1946) era já um conhecido compositor em Paris. Já tinha trocado idéias com outros grandes da música, como Ravel e Debussy, e sua ópera *La Vida Breve* já havia sido um sucesso. Com o início do conflito no continente, resolveu deixar a capital francesa e retornar à Espanha. Foi lá que compôs sua obra maior, *El Amor Brujo*.

A estrela do flamenco Pastora Imperio pediu ao escritor Gregório Martínez Sierra que fizesse para ela uma canção em parceria com Falla. O compositor foi convidado para uma visita e encantou-se não só com Pastora mas também com sua mãe, Rosario "La Mejorana", que cantou na ocasião várias músicas ciganas. Falla, que havia começado a carreira compondo zarzuelas (comédias musicais típicas da Espanha), resolveu desenvolver a idéia num projeto mais ambicioso, representativo da alma cigana espanhola, o bailado *El Amor Brujo*.

A história baseia-se na lenda popular de que um espírito apaixonado volta da morte para tentar evitar que alguém tome seu lugar junto à amada. O par de protagonistas, Candelas e Carmelo, inventa um artifício para distrair o fantasma apaixonado até que consigam, com um beijo, quebrar o feitiço. Entretanto, acumulam-se os episódios em que a música de inspiração cigana toma conta do espetáculo.

Falla aproveitou várias idéias musicais muito interessantes em *El Amor Brujo*. Ao contrário do que era comum na época com compositores trabalhando em temas nacionais, não utilizou diretamente nenhuma melodia popular, tomando emprestado

somente o estilo do canto e da dança dos ciganos. E para reproduzir este clima, teve a ousadia de não usar qualquer instrumento de percussão. A única exceção são os sinos que fecham a obra, simbolizando o triunfo dos amantes. Mesmo assim, o ritmo e a alegria da música cigana é inequívoco em *El Amor Brujo*.

A primeira versão foi composta para uma orquestra de câmara de apenas quatorze instrumentos, e foi assim que teve estréia em 1915, protagonizada por Pastora Imperio, no Teatro Lara de Madrid. Mais tarde, Falla fez uma nova orquestração, mais rica, com orquestra completa, que foi apresentada pela primeira vez em Paris em 1928.

uma noite no monte calvo

Shakespeare iniciou *Macbeth* com uma reunião de bruxas. Goya pintou sabbats. E a música erudita também mostra uma significativa atração pela bruxaria, com peças como *O Aprendiz de Feiticeiro*, de Dukas, ou *Sonho de uma Noite de Sabbat*, de Berlioz. Um dos melhores poemas sinfônicos sobre este tema é *Uma Noite no Monte Calvo (Ivanova Noch na Lisoy Gore)*, do compositor russo Modest Mussorgsky (1839-1881).

Mussorgsky aprendeu a tocar piano com a sua mãe, e aos nove anos de idade já dava concertos ao ar livre em frente à casa dos pais. Ele estudou em colégios militares e seguiu a carreira, mas nunca deixou de lado a paixão pela música. Fez várias tentativas de compôr óperas e sinfonias, mas não conseguia completar os trabalhos, talvez por falta de base teórica. Em 1867, foi dispensado de seu posto por causa de seu alcoolismo, acentuado após a morte da mãe. *Uma Noite no Monte Calvo* foi composto neste período. Dois anos depois, de volta ao serviço ativo, completou a ópera *Boris Godunov*.

Sua obra mais famosa talvez seja *Pictures at an Exhibition*, para piano, que ganhou várias versões, desde a orquestração de Ravel até uma interpretação eletrônica de Emerson, Lake and Palmer. Mas Mussorgsky não conseguiu superar o alcoolismo, e morreu em 1881 deixando muitos trabalhos inacabados. Seu colega Rimsky-Korsakov compilou, organizou, editou e completou muito do que hoje conhecemos de Mussorgsky, "corrigindo" o que ele considerava erros do autor. Mais tarde, porém, com a descoberta de algumas partituras originais de Mussorgsky, chegou-se à conclusão que Rimsky-Korsakov

talvez tenha tomado excessiva liberdade nas adaptações, tirando o vigor original de muitas passagens e até mesmo misturando trechos de outras obras.

Uma Noite no Monte Calvo é um poema sinfônico inspirado no sabbat do conto de Gogol *Noite das Bruxas*. No Monte Calvo, no Cáucaso, reúnem-se bruxas, demônios, espíritos malignos e almas condenadas, dançando libidinosamente madrugada adentro. Mussorgsky abre a peça com redemoinhos de cordas, e vai introduzindo os convidados numa cavalgada do além que mescla o solene com o debochado. A descrição que acompanhava a partitura era precisa: "Ouvem-se murmúrios subterrâneos de vozes sobrenaturais. Aparições de espíritos das trevas seguidos por Satanás em pessoa. Glorificação de Satanás e celebração da missa negra, o sabbat."

Uma Noite no Monte Calvo foi um dos episódios escolhidos para o longa-metragem de animação dos estúdios Disney, *Fantasia*. A ilustração do tema é literal, e se não é das partes mais inspiradas do filme ao menos trata a obra com fidelidade, desde o cortejo maligno até o final do sabbat, onde os sinos da igreja de uma aldeia próxima marcam o encerramento da festa das bruxas. Até a próxima reunião.

paganini diabólico

Multidões pagavam preços exorbitantes para assistir as apresentações daquele músico magrelo e feioso. Comerciantes colocavam o nome do ídolo em produtos tão diversos como perfumes e botas. As turnês incluíam as cidades mais importantes da Europa, com destaque para Viena, Milão, Hamburgo, Paris e Londres, com lucros suficientemente grandes para que o artista ficasse milionário. Sem dúvida, o italiano Nicolò Paganini (1782-1840) foi uma espécie de popstar musical do século passado.

As apresentações de Paganini resumiam-se quase sempre a composições próprias, sons mágicos retirados do violino. O rosto esquelético contorcia-se, os cabelos negros cacheados agitavam-se, e o arco do violino fazia movimentos inalcançáveis para a maior parte dos músicos da época. Algumas vezes, pelo simples prazer de assombrar, Paganini sacava uma tesoura e cortava três cordas do violino, prosseguindo o concerto somente com uma, a corda sol.

As lendas não tardaram em aumentar o interesse por Paganini. Dizia-se que teria feito um pacto com o demônio para poder tocar daquela maneira, que as cordas de seu violino seriam confeccionadas com os próprios cabelos do diabo. Outra história dizia que sua habilidade vinha de anos de prática na prisão, condenado pelo assassinato da amante. Nesta versão, as cordas do seu instrumento seriam feitas dos intestinos da infeliz vítima. Algumas vezes tentavam diminuir o seu valor artístico, como o poeta irlandês Thomas Moore: "Paganini pode tocar divinamente, e algumas vezes realmente o faz, mas quando vem com seus truques e surpresas, seu arco em convulsões, sua

música mais parece o miado de um gato agonizante." Os fãs, porém, eram mais numerosos e mais importantes que os críticos. Paganini foi escolhido para solista da princesa de Lucca, sagrado Cavaleiro da Espora Dourada pelo papa Leão XII, nomeado virtuoso da corte do imperador da Áustria, entre várias outras honrarias.

A obra-prima de Paganini, *Veitequattro Capricci per violino solo*, Op. 1, foi composta entre 1800 e 1810, e é um marco do romantismo. Não somente um exercício de virtuosismo, os caprichos são de uma beleza arrebatadora. A riqueza de recursos do instrumentista abriu muitas portas à criatividade do compositor, e Paganini usa todo tipo de idéias musicais nos caprichos. Combina movimentos de arco com pizzicatos, usa martellatos e stacattos, altera a afinação no meio da peça, e deixa-se influenciar por fontes tão diferentes como barcarolas venezianas, temas ciganos e contraponto barroco. Os vinte e quatro caprichos são ao mesmo tempo uma enciclopédia da arte do violino e uma deliciosa audição. E, para alguns, também prova de poderes diabólicos.

pintura

a sala dos pavões

Na segunda metade do século XIX, o abastado armador inglês Frederick R. Leyland decidiu fazer reformas em sua mansão londrina. Para transformar a sala de jantar de maneira a exibir sua valiosa coleção de porcelana chinesa, contratou o decorador Thomas Jeckyll. Este foi o inocente início do que mais tarde ficaria conhecido nos meios artísticos como *The Peacock Room* (A Sala dos Pavões).

Como a sala de jantar era originalmente adornada por um quadro de McNeill Whistler, *La Princesse du Pays de la Porcelaine* (A Princesa do País da Porcelana), em posição de destaque sobre a lareira, Jeckyll resolveu consultar o pintor, que convenientemente trabalhava na redecação da entrada da mesma casa, sobre as cores das janelas e das portas. Whistler aproveitou a oportunidade e se ofereceu para fazer pequenos retoques na sala, alguns toques de amarelo nas paredes para combinar com o seu quadro e alguns padrões geométricos nos painéis para combinar com uma porta de vidro. Leyland concordou com as alterações e voltou para Liverpool, onde tinha sua empresa e outra mansão.

Aproveitando a ausência do dono da casa, Whistler entusiasmou-se com as modificações a serem feitas na sala. Instalou um teto de metal dourado pintado com um padrão de penas de pavão, decorou as prateleiras no mesmo estilo, e pintou as janelas com pavões de rica plumagem. O artista ficou tão satisfeito com o resultado que não só convidou amigos e jornalistas para ver a sala mas também mandou uma carta para Leyland elogiando seu próprio trabalho ("a sala está viva com tanta beleza, brilhante e deslumbrante e ao mesmo tempo

delicada e refinada ao último grau").

Quem não ficou muito satisfeito foi Leyland, que, não esperando gastos tão elevados por modificações que não havia encomendado, inicialmente recusou-se a pagar. Depois de alguma discussão, aceitou pagar metade da conta, e mesmo assim o fez em guinéus em vez de libras (uma libra valia 20 xelins e um guinéu, moeda em que tradicionalmente os artistas eram pagos, valia 21 xelins).

Ofendido com o desaforo e ainda aproveitando a ausência de Leyland, Whistler vingou-se alterando a sala novamente. Cobriu um painel de couro com tinta azul e sobre ele pintou dois pavões brigando. No peito de um deles, colocou penas prateadas em alusão às camisas de babados que Leyland usava. Na cabeça do outro, botou um topete prateado como a mecha de cabelo branco em sua própria cabeça. Entre as aves, no chão, as moedas que Leyland se recusava a pagar a Whistler. Para não deixar dúvidas sobre o significado da pintura, deu-lhe o título *Art and Money or The Story of the Room* (Arte e Dinheiro, ou A História da Sala). Whistler completou o conjunto com um tapete azul, batizou a sala como *Harmony in Blue and Gold* (Harmonia em Azul e Dourado), e nunca mais voltou a botar os pés ali.

Apesar da confusão envolvendo a sala, Leyland nunca alterou a decoração, a não ser pela inclusão de mais peças na coleção de porcelana chinesa. Depois da sua morte em 1892, quinze anos depois da conclusão da *Sala dos Pavões*, o conjunto foi transferido para uma galeria de arte em Londres, depois para a casa do colecionador Charles Lang Freer em Detroit, e finalmente para a Freer Gallery of Art em Washington, onde foi restaurado e pode ser visitado até hoje.

rené magritte

René Magritte nasceu em 21 de novembro de 1898, em Lessines, na Bélgica. Este texto começa propositalmente com dados biográficos, já que Magritte os odiava, e irritar um artista já falecido é uma atitude que ele certamente aprovaria do alto de seu pedestal surrealista. "Detesto meu passado, assim como o de qualquer pessoa. Detesto a resignação, a paciência, o heroísmo profissional e os belos sentimentos obrigatórios. Também detesto as artes decorativas, o folclore, a publicidade, vozes anunciando algo, a aerodinâmica, os escoteiros, o cheiro de naftalina, fatos do dia, e gente bêbada." Tomemos, pois, mais um gole de uísque e continuemos com os dados biográficos.

Magritte pouco se lembrava da própria infância, e suas memórias ficariam melhor num de seus quadros que numa autobiografia, já que se referem a fantasias de padre, a misteriosos baús e a eventos estranhos como um par de balonistas com roupas de couro que ficaram presos ao teto de sua casa, com o respectivo balão murcho e inútil. Junto a este enevoado de lembranças, aparece a morte da mãe de Magritte, afogada em 1912. O pai mudou-se então, com René e seus dois irmãos, para Charleroi, onde o artista conheceria sua futura esposa e modelo de muitas telas, Georgette Berger.

Em 1916, Magritte foi para Bruxelas, com autorização do pai, para estudar na Académie des Beaux-Arts, e dois anos depois o resto da família se juntou a ele. São desta época seus primeiros quadros expostos, influenciados pelo cubismo e pelo futurismo. Mas o ponto de partida "oficial" de sua carreira, apontado tanto por críticos como pelo próprio artista, é o quadro *O Jóquei*

Perdido. Nele já podemos ver inúmeras marcas registradas de Magritte, da tela como espaço teatral (marcado pela cortina) à combinação inusitada de componentes. Os pilares que aparecem no quadro tornar-se-ão um dos elementos recorrentes na obra de Magritte (assim como as esferas bipartidas e os papéis recortados) e foram batizados por Max Ernst, outro surrealista, de "phallustrades", mistura de autoestrada, balaustrada e uma certa quantidade de phallus.

Seria possível construir uma magrittografia unicamente com base nas recorrências de sua obra. Através dos anos, Magritte reutilizou, por exemplo, inúmeros títulos para rotular quadros completamente diferentes. Uma zombaria a quem ousou atribuir simbolismos legítimos ou escusos ao seu trabalho? Ou indicação de um possível intercâmbio de significados? Alguns elementos gráficos também foram teimosamente reutilizados, mas sempre em situações ao menos ligeiramente diferentes, numa exploração cuidadosa de seu elenco de "personagens", fossem eles chapéus, pedras ou cachimbos.

Mas o que são na verdade todos esses objetos?, parece perguntar a obra de Magritte. Uma aparência enganosa, já que sua obra não contém objetos, mas somente representações pictóricas de objetos. "Isto não é um cachimbo" ("Ceci n'est pas une pipe"), provoca a frase pintada por ele debaixo de um cachimbo, que não era mesmo um cachimbo mas somente a pintura de um cachimbo. E feita esta distinção, vemo-nos às voltas não mais com um cachimbo (que nem era mesmo um cachimbo mas somente a pintura de um cachimbo) mas com vários cachimbos, a saber: o cachimbo que não estava lá (mas que considerávamos como se estivesse antes de vermos a frase), a imagem pintada do cachimbo (consciente depois do raciocínio provocado pela frase), a idéia do cachimbo (acesa

em nossa mente graças à provocação do artista), e a saudade do cachimbo (com tantos cachimbos falsos, afinal não tínhamos um verdadeiro).

E não foi só com cachimbos que Magritte armou essas divertidas confusões. Muitos de seus quadros exploraram o uso das palavras, fosse negando o que mostrava a imagem, fosse atribuindo-lhe um novo nome-significado. Assim, um relógio podia aparecer legendado como "o vento", enquanto um cavalo aparecia como "a porta". Segundo ele, "um objeto não está entranhado em seu nome de forma que não possamos encontrar um nome melhor para ele". Estas experiências bizarras com a linguagem traziam para a pintura aventuras que William James explorava na literatura ("a palavra cão não morde") e Wittgenstein na filosofia ("não podemos adivinhar a função de uma palavra sem examinar seu uso, e a dificuldade está em remover os preconceitos que bloqueiam este caminho").

Numa de suas viagens a Paris, Magritte conheceu André Breton e Paul Éluard, peças centrais da teoria surrealista. Influenciada inicialmente por Giorgio de Chirico, sua obra já podia ser facilmente considerada parte do movimento, e passou a ser convidado com frequência para expôr com o grupo. Mais tarde, na década de quarenta, Magritte faria incursões pelo impressionismo e pelo fauvismo, mas voltaria logo ao seu figurativismo surrealista repleto de chapéus côco e maçãs voadoras. Mesmo em seus momentos mais decorativistas, a obra de Magritte possui aquela provocação sutil, aquele estranhamento formado com objetos do cotidiano, aquela centelha que faz sorrir e pensar. Surrealismo do melhor.

canaletto

Imagine-se passeando pelos canais de Veneza em pleno século XVIII, deliciando-se com a arquitetura primorosa e o clima único da cidade. A grande diferença entre um turista daquela época e um dos nossos dias é que ainda não existiam máquinas fotográficas ou cartões postais para documentar o momento.

Felizmente, havia por lá um certo Giovanni Antonio Canal, mais conhecido como Canaletto, que pintava as paisagens da cidade com um realismo incrivelmente fotográfico, e até hoje podemos ver os "instantâneos" dos palácios e dos canais venezianos dos anos 1700. Filho de Bernardo Canal, um cenógrafo de certo renome, Giovanni nasceu em 1697 em Veneza, na Itália. Desde cedo o pai lhe transmitiu os princípios da perspectiva renascentista e os artifícios da construção de cenários para ópera. Juntos trabalharam para Vivaldi, e mais tarde, em Roma, para Scarlatti. Para não ser confundido com o pai, passou a ser chamado de Canaletto (pequeno Canal).

Os cenários garantiam um bom dinheiro, mas Canaletto queria que sua arte tomasse outros rumos e se tornasse autônoma, não somente um elemento numa ópera. Em 1720 voltava para Veneza para se dedicar à pintura de paisagens, deixando de lado os temas históricos e mitológicos dos cenários e passando a retratar a realidade da natureza e da arquitetura de sua cidade natal.

Canaletto não foi o primeiro a colocar na tela o esplendor de Veneza, mas foi ele quem elevou o tema a estrela da pintura, já que seus antecessores, como por exemplo Luca Carlevaris, mantinham a arquitetura como coadjuvante do tema principal.

Para Canaletto, a precisão da perspectiva e a riqueza dos detalhes eram uma obsessão que transformava seus quadros em objetos únicos.

A obra de Canaletto fez grande sucesso na Inglaterra. Através de marchands ingleses residentes em Veneza, recebia e executava inúmeras encomendas. Logo teve que contratar assistentes para poder dar conta de tudo, e passou a trabalhar novamente com o pai e com o sobrinho Bernardo Bellotto.

A década de 1740 foi um período de guerras (a sucessão na Áustria, França contra Inglaterra) e o turismo e o comércio tiveram uma acentuada queda em toda a Europa. Canaletto acabou mudando-se para a Inglaterra para não perder seu mercado cativo. Pintou o Tâmesa em vários quadros, com a mesma precisão que retratava o Grande Canal de Veneza. Sua pintura, porém, já não era novidade, e com as encomendas minguando Canaletto voltou à sua cidade natal. Com as economias amealhadas até então, comprou uma propriedade em Zattere, onde viria a morrer em 1768, vítima de uma infecção na bexiga.

Ao contrário de tantos pintores de fora da cidade, que retrataram Veneza como algo extraordinariamente fora do comum, para Canaletto tudo aquilo era tão familiar que paradoxalmente lhe permitia um distanciamento impossível para os visitantes. Como escreveu Owen McSweeney, um de seus marchands, "a sua mestria reside em pintar de imediato aquilo que está diante de seus olhos".

el entierro del conde de orgaz

Toledo é uma cidadezinha encantadora, fruto de uma mistura cultural fascinante: por suas ruelas contorcidas correm influências tão díspares quanto hispânicas e romanas, árabes e judias, góticas e renascentistas, católicas e esotericamente místicas. A cada esquina pode haver um tesouro artístico a ser descoberto. Mas o mais importante e mais interessante de todos talvez seja um quadro de quatro metros e oitenta centímetros de altura por três metros e sessenta centímetros de largura abrigado na pequena Igreja de São Tomé: trata-se do célebre *El Entierro del Conde de Orgaz*, obra-prima de El Greco.

El Greco nasceu em 1541 na ilha de Creta, com o nome de Domeniko Theotokopulus. Começou sua carreira pintando ícones para igrejas ortodoxas da Grécia, da Bulgária e da Rússia, mas sua inquietação estética logo levou-o à Itália, onde se praticava uma arte mais ao seu gosto. Depois de assimilar o estilo veneziano, mudou-se para a Espanha. Encantado por Toledo, ali viveu e trabalhou até a sua morte, em 1614.

Don Gonzalo Ruíz de Toledo tinha o título de Senhor de Orgaz (e não de Conde de Orgaz) e era uma figura pública da cidade. Entre suas muitas obras de caridade, transformou uma mesquita em igreja católica e ofereceu-a à paróquia de São Tomé, que também herdou parte significativa de sua fortuna. Como forma peculiar de agradecimento, criou-se o mito que Santo Agostinho e São Estêvão teriam aparecido em seu enterro. Para cristalizar esta história, em 1586 o pároco de São Tomé encomendou a El Greco um quadro ilustrando o episódio. Dois anos depois ficava pronta a magnífica obra *El Entierro del Conde de Orgaz*.

O quadro mostra claramente a influência na obra de El Greco do estilo veneziano (com destaque para a cor) em oposição ao estilo fiorentino (com destaque para o traço). Realmente, em *El Entierro del Conde de Orgaz* há ecos de Tintoretto, de Urbino e dos irmãos Bassano. Mas os tipos longilínios, oblongos, fantasmagóricos, são típica e inequivocamente criação única de El Greco.

Claramente dividido em duas partes, *El Entierro del Conde de Orgaz* é rico em simbolismos. A metade inferior mostra o enterro propriamente dito, com os dois santos carregando o Senhor de Orgaz enquanto são observados por uma comitiva de nobres enlutados. O uso do amarelo em contraposição ao negro faz com que os olhos do espectador dirijam-se diretamente para o trio principal. Curiosamente, não vemos os pés de nenhum dos presentes, numa possível indicação simbólica que estariam todos mais perto dos céus que da terra. Entre os notáveis da época, El Greco não se intimidou em retratar a si mesmo e a seu filho. Privilégios de artista.

A parte superior nos mostra o comitê de recepção que espera o Senhor de Orgaz nas esferas celestes, com Jesus Cristo no topo (fechando a pirâmide aberta na parte inferior), a Virgem Maria à esquerda e uma legião de santos à direita, com destaque para João Batista. Também aparecem personagens do *Antigo Testamento*, como Moisés, David e até mesmo Noé. Ligando as duas metades do quadro, temos a alma do Senhor de Orgaz, representada por um bebê spectral, sendo levada por um anjo. Mais uma vez, é um panejamento amarelo que guia visão do espectador para este ponto.

El Greco trabalhou com economia de cores, o que lhes dava maior impacto quando surgiam brilhantes em meio ao frio e

escurecido ambiente. Para dar maior destaque a este efeito, usava indiscriminadamente várias fontes de luz, como que spotlights independentes cuja única função era iluminar um ponto específico do quadro. Junte-se a isto um tratamento solto da perspectiva (mas nunca da composição) e uma caracterização personalíssima da figura humana e temos o clima onírico que El Greco tão bem sabia imprimir em sua obra. E *El Entierro del Conde de Orgaz* ficou na história como prova viva de seu gênio artístico.

modelos de beleza

A *Mona Lisa* é possivelmente o quadro mais famoso do mundo e todos sabem quem foi Leonardo Da Vinci (1452-1519), seu autor. Mas quem era a modelo, a dona daquele sorriso matreiro? A história oficial conta-nos que se tratava de Lisa del Gioconda, terceira mulher de Francesco Gioconda, um comerciante florentino.

Apreciador da arte, Francesco encomendou a Leonardo um retrato da esposa quase vinte anos mais jovem que ele. O quadro levou quatro anos para ficar pronto, de 1503 a 1507, possivelmente porque Da Vinci não era capaz de se dedicar a um só projeto por vez e saltasse das telas para estudos astronômicos, esculturas, invenções bélicas, desenhos arquitetônicos e tantas outras atividades que exercia. Francesco irritou-se com a demora e cancelou a encomenda. Leonardo acabou levando o quadro para Paris e vendendo-o ao rei, que o colocou no Louvre, onde está até hoje. Mas existem outras versões da história, inclusive uma na qual a *Mona Lisa* seria nada menos que um auto-retrato travestido, onde Da Vinci teria exposto seu lado feminino.

Outra modelo que ficou imortalizada em pinturas renascentistas foi Simonetta Catteano. Sua beleza era celebrada por todos que a viam, e foi inspiração de inúmeros pintores e poetas. Casou-se com Giuliano Medici, que encomendou a Sandro Botticelli (1445-1510) um retrato da esposa. Apesar de ser declaradamente homossexual, Botticelli ficou fascinado com Simonetta, na época com apenas dezesseis anos. Quatro anos depois, a jovem morreu, mas o pintor não conseguiu esquecê-la. Fez várias madonas com o seu rosto e, quando Lorenzo

Medici encomendou um quadro para sua casa de campo, Botticelli retratou mais uma vez a sua musa, agora como a deusa da beleza, no famoso *O Nascimento da Vênus*.

Cayetana, a duquesa de Alba, entrou para a história da arte como *La Maja Desnuda* e *La Maja Vestida*, dois dos quadros mais famosos de Francisco Goya (1746-1828). Cayetana era bonita, rica e bem casada, mas isto não impediu que se tornasse amante de Goya, que era dezesseis anos mais velho, feio, gordo, surdo, também casado e pai de vinte filhos. O romance abalou a corte espanhola, não somente por ser adúltero mas também porque Goya era cobiçado por outras mulheres poderosas, possivelmente incluindo a própria rainha Luísa, que expulsou a duquesa de Alba de Madrid. A dupla de quadros idênticos, a não ser pelo fato de num deles a modelo estar vestida e no outro desnuda, criou problemas para Goya também mais tarde, pois teve que explicar à Inquisição as razões de ter pintado algo tão obsceno e imoral.

Se hoje top models magérrimas passam por paradigmas de beleza, já houve época em que a realidade era bem diferente. O pintor Peter Paul Rubens (1577-1640) era um rico e famoso viúvo com mais de cinquenta anos de idade quando resolveu casar-se novamente. O comerciante Meer Fourmet apresentou-lhe suas sete filhas gordas e solteiras para que Rubens escolhesse uma. Helena, com dezesseis anos na época, foi a eleita. Rubens fascinou-se com as formas carnudas e rechonchudas da menina e não só casou-se com ela mas também a imortalizou em várias telas, como *A Pequena Pele*, *A Queda dos Anjos* ou *O Rapto das Filhas de Leucipo*.

quadrinhos

dilbert

Scott Adams nasceu em 1957 e levou uma vida obscura até os trinta anos de idade. Depois de estudar Economia, trabalhou sete anos no Crocker National Bank, em San Francisco, e nove anos na Pacific Bell, em San Ramon. Em 1988, desenhou cinquenta tiras com quadrinhos de Dilbert e Dogbert e as apresentou às grandes empresas do ramo. Foi recusado por quase todas, e algumas chegaram a sugerir que ele fosse aprender a desenhar ou fizesse parceria com alguém que soubesse. A United Media, porém, ofereceu-lhe um contrato, prontamente aceito, e o resto é história.

Dilbert foi inspirado em vários colegas de trabalho de Adams, e as primeiras tiras eram baseadas no seu dia-a-dia no Crocker National Bank e na Pacific Bell. Mostrando funcionários de grandes empresas como vítimas de gerentes incompetentes e colocando-os em situações ridículas e absurdas, a série falou diretamente ao coração de milhares de trabalhadores que se identificavam com Dilbert e seus problemas. O bonequinho sem boca foi incluído em 1996 pela revista People em sua lista das 25 personalidades mais interessantes do país, ao lado do jogador de basquete Dennis Rodman e da popstar Madonna. No ano seguinte, Dilbert apareceu na capa da revista Time, como uma das 25 figuras mais influentes dos EUA.

O sucesso, evidentemente, atraiu também muitas críticas. Dilbert foi acusado de dualidade, de ser ao mesmo tempo mascote dos funcionários e ferramenta de marketing de grandes corporações, que passaram a usá-lo em suas campanhas publicitárias. Vários críticos já apontaram que as tiras fazem humor à custa da imbecilidade dos chefes mas nunca abordam

as razões desse comportamento, não dando abertura para um questionamento dos problemas reais das grandes corporações. Fica a dúvida: Dilbert colabora na conscientização dos trabalhadores sobre suas reais condições ou serve como válvula de escape alienante? Adams esquivava-se de responder com interpretações mais profundas e afirma que o objetivo das tiras é simplesmente divertir: "Minha meta não é mudar o mundo, somente ganhar algum dinheiro e fazer com que vocês riam um pouco."

Dilbert é sem dúvida um anti-herói. Mergulhado em burocracia e cercado de incompetência, seu trabalho é como uma tortura inevitável. Em contraste, seu cãozinho Dogbert é um tirano megalômano cujo maior objetivo é dominar o mundo e transformar todos os humanos em seus vassalos. E com qual destes dois personagens os leitores da tira se identificam? Por incrível que possa parecer, com Dilbert. Masoquismo ou catarse?

O universo teórico de Dilbert ultrapassou os quadrinhos pelas mãos do próprio Scott Adams. O ensaio *O Princípio Dilbert* nasceu como artigo para o Wall Street Journal e transformou-se depois em livro, ocupando o primeiro lugar da lista de best sellers do New York Times. O conceito básico do Princípio Dilbert é que os funcionários mais ineficazes são sistematicamente transferidos para onde podem causar menos danos: a gerência. Isto nada mais é que uma adaptação do velho Princípio de Peter (descrito no livro de mesmo nome, que no Brasil foi batizado como *Todo Mundo é Incompetente Inclusive Você*, de Laurence Peter), segundo o qual os funcionários capazes iriam sendo promovidos até alcançarem o seu nível de incompetência. A diferença introduzida por Adams está em outro conceito, aqui apresentado nas palavras do próprio

criador de Dilbert: "As pessoas são idiotas. Inclusive eu. (...) A única diferença é que somos idiotas em áreas diferentes, em diferentes ocasiões. Por mais esperto que seja, você passa a maior parte do dia agindo feito um idiota. Essa é a premissa básica desta obra tão erudita." E agora? Você prefere ser chamado de incompetente por Peter ou de idiota por Adams?

Criticando, ironizando e satirizando as grandes corporações econômicas, o próprio Scott Adams transformou-se numa corporação. Dilbert é hoje uma marca que vale milhões e aparece em todos os tipos de produtos, de livros a software, passando por miudezas como camisetas e mouse pads. E já foi garoto-propaganda de empresas como Intel, American Airlines e Xerox. Adams admite que faz de tudo para ganhar o máximo possível, e não teme queimar o personagem: "Não dá para ficar queimado sem antes ficar obscenamente rico."

Estandarte dos funcionários oprimidos ou marionete das megacorporações, quanto a uma coisa Dilbert não deixa dúvidas: suas tiras são engraçadas, arrancando gargalhadas dos dois lados do muro. Scott Adams realmente conseguiu criar um microcosmo humorístico que é um divertido espelho do macrocosmo das grandes empresas. E é aí que reside seu valor. Querer encontrar em suas historinhas algo mais profundo que isto é bobagem. Uma bobagem que fará Scott Adams ficar ainda mais rico.

krazy kat

George Herriman foi um dos primeiros inovadores na arte dos quadrinhos. Mesclando fantasia e ironia, criou uma série despreziosa (traço estilizado, vocabulário coloquial) e ao mesmo tempo complexa (cenários instáveis, personagens enigmáticos).

Com traços extremamente simples, que mais lembravam um rascunho, povoou o condado de Coconino, no desértico estado norte-americano do Arizona, com a gata Krazy Kat, o rato Ignatz, e o cão Offissa Pupp, em tiras distribuídas a partir de 1913 pelo King Features Syndicate para vários jornais norte-americanos.

Invertendo todos os valores do lugar comum em que o cão é inimigo do gato, que por sua vez é inimigo do rato, Herriman construiu um curioso triângulo amoroso. No condado de Coconino, a gata é apaixonada pelo rato, que não compreende este amor e responde com tijoladas. Krazy Kat interpreta as agressões como gestos de amor, e derrete-se cada vez mais por Ignatz. Ao cão, apaixonado pela gata mas não correspondido, só resta o prazer de fazer valer o seu papel de autoridade policial e encarcerar o rato.

As estranhezas não param por aí. O sexo de Krazy Kat sempre foi uma incógnita. Por vezes assumidamente macho, por outras declaradamente fêmea, na maior parte do tempo comportava-se androginamente, o que só contribuía para o escândalo e confusão na época da sua publicação. Nem mesmo o nome ou a espécie de Krazy Kat estão acima de suspeitas, já que ele próprio (ela própria?) diz enigmaticamente numa tira a Ignatz:

não sou Kat nem sou Krazy, sou o que está por trás de mim. Este tipo de diálogo esfíngico aparece freqüentemente na história, juntamente com uma grafia labiríntica que tenta reproduzir os sons e as expressões da gíria estadunidense.

O pobre rato Ignatz, irritado com os avanços românticos do gato/gata Krazy Kat, nunca chegou a saber o verdadeiro efeito de suas tijoladas. Em vez de simplesmente machucarem e afastarem Kat, sempre fizeram com que o seu amor andrógino se fortalecesse ainda mais. Herriman criou uma explicação histórica para isto, conhecida somente pelos leitores e por Krazy Kat. Tudo começou nos tempos de Cleópatra, quando os gatos eram animais sagrados: um rato, encontrando-se apaixonado por uma gata chamada Krazy, filha da famosa Kleopatra Kat, resolveu revelar seu amor escrevendo uma declaração num tijolo e atirando-o à sua amada. A carta de amor quase matou a bela gata, mas serviu para que o rato fosse por ela aceito. Desde então, por tradição, hereditariedade ou reencarnação, atirar um tijolo num Kat é sinal de amor.

Krazy Kat poderia ser comparado a Dom Quixote. Ignatz seria Sancho Pança, não compreendendo os devaneios de Krazy Kat e interrompendo-os com uma tijolada, tentando, sem sucesso, trazer o sonhador de volta ao que ele pensa ser a única realidade. Mesmo assim, a lógica poética do gato andrógino parece sempre superar o pragmatismo simplista do rato. Num exemplo clássico, Ignatz diz que o pássaro está no fio elétrico, ao que Krazy responde: é o fio que está no pássaro.

Os editores dos jornais não entendiam muito bem as tiras de Krazy Kat, e certamente prefeririam não as incluir não fosse a insistência de um grande fã, o próprio W.R. Hearst, dono dos jornais que as publicavam. A série teve vários seguidores

ilustres, como Picasso, Chaplin, Disney, Hemingway, Scott Fitzgerald, James Joyce, entre outros. Jack Kerouac escreveu entusiasticamente sobre ela: "um progenitor direto da geração beat, e as suas raízes podem ser encontradas na alegria da América, na honestidade da América, na sua individualidade selvagem e autoconfiante."

o umbigo da princesa

Mandrake é um personagem clássico dos quadrinhos, tendo influenciado artistas de todos os gêneros, dos filmes de Fellini à indumentária de Zé do Caixão. Criado por Lee Falk em 1934, o mágico de capa e cartola encantou gerações e até hoje faz suas aparições em jornais espalhados pelo mundo.

As primeiras histórias foram desenhadas pelo próprio Falk (e o mágico era quase um auto-retrato), que depois passou a tarefa para Phil Davis e mais tarde, com a morte de Davis, para Fred Fredericks. No início Mandrake realmente tinha poderes sobrenaturais, e era capaz de proezas de dar inveja a David Copperfield e Paulo Coelho juntos. Com o tempo, porém, a série foi sendo adaptada um pouco mais à realidade e o mago passou a ser somente um mestre da hipnose e do ilusionismo, fazendo com que seus inimigos imaginassem coisas. Como companheiros em sua vida de combate ao crime, Mandrake tinha o fiel Lothar, um negro musculoso, e sua eterna noiva, a exótica princesa Narda.

Narda é um personagem muito interessante. Princesa de um reino de nome sugestivo, Cockaigne, ela foi a primeira companheira de um herói dos quadrinhos a viver em descarado concubinato com ele. Numa época em que casais casados apareciam no cinema dormindo em camas separadas e os heróis tinham eternas e pudicas noivas e namoradas, Narda morava na mesma casa em que Mandrake e desfilava em trajes ousados como conjuntinhos diáfanos de inspiração oriental e até biquínis. Um escândalo para o moralismo do período entreguerras, mesmo se não especularmos sobre o papel do onipresente Lothar nesse relacionamento.

É exatamente por causa dos modelitos ousados da princesa que ficamos sabendo de uma de suas características mais curiosas. Desfilando freqüentemente de barriga à mostra, Narda permite uma espantosa constatação: ela não tem umbigo! Que explicação poderia haver para tal falha anatômica? A primeira hipótese, a de erro do desenhista, é rapidamente descartada ao vermos que quadrinho após quadrinho repete-se a característica. Sendo voluntária, portanto, a omissão umbilical, partimos para teorias mais criativas.

Seria Narda não um ser humano mas uma criação mágica de Mandrake? Uma espécie de homúnculo bem torneado, um golem com perfil de pin-up? Ou nada mais que ilusão hipnótica, um ser etéreo fruto das habilidades do mago? E por que Mandrake necessitaria de uma noiva ilusória? Seria uma fachada para encobrir segredos mais terríveis que o próprio concubinato? Ou na verdade Narda teria vindo de outro planeta e não faria parte do gênero humano? (Muitas das aventuras de Mandrake se passaram em território alienígena, e os editores brasileiros, na falta de material original para publicar, chegaram mesmo a retocar uma história do Flash Gordon trocando o protagonista pelo mágico de cartola.) Ou poderia a princesa ser na verdade um autômato, colocando Mandrake mais para o lado da tecnologia que do misticismo? Talvez no passado Narda pudesse ter ostentado um umbigo como qualquer pessoa normal, mais tarde removido por alguma razão? Uma lipoaspiração mal feita? Ou simplesmente o umbigo teria saído de moda no reino de Cockaigne?

As teorias são muitas, mas a dúvida persiste: por que a princesa Narda não possui umbigo? Mais um grande mistério da história dos quadrinhos.

a estranha cidade dos patos

Patópolis é uma cidade estranha. Com o nome original de Duckburg, foi criada por Carl Barks em 1944 para abrigar os patos do universo ficcional de Walt Disney, e até hoje é habitada pelo Pato Donald e por seus parentes e vizinhos, muitos deles também criação de Barks. Mas a cidade é bem mais que uma simples releitura de uma metrópole real, e esconde segredos e mistérios em cada esquina.

A primeira coisa que chama a atenção em Patópolis é a estrutura familiar. Temos uma infinidade de tios, primos e sobrinhos, mas aparentemente nada de pais e mães. Uma pesquisa mais atenta, porém, revelará que o progenitores estão por lá, numa árvore genealógica intrincada e curiosa.

O Pato Donald (no original, Donald Duck), personagem central e mais antigo do universo dos patos de Disney, é filho de Hortense McDuck, irmã do Tio Patinhas, e de Quackmore Duck, que é filho da Vovó Donalda (Grandma Duck). Donald foi criado por ela, uma viúva (o falecido chamava-se Humperdink Duck) que mora numa fazenda nos arredores de Patópolis. O nome completo do pato mais famoso do planeta é Donald Fauntleroy Duck.

Donald tem vários primos, como o sortudo Gastão (Gladstone Gander) e o desastrado Peninha (Fethry Duck), todos sobrinhos do famoso milionário avarento Tio Patinhas (Uncle Scrooge McDuck). Outro tio de Donald é o professor maluco Ludovico von Pato (Ludwig von Drake), que não é irmão do Patinhas. Gastão é filho de Luke the Goose e outra filha da Vovó Donalda, Daphne Duck, e depois de ficar órfão foi adotado por

Goosetave Gander e Matilda McDuck, irmã do Patinhas. Em algumas versões, o ganso Gansolino (Gus Goose) também aparece como primo distante de Donald.

A eterna namorada de Donald chama-se Margarida (Daisy Duck) e, dependendo da fonte, pode ser tanto sua prima como sua concunhada (irmã do pai de Huguinho, Zezinho e Luizinho). Supõe-se que Margarida tenha um irmão ou uma irmã, já que tem também um trio de sobrinhas, Lalá, Lelé e Lili (April, May e June), que não são irmãs de Huguinho, Zezinho e Luizinho.

Os trigêmeos Huguinho, Zezinho e Luizinho (Huey, Dewey e Louie) são sobrinhos do Donald, filhos de sua irmã gêmea Della Duck, que os colocou sob os cuidados do tio e nunca mais os buscou. A identidade do pai dos patinhos é desconhecida. Existem rumores sobre um quarto sobrinho, chamado Phooey, mas acredita-se que não seja realmente um personagem e sim um erro de desenhistas entusiasmados que vez por outra faziam quatro e não três patinhos. O nome inteiro de Huey é Huebert, de Dewey é Deuteronomy, e de Louie é and Louis.

Se só os laços familiares já são suficientes para causar alguma confusão, existem ainda coisas completamente inexplicáveis neste mundo de patos. A indumentária é uma delas. Por que são todos tão zelosos em cobrir o corpo com blusas, camisas e casacos, mas não se dão ao trabalho de vestir calças? E por que Donald, que passa todo o tempo sem calças, quando sai do banho enrola uma toalha na cintura? E por que o fetiche com chapéus e outros adereços para cobrir a cabeça? Donald e seu chapéu de marinheiro, os sobrinhos e seus bonezinhos, Margarida e seu laço gigantesco, Patinhas e sua cartola, Vovó

Donalda e seu penteado bolo-de-noiva, Gastão e seu chapéu, Peninha e seu gorriinho... E apesar de todos andarem descalços, Gastão e Patinhas usam polainas, aparentemente um símbolo de riqueza em Patópolis.

Não faltam coisas estranhas nesta cidade de patos, e um observador atento com uma pilha de revistas do Pato Donald nas mãos poderá fazer uma lista imensa de incongruências e bizarrices. Só mais um exemplo: alguém já viu um pato preto em Patópolis?

os insultos do capitão

Chimpanzés! Ectoplasmas! Baqui-buzuques! Estes eram alguns dos impropérios que o capitão bradava contra seus inimigos. Que capitão? Ora, o famoso Capitão Haddock, parceiro do intrépido repórter Tintin, personagem do quadrinista belga Hergé.

Haddock apareceu pela primeira vez no álbum *O Caranguejo das Tenazes de Ouro* (*Le Crabe aux pinces d'or*), de 1940, o nono da série. Sem que ele soubesse, seu navio levava uma carga de ópio, e Tintin aparece para desbaratar a quadrilha de traficantes. Depois de escaparem num bote salva-vidas e seqüestrarem um hidroavião, a dupla acaba caindo no deserto. E é nas areias escaldantes do Saara que o capitão se irrita com um grupo de beduínos e inicia sua carreira de criativos xingamentos. Haddock nunca mais deixaria de participar das aventuras de Tintin, e tampouco abandonaria sua metralhadora verbal.

Na boca do capitão, qualquer palavra podia tornar-se um insulto. Ele usou um vocabulário tão vasto que a editora Casterman acabou lançando, em 1991, um dicionário de pragas, *Le Haddock Illustré*, organizado por Albert Algoud, contendo explicações sobre os xingamentos proferidos pelo amigo de Tintin. Alguns não chegam a espantar, como "babuíno", "herege" ou "sacripanta". Outros não têm qualquer sentido ofensivo a não ser quando usados por Haddock, como "catacrese", "giroscópio" ou "logaritmo".

A criatividade nos insultos não estava somente na escolha das palavras, mas também em sua combinação. Era comum uma

série de impropérios começar com "bando de..." ou "espécie de...". Haddock também gostava de inventar expressões novas para atacar seus oponentes, como "astronauta de água doce", "coruja mal empalhada" ou "Mussolini de carnaval".

Mas nenhuma mais famosa que "com mil raios" ou "com mil raios e trovões" ou ainda "com mil trovões e trovoadas", tradução do original "mille sabords". Sabords são aquelas portinholas dos navios por onde saíam as bocas dos canhões, e a expressão "mille sabords" foi muito usada por marinheiros em diversas épocas. Se esta não é criação haddockiana, porém, temos muitas outras que fazem justiça à imaginação e à cultura do capitão. Que tal "bachi-bouzouk", um mercenário do exército otomano? Ou "tchouk-tchouk nougat", que mistura doces com vendedores ambulantes do oriente médio?

Com o passar das aventuras, o Capitão Haddock foi sofrendo algumas modificações. Deixou de viajar pelos mares para se instalar confortavelmente na mansão de Moulinsart. Deixou de ser o alcoólatra incurável para ser somente um beerrão engraçado (os editores dos EUA chegaram ao ridículo de pedir, e foram atendidos, que Hergé redesenhasse alguns quadrinhos em que o velho lobo do mar leva a garrafa aos lábios). Mas numa coisa ele nunca mudou: nas explosões de insultos e impropérios.

teatro

um bonde chamado desejo

A peça começa com Blanche DuBois chegando em New Orleans para visitar a irmã grávida, Stella, e o cunhado, Stanley Kowalski. Ela precisa pegar o bonde chamado Desejo (Desire, uma rua de New Orleans) e mudar para outro chamado Cemitério (Cemetery), numa clara alusão ao seu percurso na história.

O minúsculo apartamento do casal é importante na trama, pois a falta de espaço acelera e intensifica os confrontos. E confrontos não faltam em *Um Bonde Chamado Desejo*, com Stanley Kowalski defendendo sua territorialidade, de várias formas e em diversos níveis, contra a cunhada invasora. Estabelece-se um joguinho de poder, com Stanley tentando intimidar Blanche e mostrar quem manda ali, enquanto ela não se submete e revida brincando (ou talvez não) de seduzir o cunhado. Cada um usa as armas que conhece, e Blanche parece vencer o primeiro round.

Mas Blanche Dubois tem mais de uma mancha em seu passado, e elas não tardam a ser descobertas por Stanley. Primeiro, ela pegou o marido em flagra numa relação homossexual e o pobrezinho, envergonhado, suicidou-se. Depois, ela hipotecou a propriedade da família (sobre a qual Stanley se achava com direitos) e acabou perdendo-a. Em seguida, foi demitida do colégio onde lecionava, acusada de tentar seduzir um aluno. Para completar o quadro, Stanley ainda descobre que Blanche se prostituiu num hotel de baixo nível. (Quem achar que Tennessee Williams e Nelson Rodrigues tinham algo em comum não estará muito longe da verdade.)

Se Blanche Dubois é esse personagem conturbado, Stanley Kowalski não fica muito atrás. Durante toda a peça, o sujeito comporta-se como um verdadeiro animal, e sua defesa do território (com a esposa incluída) tem demonstrações nada sutis, desde atirar um rádio pela janela até bater na esposa grávida. A violência culmina no estupro da cunhada, o que põe um fim nos dois conflitos superpostos: o da disputa pela superioridade e o da sedução.

Stella, apesar de ter um papel secundário na disputa entre a irmã e o marido, acaba por ser o elemento determinante para a compreensão da peça e do ideário de Tennessee Williams. Aceitando, suportando, talvez até apreciando o domínio e o abuso de Stanley, ela forma com ele uma célula familiar coesa e moralista, impermeável a indivíduos de "comportamento alternativo" como Blanche. Mas, ao mesmo tempo, Blanche não pode ser vista simplesmente como vítima do casal, já que é ao menos na mesma medida vítima de sua própria culpa. Revelar seu passado, neste caso, é pedir por uma punição. Ou, num cenário mais otimista, por um perdão. Afinal, como ela mesma diz na memorável passagem, "sempre dependi da bondade de estranhos".

A primeira montagem de *Um Bonde Chamado Desejo* foi dirigida em New York por Elia Kazan em 1947, com Marlon Brando como Stanley e Jessica Tandy como Blanche. Dois anos depois, Laurence Olivier encenou a peça em Londres, com Vivien Leigh. Quando Kazan dirigiu a versão cinematográfica em 1951, chamou Brando e Leigh para os papéis principais. O filme (que no Brasil se chamou, indesculpavelmente, *Uma Rua Chamada Pecado*) conquistou os Oscars de melhor atriz (Vivien Leigh), melhor ator coadjuvante (Karl Malden), melhor atriz coadjuvante (Kim Hunter), e direção de arte em preto e

branco. Foi também indicado para os prêmios de melhor filme, diretor, ator, roteiro, fotografia, música, figurino e som. No Brasil, *Um Bonde Chamado Desejo* teve várias encenações de grande porte, sendo as mais lembradas a de 1950, com direção de Ziembinski e Henriette Morineau como Blanche, e a de 1965, com direção de Augusto Boal e Maria Fernanda como Blanche.

cyrano de bergerac

Existiu realmente um Cyrano de Bergerac, na primeira metade do século XVII. Mas, apesar de ser um escritor mediano (seu livro mais famoso, entre a fantasia e a ficção-científica, é *Voyage dans la Lune et Histoire comique des etats et empires du Soleil*), possivelmente teria sido relegado para o esquecimento se não fosse a inspirada peça de Rostand.

Edmond Rostand nasceu em Marselha em 1868, filho de um poeta. Formou-se em Direito, mas desde cedo dedicou-se ao teatro, escrevendo peças de sucesso como *Le Gant Rouge* a partir dos vinte anos de idade. Nada se comparou, porém, a *Cyrano de Bergerac*, que foi lançada com o famoso Benoit Constant Coquelin no papel principal (é possível que a peça tenha sido escrita com Benoit em mente, já que o manuscrito é dedicado a ele). Passada na mesma época em que o verdadeiro Cyrano viveu, a história conquistou de imediato o coração dos franceses com suas tramas de amor, seus duelos de espadas e, principalmente, o humor fino e inteligente dos diálogos. Até a sua morte em 1918, Rostand nunca conseguiu escrever outra peça que repetisse o sucesso de *Cyrano de Bergerac*.

Paris, 1640. Cyrano de Bergerac é um talentoso poeta e exímio espadachim, integrante da companhia militar chamada Cadets de Gascogne. Mas ele possui um nariz absurdamente comprido, que lhe dá uma aparência ridícula para acompanhar seus dotes mentais e físicos. Apaixonado pela própria prima, Roxane, ele se acredita demasiadamente feio para merecer o seu amor. Quando Christian de Neuvillette, um jovem nobre, se junta aos Cadets de Gascogne e também se enamora de Roxane, Cyrano acaba assumindo o papel de protetor do rival, a pedido da

prima. Como Christian é, digamos, pouco dado a exercitar os neurônios, sobra para Cyrano escrever suas cartas de amor. Roxane, é claro, apaixona-se pelo homem que escreve aqueles maravilhosos textos, sem suspeitar que é o brilhante primo e não o simplório nobre.

Com esta trama básica, *Cyrano de Bergerac* desenvolve-se em cenas de amor e episódios de batalha, sempre com o protagonista mostrando que sua língua ferina é tão afiada quanto a sua espada. O humor, em tiradas sutis, está presente em todo o texto, mas se a primeira metade pode ser considerada uma comédia, a partir de certo ponto o tom muda e vai se tornando bem mais sombrio. O final da peça é emocionante, daqueles que deixam as plateias enxugando as lágrimas quando as cortinas se fecham e as luzes se acendem. E Rostand brilha nas referências a clássicos da época, de *Os Três Mosqueteiros* (comparação óbvia para os Cadets de Gascogne) a *Romeu e Julieta* (com uma paródia da famosa cena do balcão).

Na Broadway, Cyrano foi interpretado em 1947 por Jose Ferrer, que recebeu o prêmio Tony pelo seu trabalho (outro Cyrano premiado com um Tony foi Christopher Plummer, pela versão musical de 1974). Ferrer também interpretou o papel principal da versão cinematográfica de 1950, com direção de Michael Gordon, e dessa vez levou um Oscar. Mais recentemente, em 1990, Gerard Depardieu foi o Cyrano do cinema francês, um papel perfeito para o ator (também indicado ao Oscar), dirigido por Jean-Paul Rappeneau. *Roxane* é uma versão curiosa da mesma história, com a ação transportada para os dias de hoje e os Cadets de Gascogne substituídos pelos bombeiros voluntários de uma cidadezinha norte-americana. Surpreendentemente, Steve Martin (como Cyrano) e Darryl Hanna (como Roxane) conseguem manter algo do encanto do

original, e apesar de ainda ser uma comédia leve serve como interessante contraponto ao *Cyrano de Rostand*.

édipo rei

Édipo não tinha complexo de Édipo. Sófocles escreveu sua peça clássica, *Édipo Rei*, mais de dois mil anos antes de Freud ter batizado o tal complexo com o nome do protagonista. E nem mesmo retroativamente o pobre Édipo pode ser acusado disso, já que desconhecia estar matando o pai, Laio, ou freqüentando a cama da mãe, Jocasta. Infelizmente, muitos ainda acham estranho saber que Édipo não tinha complexo de Édipo e continuam associando a tragédia mais a Freud que a Sófocles.

O oráculo diz a Laio, rei de Tebas, que ele será assassinado pelo próprio filho. Para evitar o terrível acontecimento, Laio amarra o bebê, fere-o e deixa-o para morrer nas montanhas, devorado pelos lobos. Mas a criança é salva por um pastor e adotada pelo rei de Corinto. Depois de crescido, Édipo ouve do oráculo que matará seu próprio pai e se casará com a mãe. Fugindo do destino e acreditando ser filho do rei de Corinto, Édipo deixa a cidade e vai para Tebas. No caminho, encontra Laio e acaba matando-o numa briga. Seguindo sua viagem, Édipo desvenda o enigma da Esfinge, um monstro que atormentava a vida de Tebas. Como recompensa, é colocado no trono da cidade e casa-se com a rainha Jocasta, viúva de Laio. Cerca de dez anos depois, quando uma praga começa a devastar a região, o oráculo (sempre ele) preconiza que as coisas melhorarão quando o assassino de Laio for expulso da cidade. Édipo, rei zeloso, toma em suas próprias mãos a missão de descobrir o criminoso.

Édipo Rei pode ser considerada a primeira história de detetives, já que seu protagonista tem um problema policial a ser

resolvido através de uma investigação. E o desfecho é de fazer inveja a Conan Doyle ou a Agatha Christie: o detetive, sem saber, é o próprio assassino!

Quando descobre a verdade, que assassinou o pai e casou-se com a mãe, Édipo horroriza-se e fura os próprios olhos. A interpretação desta cegueira voluntária tem sido discutida há séculos. Se Édipo era feliz quando "não via" a realidade, imaginando-se um afortunado rei, bem casado, pai de quatro filhos, quando na verdade era um parricida incestuoso, seria a cegueira uma tentativa inconsciente de voltar a um estado de "não-ver" e, portanto, de felicidade?

Édipo Rei é uma história fascinante, sempre atual. É até estranho que, nos nossos dias de violência cinematográfica, ainda não tenham colocado Édipo nas telas. Regicídio, parricídio, incesto, auto-mutilação, suicídio... Alguém se habilita? Quentin Tarantino? Oliver Stone? David Lynch?

medéia

Medéia é um dos personagens mais interessantes da mitologia grega clássica, e já inspirou muitas peças de teatro, de Eurípidés (*Medéia*) a Bellini (*Norma*), entre muitos outros.

Medéia, filha do rei da Cólquida, surge inicialmente como heroína movida pelo amor, ajudando Jasão, líder dos argonautas, a se apoderar do famoso velo de ouro.

Mas mesmo como aliada do herói, seus métodos já deveriam ter sido suficientes para levantar algumas suspeitas. Para retardar os seus perseguidores, chefiados pelo pai, Medéia vai cortando pedaços do próprio irmão e atirando ao mar. Ao chegarem em Iolcos, Medéia salva Jasão mais uma vez, agora matando o tio do herói, que tentava roubar o velo de ouro. O casal apaixonado tem que fugir então para Corinto.

Jasão, subestimando a fúria de Medéia, resolve abandoná-la para casar com Glauce, filha do rei de Corinto. A vingança terrível começa pela rival. Medéia envia-lhe um vestido envenenado, que acaba causando a morte dela e do pai. Não satisfeita, assassina também os próprios filhos, como forma de punir Jasão. E este, é claro, tampouco escapa: por obra de Medéia, morre esmagado pelo navio Argos, seu companheiro em tantas aventuras. Depois de tudo isto, ela tem que fugir mais uma vez, e ruma para Atenas, onde fica sob a proteção do rei Egeu. Se você pensa que ela sossegou, está enganado, já que mais tarde tentou envenenar seu benfeitor e teve que fugir novamente, voltando à sua terra natal, Cólquida.

Medéia, representada pela primeira vez em 431 AC, é uma das

mais importantes peças de Eurípides (Salamina, 480 ? Macedônia, 406 AC), e a sua versão da história é ainda hoje a mais interessante versão do mito. Ao contrário de outros gregos clássicos, Eurípides dedicou grande parte de sua obra aos personagens femininos: Fedra, Alceste, Helena, e várias outras, são figuras fundamentais de suas peças. E Medéia destaca-se entre todas por seu papel independente, sua recusa em ser somente um brinquedo dos homens, sua insistência em desenhar o próprio destino. Mesmo assim, trata-se de um exagero tomá-la como ícone do feminismo. Não nos esqueçamos que a Grécia de Eurípides não somente reservava de forma geral um papel secundário às mulheres, mas também possuía um teatro onde só aos homens era permitido subir ao palco (os papéis femininos eram também representados por homens). Não é por acaso que Medéia, a mais voluntariosa das mulheres do teatro grego clássico, é uma arquivilã.

Eurípides introduziu várias inovações na tragédia grega clássica (personagens do povo em papéis importantes, princípios de análise psicológica, abordagem de questões filosóficas), mas em seu tempo foi um incompreendido. Talvez por sua escolha de temas, ou mais provavelmente pelo tratamento dado a eles (como disse Sófocles, Eurípides mostrava as pessoas como elas eram, não como deveriam ser), suas tragédias raras vezes tiveram a recepção merecida. Aristófanes e outros comicos tinham nele sua vítima preferida, e não eram poucas as histórias satirizando Eurípides. Foi traído pela esposa. Seus amigos foram exilados. Finalmente, foi a vez do próprio Eurípides deixar Atenas. Refugiado na Macedônia, não viveu muito mais, perecendo num acidente em que foi atacado pelos cães do rei.

o rinoceronte

Se Gregor Samsa causou comoção ao se transformar num pequeno e inofensivo inseto no livro *A Metamorfose*, de Franz Kafka, imagine a repercussão de ter todos os personagens de uma história, um a um, se transformando em rinocerontes no palco. Mas, tratando-se de uma peça de Eugène Ionesco, dramaturgo do absurdo, ninguém estranhou muito.

Eugène Ionesco nasceu na Romênia em 1909, e passou a infância em Paris, na França. Suas primeiras peças são quase esquetes, e não fizeram muito sucesso na época, apesar de mais tarde, na década de sessenta, terem se transformado em material cult, principalmente *A Cantora Careca* e *A Lição*. Acabou consagrado, premiado em todo o mundo e eleito para a Academia Francesa em 1970. No final da vida, Ionesco deixou o teatro um pouco de lado para se dedicar à defesa dos direitos humanos. Morreu em Paris em 1994.

Juntamente com Samuel Becket (de *Esperando Godot*), Eugène Ionesco é um dos pais do teatro do absurdo. Contra tudo que se fazia no teatro, eles abriram novas portas onde qualquer coisa era possível. Mas enquanto Becket produziu um nonsense quase puro, centrado no campo das idéias e desvinculado da realidade imediata, Ionesco escreveu várias peças que remetem a problemas reais e podem ser consideradas beirando o simbolismo. *O Rinoceronte*, de 1958, é uma delas.

Assim, do nada, numa corriqueira cena de rua parisiense, passa um rinoceronte correndo. O povo, quase em uníssono, se surpreende, mas a vida continua. Também continuam, porém, a aparecer rinocerontes. E isto serve de pretexto para muitas

conversas sobre a possível origem destes rinocerontes, e até sobre se tudo não passaria de ilusão. Um especialista em lógica é consultado, mas suas elocubrações são tão absurdas que incluem até a teoria de que o filósofo Sócrates na verdade teria sido um gato. Outro personagem chega à conclusão que os rinocerontes vistos não passam de fruto da imaginação, e mesmo quando confrontado com um dos paquidermes recusa-se a admitir que está vendo um deles. Mais tarde, quando já é impossível negar, ele se apresenta como um dos primeiros a ter estudado a questão. É com pequenos episódios como este que Ionesco vai construindo em *O Rinoceronte* um painel de tipos que todos nós bem conhecemos.

Em meio a todos estes rinocerontes e às teorias que os cercam, está o protagonista Berenger. Ele parece ser o único a perceber que algo está muito errado, o primeiro a pressentir a verdade sobre a origem de tantos rinocerontes, o primeiro a levantar a voz contra a corrente de inutilidades proferidas pelos outros personagens. E é tanto a cegueira quanto a recusa em ver que condena a todos, que os destina a fecharem o círculo transformando-se eles mesmo em rinocerontes.

O rinoceronte, esse animal estranho e quase mítico (durante séculos, na Europa, acreditava-se que fosse um ser raro e mágico), sempre foi símbolo de algo dentro de nós, das gravuras de Dürer aos filmes de Fellini, sem esquecer as estátuas de Dalí. Ionesco soube capturar a mesma imagem e fazer de sua peça *O Rinoceronte* um marco da história do teatro.

miscelânea

nada além de ilusão

Dois dos filões mais rentáveis do ramo livreiro hoje são os chamados esoterismo e auto-ajuda. Muitos dos que compram livros destas categorias jamais se aventurariam a ler um ensaio sério ou um romance, simplesmente porque não são leitores típicos, mas somente consumidores ávidos de produtos planejados para enganar os incautos. E o engano começa já na própria classificação.

Esoterismo, dirá qualquer dicionário razoável, é um termo que se refere a conhecimentos reservados a um pequeno número de iniciados. Ao transformar tal conhecimento em livro com grande distribuição, o autor abdica automaticamente do rótulo esotérico. Por uma questão de marketing, porém, todos continuam a chamar a obra de esotérica, para melhor enganar quem já está predisposto a ser enganado.

Auto-ajuda, por definição, é a ajuda que alguém oferece a si próprio. Se entra no processo um livro, a ajuda deixa de ser auto. Mas soa melhor dizer ao consumidor que ele está ajudando a si mesmo e não sorvendo conselhos ou exemplos de um autor cuja qualificação maior é ganhar dinheiro vendendo livros ditos de auto-ajuda.

O conteúdo de ambos os gêneros é altamente questionável, variando das misturas de mitologias primitivas às coleções de obviedades apresentadas como sabedoria iluminada. Poucos consumidores param para indagar como aqueles que afirmam ter infalíveis receitas para o sucesso não as usam eles mesmos, ou como aqueles que afirmam ter os segredos místicos do universo vivem vidas tão materialistas quanto qualquer outro

mortal, ou centenas de outras perguntas que quebrariam o encanto e derrubariam as máscaras. Porque o público que consome este tipo de literatura não está interessado na realidade, mas somente em placebos que os façam sentir um pouco mais felizes, não importando que seja tudo um grande engano. E, enquanto isto, autores e editoras ganham seu dinheirinho e vão tirando das prateleiras os livros que realmente merecem o nome de literatura.

com homens e livros

Bom serviço nunca foi algo fácil de encontrar no comércio brasileiro. Pode até haver boa vontade, mas os salários baixos e a falta de treinamento parecem ultrapassar qualquer balconista sorridente. Quando não entendemos muito do assunto, podemos até nem perceber o despreparo dos vendedores. Mas quando conhecemos o que estamos comprando, pode ser doloroso. Como sou irrecuperável explorador de livrarias e lojas de discos, acabo testemunhando enormes barbaridades.

A primeira que me vem à mente passou-se numa grande loja de CDs, onde eu inocentemente vasculhava a seção de música erudita. Entra um cliente e pergunta à vendedora: "Vocês têm o *Concerto 1812* de Tchaikovsky?" Referia-se, evidentemente, à famosa obra alusiva ao ano em que Napoleão foi forçado a se retirar da Rússia. A desavisada vendedora, porém, visivelmente aborrecida, respondeu: "E o senhor acha que eu conheço os discos pelo número de catálogo?"

Em livrarias, costuma a ser ainda pior. Já presenciei um diálogo inacreditável em que a cliente perguntava "Vocês têm *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias*?" e o prestimoso vendedor respondia com outra pergunta: "Qual é o autor?" Como, qual é o autor? Não é preciso trabalhar numa livraria para saber que é uma das mais famosas obras de Jules Verne. Será que nem o filme com o David Niven e o Cantinflas ele viu? Ao menos não mandou a senhora procurar na seção de livros de viagem.

Aliás, a forma com que os livros estão classificados nas estantes diz muito sobre uma livraria. Muitas vezes já vi *Crime e Castigo*, de Dostoiévsky, na seção de Direito. Ou *O*

Fantasma de Canterville, de Oscar Wilde, na seção de Esoterismo. Uma que custei a entender foi ter encontrado *A Arte de Amar*, do poeta latino Ovídio, entre os livros de cinema e televisão. Acho que, em vez de *A Arte de Amar* - Ovídio, devem ter lido *A Arte de Amar o Vídeo*.

A culpa é dos vendedores, desprovidos de um mínimo de cultura ou treinamento para a função que querem desempenhar? Ou de quem os contratou, oferecendo salários tão baixos que só atraem profissionais despreparados? Ou do nosso sistema sócio-econômico-cultural como um todo, herdeiro de séculos de descaso e exploração? Para ler sobre como chegamos a isto, uma boa recomendação seria *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda. Mas cuidado ao procurar o livro, pode estar escondido na seção de botânica da livraria.

colo meu ouvido no radinho

Desbravar a selva das rádios FM brasileiras requer alguma coragem auditiva, mas pode ser uma experiência instrutiva. O audiófilo que sobreviver aos ataques sonoros promovidos pelos monstros massificadores guardará para sempre as cicatrizes musicais da aventura.

A praga número um a massacrar os pobres ouvintes são os locutores com excesso de entusiasmo. Como se tivessem injetado cafeína na veia, falam em ritmo de final da copa do mundo de futebol. Alguns eventos realmente excitantes, como o lançamento de um disco que soa rigorosamente igual a todos os outros da programação, merecem destaque vocal, e a narração ultrapassa em decibéis e emoção à da cobrança do último pênalti do último campeonato de todos os tempos. Após algumas horas ouvindo um locutor destes, é preciso tomar um calmante.

Certas estações de FM se especializam de tal forma que tocam uma única música durante todo o dia. Muda o título, algumas vezes muda a letra, mas garanto que é a mesma música.

Na vertente clubber, também chamada de bate-estaca pelos menos simpáticos à causa, ou monopolisticamente de dance music pelos adeptos (como se não pudéssemos dançar em outros ritmos, da valsa ao twist), entra música e sai música e só ficamos sabendo das trocas porque o locutor avisa. Ninguém acredita, mas ele fica dizendo uns nomes (que também são todos parecidos) para manter a ilusão de variedade.

Outra vertente também muito popular em algumas rádios é a

chamada música sertaneja, que há muito tempo deixou de ser sertaneja para mergulhar de cabeça na breguice pseudo-romântica. Aqui por vezes a música muda, mas o que não muda é quem canta. Apesar dos locutores insistirem que este "sucesso" é de uma dupla e aquele "hit" é de outra dupla, eu não me deixo enganar: aquelas vozes de taquara rachada são todas dos mesmos dois sujeitinhos, que dublam todos os sertanejos da FM.

Ouvindo certas estações com atenção, é possível chegar a algumas conclusões sobre o que está do outro lado das ondas sonoras. Uma coisa fácil de inferir é que todas as rádios contam com instalações minúsculas, sem espaço para armazenar discos. Pois apesar de transmitirem sem pausa, tocam sempre os mesmos CDs. E quando surge uma cançãozinha nova na programação, é preciso abrir espaço para o novo disco jogando fora um dos antigos.

O equipamento usado nas rádios também é com certeza bem diferente do que temos em casa. Porque quando ouvimos um CD temos acesso a todas as faixas e podemos escolher que músicas tocar. Nas FMs eles devem possuir algum mecanismo que só permite usar uma música por disco. Se não fosse assim, por que tocariam quarenta vezes por dia a mesma canção sem nunca aproveitar outros trabalhos do artista de que parecem gostar tanto?

Depois de muito vasculhar, acabei encontrando, na curva do dial, uma rádio FM com programação razoável. Outro dia, entrei num táxi onde tocava uma irritante música pseudo-sertaneja. Tentando resguardar a saúde dos meus ouvidos, pedi para mudar de estação e o simpático motorista concordou. Quando achei a tal rádio, veio logo o comentário: "essa não, só

toca coisa desconhecida". Pois é, parece que as rádios são assim porque é assim que os ouvintes as querem.

verdades que não aconteceram

Todos já sabemos que uma câmara, seja fotográfica, cinematográfica ou videográfica, é um convite à mentira. Vemos aquele aparelho com suas lentes mágicas e imediatamente nos transformamos em atores, ainda que inconscientemente, ainda que muito sutilmente.

O atleta se esforça mais para a câmara, a atriz capricha no gesto para a câmara, a mãe da vítima chora mais para a câmara. Com o tempo, aprendemos a dar pequenos descontos para isto, e ajustamos nossa leitura de imagens para o falso que reforça o verdadeiro. Mas nos últimos tempos, o jornalismo de televisão ultrapassou todas as barreiras entre o documental e o fictício e transformou o telejornalismo em teledramaturgia.

Os exemplos são tantos que é difícil escolher. Talvez o mais gritante seja a notícia de um alpinista que teria sido o primeiro a chegar ao pico não-sei-das-quantas. A imagem era bonita, dramática, um contra-plongée mostrando o valoroso galgador de montanhas em seus últimos esforços para alcançar o topo. O único problema é que a câmara já estava no alto da montanha! Ou seja, alguém tinha chegado antes do rapaz ao tal pico. Ou o que estávamos vendo não passava de reencenação do feito.

As panorâmicas (movimento em que a câmara gira horizontalmente) são particularmente reveladoras das cenas preparadas para os telejornais. Em passeatas vemos manifestantes que só gritam e agitam bandeiras quando a câmara aponta para eles. Em festas vemos modelitos e

socialites que só dançam quando na mira das lentes. No último reveillon, tivemos uma ridícula cena de praia onde o repórter dizia que estavam chegando no meio dos ritos a Iemanjá, e as mães-de-santo só começavam suas ladainhas bem depois da câmara as focalizar.

Quem tem alguma noção de linguagem cinematográfica escandaliza-se com a falta de cerimônia com que os telejornais mostram cenas cuidadosamente editadas em plano e contraplano, como se fossem puro documento da realidade. Um exemplo: faltaram passagens de ônibus nas férias, e a equipe de reportagem foi até à rodoviária contar a história. Vemos um senhor frente ao guichê perguntando se havia lugar no ônibus para não-sei-onde. O funcionário responde que não. Há um corte e vemos a continuação do diálogo, como se nenhum intervalo houvesse ocorrido, mas agora a câmara está dentro do guichê! Ou seja, a conversa foi interrompida à pedido da equipe, durante os dez ou quinze minutos necessários para mudar o equipamento de lugar, e reatada depois como se tratasse de qualquer produção hollywoodiana.

E ainda chamam isso de jornalismo.

a sombra sonora do disco voador

Entre o xenomessianismo, dos que crêem que extraterrestres serão a salvação do planeta e da espécie humana, e a xenobiofobia, dos que temem alienígenas mal intencionados, contamos aos milhares as pessoas que acreditam que fomos ou estamos sendo visitados por seres de outros planetas. Mas que evidências existem para fazer dessa moda ufológica algo mais consistente que uma fé cega, parceira de tantas religiões na falta de objetividade científica? Até o momento, nenhuma.

Tudo começa com os UFOs (Unidentified Flying Objects) ou OVNI (Objetos Voadores Não Identificados), nada mais que o próprio nome indica: fenômenos de origem e natureza desconhecida registrados nos céus. Quando propriamente investigados, quase todos OVNI acabam por se revelar como aviões, balões meteorológicos, estrelas, auroras, descargas eletromagnéticas, e uma série de outros objetos e fenômenos fartamente conhecidos. Dos restantes, mesmo eliminando os que não passam de fraudes (e não são poucos), ainda sobra uma pequena lista de casos não solucionados, por falta de elementos ou por falta de conhecimento. Isto não significa que estejamos lidando com furtivos extraterrestres em naves espaciais. Até que surjam evidências da existência de tais seres ou de tais veículos, estes casos misteriosos continuam simplesmente a fazer justiça ao nome: são objetos voadores não identificados.

E não poderiam ser efetivamente naves espaciais? No terreno das hipóteses, sim. Mas, por essa mesma lógica, poderiam também ser aparições de espíritos ancestrais ou cronovijantes

vindos do futuro. Ou exigimos alguma consistência científica nas teorias propostas, ou cairemos no terreno divertido porém inconseqüente da fantasia ou da ficção-científica.

Para aceitarmos a possibilidade de seres extraterrestres visitando o nosso planeta, algumas perguntas devem ser respondidas. A primeira e mais famosa é a Questão de Fermi: se existem extraterrestres, onde eles estão? É possível que outros planetas da nossa galáxia sejam propícios ao desenvolvimento da vida, talvez mesmo de vida inteligente, talvez mesmo sociedades tecnologicamente mais avançadas que a nossa, talvez ainda com indivíduos capazes de resolver o problema de como viajar através das vastas distâncias estelares durante o seu tempo de vida (ou estamos falando de alienígenas imortais?). Mesmo supondo que isso acontecesse paralelamente ao desenvolvimento da espécie humana (o que, levando-se em consideração a nossa idade em comparação com a idade do universo, já torna esta possibilidade uma grande coincidência), resta ainda uma dúvida a solucionar. Por que não captamos em qualquer ponto do universo sinais alguns desta hipotética civilização?

Na falta de provas materiais, o que usualmente nos é apresentado para defender a veracidade das visitas de extraterrestres são depoimentos de pessoas afirmando que entraram em contato com tais seres ou até mesmo que foram por eles raptadas. Que crédito podemos dar a tais relatos quando nada existe que os possa confirmar? Por que nenhuma dessas testemunhas é capaz de oferecer algo que não possa ter saído do mais recente filme de ficção-científica? Mesmo supondo que essas pessoas não estejam interessadas na relativa fama (jornais sensacionalistas, adaptações para televisão, etc.) ou na relativa riqueza (livros, palestras, etc.) vindas das suas

declarações, não estamos necessariamente diante de um relato verídico. A aparente honestidade da testemunha por si só não transforma sua história em algo verdadeiro.

Quanto à idéia de que visitas de extraterrestres são freqüentes, sendo porém encobertas pelas autoridades de vários países, pouco há a dizer. Que governo teria organização e competência para manter em segredo algo dessas proporções? E como atuariam em conjunto, por cima de interesses nacionais, para manter o segredo no plano internacional? Aqui ultrapassamos o terreno da fé ufológica e entramos no delírio das teorias conspiratórias. Mas isto já é outra história.

índice

prefácio de moacy cirne.....	3
prefácio de pedro doria.....	4
cinema	6
halloween.....	7
o planeta selvagem.....	10
setembro.....	12
contato.....	15
o primeiro planeta dos macacos.....	18
o sacrifício.....	22
incubus.....	25
literatura	28
o apanhador no campo de centeio.....	29
neuromancer.....	32
o coração das trevas.....	34
o mochileiro das galáxias.....	37
as crônicas de nárnia.....	42
internet	46
os escribas estão soltos.....	47
da crônica ao metajornalismo.....	49
colônias temáticas e comportamento emergente.....	51
música	54
sinfonia fantástica.....	55
o aprendiz de feiticeiro.....	57
el amor brujo.....	59
uma noite no monte calvo.....	61
paganini diabólico.....	63

pintura	65
a sala dos pavões.....	66
rené magritte.....	68
canaletto.....	71
el entierro del conde de orgaz.....	73
modelos de beleza.....	76
quadrinhos	78
dilbert.....	79
krazy kat.....	82
o umbigo da princesa.....	85
a estranha cidade dos patos.....	87
os insultos do capitão.....	90
teatro	92
um bonde chamado desejo.....	93
cyrano de bergerac.....	96
édipo rei.....	99
medéia.....	101
o rinoceronte.....	103
miscelânea	105
nada além de ilusão.....	106
com homens e livros.....	108
colo meu ouvido no radinho.....	110
verdades que não aconteceram.....	113
a sombra sonora do disco voador.....	115

<http://www.burburinho.com>