

subtrópicos

REVISTA DA EDITORA DA UFSC

SETEMBRO 2014

#12



PARA SEMPRE, 25 DE ABRIL

- CABEÇA(S) DE JOSÉ •
- BRASIL AINDA UTÓPICO
- O FANTÁSTICO DE GOYA
- O PACIENTE INCÔMODO
- PARANOIA E REDENÇÃO
- COMO OUVIR ANTÍGONA
- HOJE? • QUESTÕES SOBRE A
- URGÊNCIA: OS 12 MACACOS
- FOTOGRAFIA: CAIO CEZAR



Tanque da Escola Prática de Cavalaria de Santarém posicionado na Praça do Comércio, junto ao Cais das Colunas



FOTOS ALFREDO CUNHA/CASA COMUM.ORG

Para sempre, 25 de Abril

Três publicações ajudam a lembrar os 40 anos da Revolução dos Cravos e a refletir sobre Portugal sob a ditadura salazarista e a situação em que o país vive hoje, após a crise de 2008

EWERTON VIEIRA MACHADO

Neste ano, a sociedade portuguesa vivencia o 40.º aniversário da Revolução dos Cravos. O ponto alto das comemorações aconteceu ao longo do mês de abril passado.

Em todo o território lusitano — continental e insular —, uma vasta programação de eventos e debates tem promovido encontros com um Portugal profundo, nos quais se reconhece o modo como a Revolução incidiu sobre o processo de mudanças nos campos político, econômico e social. Trata-se de transformações democráticas que afetaram

tudo quanto foi acumulado no longo ciclo da ditadura militar, iniciado em 1926 e oficializado em 1932, quando o então ministro das Finanças e presidente do Conselho de Ministros, Antônio de Oliveira Salazar, estabeleceu o chamado Estado Novo.

A ditadura portuguesa passou por várias etapas, com inúmeras repercussões, principalmente por conta das ações empreendidas pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), que não hesitava em perseguir os opositores do regime. De acordo com as escritoras Ana Magalhães e Isabel Alçada, “a maioria da população tinha medo e calava-se. Os mais corajosos, que se atreveram a tentar modificar a situação, sofreram muitíssimo. Uns perderam o emprego, a outros foi proibido o exercício da profissão, outros ainda foram parar na cadeia e por lá ficaram anos e anos”. Segundo as mesmas autoras, “houve até quem se visse obrigado a fugir do país ou a viver escondido, sob falsa identidade, sem poder, portanto, contactar com a família nem com amigos. Em todo caso, muitos não desistiram”.

Foi um período de enfrentamentos constantes, medos, estagnação econômica, descontentamento em larga escala. Tais condições estendiam-se a muitos povos em

terras africanas e asiáticas, que estiveram submetidos à “guerra colonial”.

No período salazarista, Portugal tornou-se um país periférico no contexto europeu, tanto em decorrência das bases ditatoriais implantadas quanto em função das frágeis relações a que esteve subordinado durante o período posterior à Segunda Guerra Mundial, quando sobre o país se espalharam os tentáculos da Guerra Fria.

A luta afinal vitoriosa contra o regime teve inspiração inicial em movimentos populares e associativistas. Decisiva, em particular, foi a emergência do Movimento das Forças Armadas (MFA), formado por membros do oficialato militar. A liderança do capitão Salgueiro Maia em muito repercutiu, na forma de mudanças na sociedade civil e militar, para a reorganização da nação.

À diferença do que houve em outros processos de luta contra ditaduras, o caso português, de acordo com o professor Antônio Costa Pinto, caracterizou-se pela “intervenção democratizante do movimento dos capitães, rara, senão única, no século 20”, o que estava longe de poder ser previsto pelo regime autoritário implantado por Salazar e continuado por Marcelo Caetano, que substituiu o ditador, afastado por motivo de doença.

EWERTON VIEIRA MACHADO
(Aracaju, 1957) é professor do Departamento de Geociências da UFSC.

subtrópicos
REVISTA DA EDITORA DA UFSC SETEMBRO 2014 #12

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Reitora Roselane Neckel
Vice-Reitora Lúcia Helena Martins Pacheco

EDITORA DA UFSC
Diretor Executivo Fábio Lopes da Silva
Conselho Editorial
Fábio Lopes da Silva (Presidente)
Ana Lise Brancher

Andréia Guerini
Clélia Maria de Mello Campigotto
Fernando Jacques Althoff
Ida Mara Freire
Luís Alberto Gómez
João Luiz Dornelles Bastos
Marilda Aparecida de Oliveira Effting

Editor Dorva Rezende
Planejamento gráfico Ayrton Cruz
Foto da capa Ayrton Cruz
Revisão Aline Valim
Gráfica Rocha
Tiragem 1,5 mil exemplares

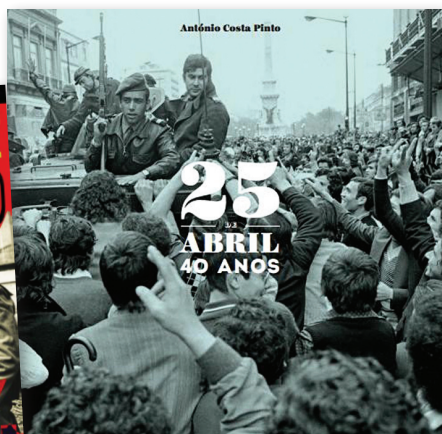
 **editora ufsc**

Campus Universitário — Trindade
Caixa Postal 476
88010-970 — Florianópolis/SC
Fones: (48) 3721-9408, 3721-9605 e 3721-9686
Fax: (48) 3721-9680
editora@editora.ufsc.br
www.editora.ufsc.br
www.facebook.com/editora.ufsc

Acesse a versão eletrônica da Subtrópicos no site da Editora da UFSC — www.editora.ufsc.br

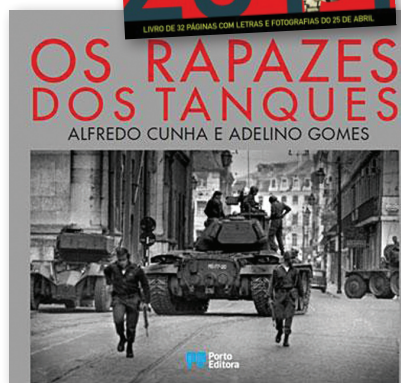
LANÇAMENTOS DA
EDUFSC

Liderado pelo movimento dos capitães, tanque ocupa o Terreiro do Paço



livro *Os rapazes dos tanques*, lançado pela Porto Editora, com textos de Adelino Gomes e fotografias de Alfredo Cunha. Ambos os títulos logram escancorar os caminhos que conduziram à liberdade, esclarecendo, de resto, como aquele histórico movimento trouxe à baila eminentes figuras, como os capitães, e lideranças do quilate de Mário Soares e sucessores. As obras aqui citadas possibilitam, ainda, refletir sobre as novas inserções de Portugal no concerto das nações, com destaque para os temas ligados à Comunidade Europeia, assim como os (des) caminhos que o país vem percorrendo sob a égide da crise pós-2008.

Cabe assinalar, por fim, a publicação de *Resistir de novo*, livro acompanhado de CD organizado Carlos Alberto Moniz e editado e distribuído pela Ovação, com apoio da Associação 25 de Abril. Com sensibilidade, arte e sabedoria, a obra reúne as experiências partilhadas entre autores e intérpretes originais de canções que vêm se somar, na memória nacional, à grande senha musical da Revolução dos Cravos: a canção *Grândola, Vila Morena* (letra e música de José Afonso, com arranjo Joaquim Luís Gomes), um verdadeiro hino inúmeras vezes interpretado por artistas lusitanos, como Amália Rodrigues. *Grândola, Vila Morena*, vale registrar, foi de novo entoada — desta vez por um belo e uníssimo coro popular reunido no Terreiro do Paço de Lisboa no alvorecer de 25 de abril deste ano, entre as comemorações de Viva Portugal. Para Sempre! ■



A mobilização antiditatorial conduziu aos chamados 3Ds — Democratizar, Descolonizar e Desenvolver — promovidos pela Revolução de 1974. Foi sob essas circunstâncias que a institucionalização dos legados da Revolução foi evolutivamente se implantando, e a nação portuguesa pôde adequar-se aos novos circuitos de relações consigo e com outros povos.

Eis os motivos, mais do que justos, para as rememorações que, neste ano, o 25 de Abril suscita. Destaco aqui algumas iniciativas que merecem menção. Uma delas é o volume *25 de Abril 40 Anos* (2014), organizado António Costa Pinto, uma obra ricamente preparada pela CTT/Correios de Portugal. Outro exemplo a ser destacado é o

A Geografia Cultural

autor: Paul Claval



A obra aqui colocada à disposição do público brasileiro apresenta a possibilidade da exploração de um renovado campo de conhecimento, aliando aspectos culturais e geográficos. Desde as primeiras contribuições da geografia humana até a caracterização das grandes problemáticas culturais atuais, *A Geografia Cultural* traça um amplo panorama dos estudos geográficos que elegem a cultura como importante componente nas relações entre homem e meio nas relações sociais. Tradução de Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth Pimenta.

Uma Floresta de Disputas:
Conflitos sobre Espaços,
Recursos e Identidades Sociais
na Amazônia

autora: Edviges Marta Ioris



O livro *Uma Floresta de Disputas*, da antropóloga Edviges Ioris, é uma fascinante etnografia sobre os conflitos sociais decorrentes da criação e implantação da Floresta Nacional do Tapajós, no Oeste do estado do Pará. Um de seus aportes antropológicos mais importantes reside na forma como desvenda a história, os valores e as identidades que motivam cada um dos atores sociopolíticos nos conflitos para então analisar os distintos âmbitos sociais, econômicos e administrativos por onde eles se expressam. Entre as várias questões que o livro aborda, encontramos o processo histórico de ocupação da região, desde a ocupação colonial aos tempos atuais, que nos ajuda a entender a contemporaneidade dos indígenas na região.

A Arte do Urbanismo
Conveniente: O Decoro
na Implantação de Novas
Povoações em Minas Gerais
na Primeira Metade do Século
XVIII

autor: Rodrigo Bastos



A Arte do Urbanismo Conveniente apresenta uma visão alternativa e renovadora para a história do urbanismo colonial luso-brasileiro. Contrariando a visão da historiografia tradicional de que essas povoações seriam “espontâneas”, “irregulares” e “desordenadas”, o livro nos conduz exatamente ao oposto dessas classificações anacrônicas. A partir de uma extensa e cuidadosa pesquisa de documentos primários inéditos e de tratados de arte, arquitetura e engenharia autorizados no século XVIII, o autor propõe que aquelas povoações sejam compreendidas sob a consideração de conceitos de ordem, regularidade, decoro e conveniência vigentes naquele tempo.

NOTAS UNIVERSITÁRIAS

- ▶ A Feira da EdUFSC, que aconteceu entre 11 de agosto e 11 de setembro, alcançou a marca de 5 mil exemplares vendidos. O número é o maior da história do evento.
- ▶ Ainda este ano, a EdUFSC publica três títulos do filósofo italiano Giorgio Agamben: *Categorias Italianas*, *Jesus e Pilatos* (em coedição com a Boitempo) e *O mistério do mal: Bento XVI e o fim dos tempos* (também em coedição com a Boitempo).

Cabeça(s) de José

Em seu segundo livro, Patrícia Galelli convida o leitor a percorrer dois itinerários, o externo e o interno, o íntimo e o universal, entre o Paradoxo e a Concórdia, num prenúncio de sua persona literária

DEMÉTRIO PANAROTTO

Paradoxo é a cidade de *Cabeça de José*, o segundo livro de Patrícia Galelli. Paradoxo é a cidade de Patrícia Galelli e talvez seja a cidade de cada um de nós; cada qual de seu jeito, e cada um com as suas percepções, se é que todos temos as percepções com o mesmo senso aguçado e irônico que a jovem escritora demonstra ter em seu segundo livro, publicado um ano após a boa recepção de *Carne Falsa*.

Patrícia Galelli, em *Cabeça de José*, é uma discórdiense querendo levar o mundo à Concórdia, onde já se viu? E assim, no livro, faz dois movimentos, o primeiro deles, bem captado na apresentação do livro escrita por Luiz Bras — “Paradoxo é floripa, é sampa, é Nova York e Tóquio!!” —, ou seja, *Cabeça de José* pode ser qualquer cidade do mundo, é, junto, aquilo que é universal, aquilo que pode te levar o mais distante possível (inclusive) do corpo, de (e sem fugir do) Paradoxo; e o segundo, é aquele que faz o sentido contrário, que te leva, junto com José, ao

ponto de partida da escritora, sua cidade natal, Concórdia, a praça, as pessoas que tomam chimarrão, as que não tomam e todo um imaginário interiorano. Somos convidados a fazer, ao ler o livro, os dois percursos, o externo, que te leva o mais longe possível e que pode ser um lugar qualquer no mundo contemporâneo em que vivemos, e o interno, interior, aquele que faz o movimento de retorno, e — por que não? — aquilo que invade o espaço sagrado do corpo. A passagem abaixo, do conto *amor pelas criaturas invertidas*, sintetiza um pouco isso:

: José vê o caramujo quando mergulha a cabeça nas profundezas oceânicas do seu aquário no quarto, fechando muito bem os olhos, é claro.

O aquário é o oceano, e o quarto é o mundo.

Esse movimento feito pela escritora, que dá a abertura para dois mundos, e que pode te levar o mais longe possível, faz-me lembrar de Glauber Rocha: por mais que seu

cinema, durante a década de 1970, percorresse caminhos os mais distantes, cosmopolitas, o cineasta de Vitória da Conquista continuava a pensar as questões relacionadas ao seu país, mas, especificamente, às questões de um outro Brasil, sertanejo, interiorano. O Brasil de Glauber como ponto de partida de sua cinematografia ficou notório em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo. O movimento realizado por Patrícia Galelli é muito parecido, mesmo estando longe de sua cidade natal, base forjadora de sua personalidade, ela alinha as duas frentes e, deste modo (junto com as nuances de *a Carne Falsa*), anuncia os primeiros sinais de sua personalidade literária.

Assim, os moradores de *Cabeça de José* se dividem nos de cabeça exata (os que sofrem de clichê, pois se amparam nos órgãos do palpite, a boca, os olhos, o cérebro), os de cabeça vazia (primos das pessoas de cabeça exata, e sofrem de sudorese, e que pingam suor até se desidratarem) e os de cabeça vizinha ou tipo-José (o local da formação do tédio); um mundo que se parece com outros e, ao mesmo tempo, parece sodomizado pelo mantra da mídia televisiva, onde as pessoas perderam as referências marcadas pela escuta e parecem viver a ditadura dos olhos e da boca. Como se o mundo não precisasse mais escutar e se contentasse em ver e falar, simplesmente por, muitas vezes sem entender o motivo, ter que opinar sobre aquilo que vê, sem dar tempo para que as ideias se sedimentem.

Cabeça de José, e o título do livro nos revela isso, também anuncia aquilo que são as referências de Patrícia. Carlos Drummond de Andrade parece a mais evidente, e por aí passa um pouco dos elementos poéticos que constituem o texto. Na construção desta cidade imaginária, *Histórias de Cronópios e de Famas*, de Julio Cortázar, parece ter um papel importante numa divisão imaginária dos personagens e do espaço.

O texto de *Cabeça de José* conta, ainda, com um diálogo intenso com as imagens produzidas por Yannet Briggiler, que emprestam uma atmosfera de ficção, uma sideração da cabeça entre o ter e não ter, entre o sofrer e não sofrer com a gravidade. Yannet Briggiler parece conduzir o texto para uma outra dimensão, em que as imagens construídas escondem mais do que revelam sobre Paradoxo. E, por último, e com o mesmo cuidado e apreço, conta com as traduções para o espanhol realizadas por Eleonora Frenkel, um outro diálogo, tão intenso quanto.

Em Paradoxo estamos todos nós, somos convivas, o que serve para nos colocar em rota de colisão com os paradoxos que nos perseguem. Ao sermos convidados a percorrer as linhas de *Cabeça de José*, nos damos conta que esse imaginário já nos pertence há muito mais tempo do que imaginávamos. Estas são as minhas cores de Paradoxo, quais são as suas? Em nada isso é um desafio, apenas um convite à leitura de *Cabeça de José*. ■



ILUSTRAÇÃO YANNET BRIGGILER

Brasil ainda utópico



DIVULGAÇÃO

A possível atualidade do primeiro grande filme de Glauber Rocha, Deus e o Diabo na Terra do Sol, 50 anos depois de sua primeira exibição, às vésperas do golpe cívico-militar de 1964

ALEXANDRE FERNANDEZ VAZ

Primeiro dos três grandes filmes de Glauber Rocha, e ponto de partida definitivo para a fama internacional do diretor, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* teve sua primeira exibição em março de 1964, pouco antes de representar o país em Cannes, impressionando o privilegiado público que acompanhou a *première* no Rio de Janeiro, na antessala do golpe cívico-militar que nos roubou duas décadas e meia. O cineasta baiano não contava mais do que 25 anos, mas já era um realizador intelectualmente maduro e esteticamente arrojado. A efeméride do cinquentenário convida a um comentário sobre a obra e sua possível atualidade.

Na complexa trama do filme, o vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) enfrenta a penúria do sertão, com seus animais mortos de sede ou de picada de cobra, roubado nos negócios que tenta fazer com um latifundiário. Revoltado, mata o explorador e, depois de um conflito com seus jagunços, vai em busca do Beato Sebastião (Lídio Silva), espécie de reencarnação de Antônio Conselheiro,

chegando a Monte Santo, um novo Canudos. Alistado na milícia de anjos encarnados, que espera a chuva de ouro e o dia em que o sertão se tornará mar, Manuel sai a vagar, junto com a esposa Ana (Yoná Magalhães), depois que esta apunhala Sebastião e que Antônio das Mortes (Maurício do Valle), o matador de cangaceiros, aniquila a população do vilarejo. Manuel encontra o Capitão Corisco (Othon Bastos), também errante pelo sertão com a mulher, Dadá (Sônia dos Humildes), e outros dois cangaceiros, os últimos integrantes do grupo de Lampião, morto e decapitado dias antes. Corisco, o Diabo Louro, rebatiza Manuel, que agora é Satanás e se torna o elo que liga o cangaceiro investido dos poderes de Jorge a Antônio das Mortes, o mal encarnado.

Na primeira cena depois da abertura, em que a câmara viaja sobre o chão árido da Bahia ao som de Villa-Lobos, Manuel vê a morte na figura da carcaça de um animal, moscas à volta. A câmera abre e um cavalo surge ao fundo. É para lá que o homem se dirige, como um caubói, e é montado que o vaqueiro verá, pela primeira vez, Sebastião e seu bando de devotos. Pouco depois, já não haverá cavalo ou boi morto, mas apenas loucura. O desespero da crescente luta contra morte, mas que também a procura, terá algo de heroico nessa tragédia sob sol inclemente e violência ancestral atualizada pela miséria e pelos discursos messiânicos da religiosidade popular, mas também de sua profanação nas alegorias do cangaço e da política.

São nítidas algumas das referências cinematográficas do jovem diretor, entre elas o Neorrealismo e o Faroeste, principalmente na construção dos planos e nas cenas de violência. Isso, somado ao antirrealismo dos diálogos (escritos em parceria com Paulo Gil

Soares), faz do filme a encenação de uma tragédia. Até mesmo um Tirésias comparece, o Cego Júlio (Marrom). Mas há algo mais: a montagem feita por Rafael Justo Valverde e pelo diretor. Aliada à seguríssima direção de atores, ela confere uma densidade aos personagens que pouco se verá no cinema brasileiro atual, mesmo com todos os recursos à sua disposição. Por vezes parece que, se o sertão de fato virar mar, estarão todos a bordo do Encouraçado Potemkin.

O bem e o mal, o Brasil que se deixa ver na tela. Não de forma imediata, ainda que estejam lá a miséria e a exploração endêmicas, estruturantes da história do país. No filme, vale, ainda hoje, o que ele tem de clássico: a expressão do sofrimento, mas também do desespero utópico que surge na forma da fantasia do milagre, de algo inteiramente outro. Apenas a grande arte é capaz de tanta expressão, só mesmo um Eisenstein dos Trópicos para catalisar tudo isso em narrativa tão universal, mas de um ponto de vista da periferia do Ocidente.

“Se entrega, Corisco!”, grita Antônio das Mortes, que sobrevive em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, para voltar quatro anos depois em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, filme que, junto com *Terra em Transe*, fecha a trinca de obras-primas de Glauber Rocha. Ao som da canção de Sérgio Ricardo e do próprio Glauber (“Eu não me entrego não, / não me entrego ao tenente, / não me entrego ao capitão, / eu me entrego só na morte, / de parabelo na mão!”), o cangaceiro grita ao ser mortalmente atingido: “Mais forte são os poderes do povo!” Anacronismo, talvez, mas, quem sabe, um pouco de esperança desesperançada, como certa vez escreveu Theodor W. Adorno. Que falta que ela nos faz. ■

ALEXANDRE FERNANDEZ VAZ (Porto Alegre, 1967) é doutor em Ciências Humanas e Sociais pela Leibniz Universität Hannover, Alemanha. Professor do Programa de Pós-graduação em Educação e do Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas, da UFSC. Pesquisador CNPq.

O fantástico de Goya

Nas 80 gravuras da série Caprichos, a imaginação do mestre aragonês ilustra uma das condições de nossa humanidade, muitas vezes desumana: a que nos coloca no limite entre a besta e o homem

JASON DE LIMA E SILVA

Vemos duendes vestidos de frades, velhos, caveiras, degolações, mundos de sombras e assombrados, de ilusões e feitiçarias, de caretas e violações. O que se passa afinal na cabeça desse homem chamado Francisco de Goya y Lucientes? E se algo lhe passa à cabeça, qual o estatuto de seu pensamento? Goya desenhou, pintou e gravou como artista. Sonhou, sofreu e amou como qualquer um de nós, humanos. Mas as suas gravuras dão um caráter tão próprio à sua obra que fazem com que o artista ultrapasse de vez o homem, quando o artesão aragonês de Fuentetodos já havia sido ultrapassado pelo pin-

tor de câmara do Rei Carlos III, em Madrid, no ano de 1789. Olhemos agora alguns de seus *Caprichos*, a primeira série de estampas de Goya. São 80 gravuras oferecidas à venda em 1799. Veremos apenas algumas, ou seja, uma pequenina parte de toda a sua obra. Essas estampas iniciam uma sucessão de licenças que só são possíveis ao Goya maduro. Mais do que a maturidade cumulativa dos anos, o tempo de ter sofrido o impacto de uma doença que o deixou totalmente surdo, em 1792. A doença o converte decisivamente a si mesmo, e os *Caprichos* fazem-no explorar o livre devaneio de sua imaginação. Sem dúvida, nessas gravuras, Goya pode até ser cômico, “cômico feroz”, como escreveu Baudelaire, mas o “aspecto geral sob o qual vê as coisas é sobretudo fantástico”, o que faz dele um grande artista, “frequentemente assustador”. (*Alguns caricaturistas estrangeiros*, 1857). E o fantástico pode estar situado no evento mais extraordinário possível, como na reunião das bruxas que chupam divertidamente crianças (*Mucho hay que chupar*, *Caprichos* 45), tanto quanto numa reunião ordinária de monges, cujas expressões se contorcem a ponto de parecerem criaturas não humanas (*Están calientes*, *Caprichos* 13). Talvez mais assustador se torne Goya quanto mais próximo de nosso mundo esteja aquilo que não nos parece decisivamente humano. Mas por que Goya veria as coisas de modo fantástico?

O termo *fantástico* vem do grego, *phantastikós*, e significa o que é relativo à imaginação. Deriva do verbo *phaino*, que significa aparecer, tornar e fazer visível. Goya é fantástico por duas razões: primeiro, seu pensamento aparece por invenções de imagens. Não se trata, obviamente, de um pensamento teórico, mas de imagens do pensamento que dialogam muitas vezes com legendas: imagens-figuras e imagens-palavras, em cujo jogo está justamente o nosso trabalho de interpretação. Ao mesmo tempo, tais imagens tornam visível o invisível: nossos pesadelos e devaneios. Nesse segundo sentido, o fantástico não é apenas o adjetivo para o pensamento plástico ou figurativo de Goya, mas, antes, é a condição substantiva de seu peculiar modo de ver e pensar. Logo, não se trata apenas de um pensamento por imagens, mas de um pensamento cujo sentido extraordinário questiona profundamente o ordinário de nossa condição, no limite também do que lhe é miserável ou perverso. Goya faz aparecer verdadeiramente o que fantasiávamos ou tememos, e às vezes, também, o que não suportaríamos ver. Se os monstros de Bosch fazem parte de um mundo governado por leis próprias, distantes do humano, os personagens de Goya, comenta Todorov, “são nossos próximos, e até uma outra versão de nós mesmos” (*Goya à sombra das Luzes*, 2011).

Esse fantástico modo de ver o mundo pode ser vislumbrado no reconhecimento do humano nos seres não humanos (seres sobrenaturais que à primeira vista não somos nós, os quais, algumas vezes, se situam num espaço que não nos pertence, sem chão ou profundidade); mas seu fantástico também



De que mal morira?



Que viene el Coco.



Mejor es holgar?

pode ser a expressão do que não vemos propriamente com os olhos, mas sentimos e pressentimos, podemos temer ou gozar sordidamente. Através de sua imaginação vemos por imagens o que não nos é visível e que, no entanto, é parte dos fenômenos do mundo, é real. Como real é o medo infantil e o prazer no sorriso da mãe diante do *Coco*, invocado na tradição para assustar as crianças: vemos o que é invisível a olhos nus e, ao mesmo tempo, visto na evidência do pavor (*Que viene el Coco*, *Caprichos* 3). Curioso também, em Goya, é aparecer muitas vezes algo extraordinário para nós quando assim não se traduz no interior da própria representação. Suponho haver aí, entre o fantástico mundo cujo objeto é não humano e o fantástico da fantasia humana, uma terceira forma, talvez a mais espantosa e inquietante, a do fantástico nem totalmente humano, nem exatamente não humano, dado como encenação natural de uma cena extraordinária. Um bom exemplo é aquele do senhor com cara de macaco cortejando uma donzela (*Mejor es holgar*, *Caprichos* 73): no interior da cena, não surge o problema de sua representação, sua cara de macaco não é temida ou intrigante, em parte porque não é vista, em parte porque somos nós unicamente quem a vemos. Assim como ninguém na cena vê o sorriso maliciosamente à espreita da velha que medeia o galanteio. *Melhor é folgar* talvez porque seja inevitável o que há de acontecer, por interesses e razões que no caso desconhecemos: melhor é relaxar.

Em todo caso, seja no reconhecimento do humano no não humano (bruxas, duendes ou fantasmas), seja na representação

do mundo invisível das sensações e da imaginação, seja, por fim, na autonomia do extraordinário no interior da representação, nos três casos, o fantástico de Goya produz uma impiedosa e necessária estranheza, ora mais cômica, ora mais grotesca. Estranheza, por sua vez, que nos desloca de uma ordem racional e segura da representação. Algo irrompe do habitual, e perguntamo-nos sobre o que acontece, entre a superstição popular e a ilusão que move a cada um. *Até a morte* a velha diante do espelho se enfeitará, afinal ela é apenas algo sobre o que suas ilusões se apoiam. *Até a morte* poderão rir de seu gesto, mas quem abdicará de suas próprias ilusões? A velha parece já fazer parte de outro mundo, mas a morte ainda não venceu o que nela vê e sonha, para além do que é visto e repetido no espelho (*Hasta la muerte*, *Caprichos* 55). E ainda não se vão! (*Caprichos* 59): outra imagem de resistência à finitude, não pela forma lúdica do adorno e da vaidade, mas pelo desespero de criaturas nuas e decrepitas que suportam o peso da tumba, rezam, olham ao fundo para o céu ou se curvam angustiadamente à terra. Como aceitar a morte? Juntemo-nos para resistir-lhe!

O grande mérito de Goya, comenta Baudelaire, “consiste em criar a monstruosa verossimilhança: ‘Todas essas contorções, esses rostos bestiais, essas caretas diabólicas estão penetradas de humanidade’”. E nos reconhecemos no outro representado. Mas não é tão simples assim: não somos bruxas ou duendes, nem nos vemos com caras de macacos ou caretas diabólicas nas ruas. Não seguramos a lápide com as forças que nos abandonam. Goya nos leva justamente ao que evitamos

pensar acerca da absurda situação de estar neste mundo. Afinal, por mais moribundo que se esteja, quem não quer viver mais um pouquinho? No caso de suas máscaras, elas não escondem a face que as sustenta; ao contrário, as revela malignamente: Todorov o demonstra. Pelo artifício das máscaras, Goya faz aparecer o que são os homens que não são o que imediatamente parecem: o rosto é coberto por algo que não víamos, e assim desvelado do que nele mesmo se ocultava. Lembro o médico-jumento, que nada mais faz senão testemunhar o fim de seu paciente: nada pôde fazer ou nada fez de fato para salvá-lo? morreria o homem afinal de sua doença ou do próprio tratamento? teria o remédio virado veneno? Não sabemos (*De que mal morira?*, *Caprichos* 40, 1797-1799). Em suas gravuras, como em suas pinturas de exceção, a exemplo das pinturas negras, o interesse de Goya, como diz Ortega y Gasset, é obliquo: “Pinta-os precisamente porque são temas humanamente negativos”. E essa “falta de humana simpatia pelos seres que pinta é precisamente uma das causas de seu estilo” (*Papeles sobre Velasquez e Goya*, 1950). Os *Caprichos* de Goya se movem contra a verdade do clero e as superstições populares, mas contra também o poder dos médicos, a razão dos juízes e a sabedoria dos legisladores, poderes que passam a contar mais com razão do que com a crença, nos tempos modernos. Seu pensamento artístico ilustra assim, fantásticamente, uma das condições de nossa humanidade, muitas vezes desumana: a condição que nos coloca no caminho não exatamente entre o humano e o divino, mas, no limite, entre a besta e o homem. ■



Jean-Paul Sartre e Michel Foucault numa coletiva de imprensa do GIP (Grupo de Informações sobre as Prisões), em 17 de janeiro de 1972

FOTO ELIE KAGAN

O paciente incômodo

Michel Foucault, morto há 30 anos, deixou uma vasta obra filosófica, ainda por ser totalmente inventariada, com a qual se contrapõe à história dos Homens revelando-lhes o quanto custa dizer a verdade

EDGARDO CASTRO

Em 25 de junho de 1984, uma segunda-feira, morria em Paris, após três meses de hospitalização, Michel Foucault. Vinte anos depois, em um artigo no *Libération* (19-20 de junho de 2004, p. IV), Daniel Defert relatou brevemente o acontecido: em uma tarde de domingo, Foucault sofre em casa um desmaio e, com a intervenção de seu irmão médico, é internado não muito longe dali. O hospital do bairro, no entanto, esforça-se como pode para não receber um paciente tão famoso quanto incômodo. A fim de que não fosse internado em uma instituição explicitamente vinculada ao tratamento de pacientes com AIDS, como o Hospital Claude Bernard, Foucault é levado à Salpêtrière, aonde chega no dia de Pentecostes. Segundo Daniel Defert,

“éramos esperados à tarde, mas chegamos antes do meio-dia. [...] Michel, extremamente cansado, já não se alimentava, estava esgotado. Estávamos encolhidos em um canto de um corredor. Dizem-nos: ‘o quarto não está pronto, esperá-vamos-lhes à tarde.’ Foi preciso pedir com alguma insistência por uma cadeira e um prato de comida. Aquela indiferença era-me insuportável. Sou advertido de que Michel ainda não está registrado. Dirijo-me à recepção. [...] Pouco depois, escuto um médico perguntar a uma enfermeira: ‘o quarto foi desinfetado?’. Suponho ter escutado uma resposta negativa, que não houvera tempo. Dois dias mais tarde, Michel é acometido por uma infecção pulmonar. Circula a hipótese de que talvez tenha sido infectado no hospital. [...] Começo a descobrir todo o jogo de relações de poder presente em um atendimento hospitalar e todo o jogo de relações de verdade. [...] Violentemente descubro a realidade da AIDS: fingir o que é socialmente impensável. Descubro esta espécie de medo social que havia tornado oculta toda relação de verdade.”

Ao longo desses 30 anos, a imagem intelectual de Foucault alterou-se notavelmente. No momento em que morreu, seus livros somavam algo em torno de três mil páginas. Considerando a compilação de artigos, conferências e intervenções pontuais, publicada em francês em 1994 sob o título de *Dits et écrits* (com material não propriamente inédito, mas espalhado e nem sempre de fácil acesso), e a edição de seus cursos no Collège

de France, o montante mais do que triplicou. Além disso, ainda restam muitos escritos que permanecem inéditos: aproximadamente quarenta mil páginas — notas, rascunhos, um ou outro livro não publicado etc. — e uma série de cadernos, quase 40, que em sua maioria constituem uma espécie de diário intelectual, com registros de leituras e observações diversas. Todo esse material, cuja extensão não se poderá conhecer até que seja exaustivamente inventariado, compõe o *Fonds Michel Foucault*, recentemente adquirido pela Bibliothèque National de France.

É muito difícil — melhor seria, talvez, dizer impossível — explanar em poucas linhas o que significa o *Arquivo Foucault*. Entre outras razões, por sua variedade de temas, análises e problemas enfrentados. Podemos mencionar, no entanto, uma série de relatos que definem o gesto típico da filosofia foucauldiana: a nau dos loucos, o grande aparato carcerário dos séculos 17 e 18, *Las Meninas*, de Velázquez, o suplício de Damien, o regulamento de um cárcere juvenil na Paris do século XIX, as cenas de cura do rei Jorge III, as perícias psiquiátricas, um caso de hermafroditismo, a ducha fria que o Doutor Leuret inflige a um de seus pacientes para que confesse estar louco etc. Com eles Foucault transforma loucos, encarcerados e homossexuais em temas filosóficos — e, dessa forma, não há mais apenas razão, lei e normalidade, mas também loucura, ilegalidade e anormalidade. Ele se coloca no limite a partir do qual cada um desses conceitos adquire a fisionomia de seu tempo.

No que se refere ao estilo, nada pode melhor defini-lo que essa erudição que, sem abandonar os escritos clássicos, mergulha nos arquivos esquecidos, bolorentos, aparentemente insignificantes, para logo voltar aos grandes textos e autores, atualizando sua leitura. Ancorado na erudição, e não apenas de passagem por ela, o estilo de Foucault não dá lugar para nostalgia de uma era de ouro irremediavelmente perdida, nem para a profecia utópica que jamais renuncia à sua lista de promessas. Não encontramos nos escritos de Foucault reflexões acerca do que deveria ter acontecido caso a história não fosse a história de uma decadência, ou como será o dia em que a história realize seu inelutável destino. A tarefa da Filosofia, afirma Foucault, é “explicar o que é o hoje e que somos hoje, mas sem que batamos no peito de maneira teatral enquanto bradamos que este é o momento da perdição ou então o amanhecer de uma nova era. Não, é um dia como qualquer outro, ou, melhor, é um dia como nenhum outro.” (*How Much Does It Cost to Tell The Truth*, publicada em *Foucault Live*, 1996, p. 359).

Talvez como nenhuma outra, a frase do poeta René Char, de *Fureur et mystère*, que Foucault escolheu para a contracapa da edição francesa de seus dois últimos livros publicados em vida, seja a melhor expressão do sentido de sua obra: “A história dos Homens é uma longa sucessão dos sinônimos de um mesmo vocábulo. Contrapor-se a isso é um dever.” ■

Paranoia e redenção



FOTO CHARLES BITSCH

A distopia e o abismo existencialista de uma ficção política em um reencontro com Paris nos pertence, obra fundamental de Jacques Rivette

MARCO TÚLIO ULHÔA

Não obstante a campanha americana de libertação do território francês durante o decisivo ano de 1944, Adolf Hitler recusou-se a bombardear Paris, mesmo depois de anos, onde, em um deleite escatológico, Hermann Göring pilhava galerias de arte inteiras para decorar a sua luxuosa suíte no hotel Ritz. Nem mesmo a catástrofe cultural encabeçada por Hitler apagou o brilho da Cidade Luz, que nunca deixou de exercer uma profunda admiração em todos os comparsas de seu Reich. A frase marcante do escritor francês Charles Péguy — “Paris não pertence a ninguém” — é a epígrafe de *Paris Nos Pertence* (*Paris nous appartient*, 1961), obra fundamental de Jacques Rivette. Ainda hoje, as palavras de Péguy nos atravessam e demarcam essa espécie de nudez, na qual se encontram aqueles que se dispõem a encarar Paris de frente.

Na obra de Rivette, o esplendor cultural de Paris recai como um peso nas costas, não só de seus personagens, mas de todo

um momento da história europeia e das projeções existenciais do humanismo. Nós, em pleno século 21, poderíamos nos render à covardia historicista de apontar a paranoia incutida na geração pós-guerra, sem considerar a carga ontológica de todo um projeto de civilização que atravessou a juventude francesa. Porém, além da Guerra Fria e dos seus percalços psicossociais, Rivette retrata a distopia e a sua função no drama existencial de toda uma geração, problematizando-a para além do senso comum. O filme é o retrato de uma juventude que foi, não só contemporânea do auge da criação intelectual de Jean-Paul Sartre e Albert Camus, mas que também se apresentou demasiadamente cansada de seu próprio niilismo após a barbárie da 2.ª Grande Guerra. Ecos de um anseio que precede maio de 1968, em um momento em que os rumos da política ainda não estavam tão bem delineados e a psiquê da juventude francesa ainda se digladiava com a crença esquerdista. Um retrato diferente da célula maoísta de *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967), de Godard, e talvez muito mais próxima daquela esboçada por Robert Bresson em *O Diabo, Provavelmente* (*Le Diable Probablement*, 1977).

A história da jovem parisiense estudante de literatura, Anne Goupil, é o eixo central de um plano narrativo que investiga os arquétipos da época. A protagonista da trama se mete em uma série de acontecimentos nebulosos após envolver-se com um grupo de artistas e intelectuais, amigos de seu irmão Pierre. Enquanto, ocasionalmente, ensaia *Pérides* de Shakespeare, Anne se descobre completamente envolvida em

uma misteriosa conspiração política protagonizada por personagens como o escritor norte-americano expatriado pelo macarthismo, Philip; a *femme fatale* autodestrutiva, Terry; o diretor teatral, Gerard; e o militante espanhol Juan, figura que desata o interesse de Anne em descobrir o verdadeiro motivo de seu pseudo-suicídio. Rivette constrói uma narrativa quase novelesca, repleta de personagens demarcados pelos seus papéis primários, secundários e terciários que se esvaziam após o clímax da história. Ambos simbolizam o sentimento paranoico de toda uma geração em um cenário onde o apocalipse é iminente e todas as convicções encontram-se desestabilizadas. Pois, assim como as lembranças da guerra estão incutidas no próprio corpo, não há o que esperar além de uma morte gradual e programada.

Esse sentimento extremo que, em *Dr. Fantástico* (*Dr. Strangelove*, 1964), de Stanley Kubrick, vem como deboche, está além de uma leitura histórica, mas aproxima-se do sentimento de coexistência com um momento capaz de evocar o mais profundo relativismo existencial, que beira a patologia ou o misticismo. Nesse sentido, sobra apenas o autossacrilegio ou o legislar pelo fim de um possível sofrimento do próximo. Por isso, o que em Kubrick está no adiantamento do apocalipse nuclear, para Rivette está no paradoxo entre o suicídio e o assassinato. Ambos, uma forma de redenção. A morte enquanto purificação necessária e inevitável ao homem, na busca de findar a negatividade de sua projeção existencial. ■

MARCO TÚLIO ULHÔA (Belo Horizonte, 1985) é jornalista; mestrando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense (UFF), na linha de pesquisa de Estudos de Cinema e Audiovisual; especialista em Produção e Crítica Cultural.



FOTO YANNIS KATSARIS

Como ouvir Antígona hoje?

O livro de Judith Butler sinaliza que a Trilogia Tebana de Sófocles deve ser lida à luz da demanda pela revisão das normas de parentesco e das relações de gênero

TEREZA VIRGINIA DE ALMEIDA

O *Clamor de Antígona*, de Judith Butler, recém-lançado pela EdUFSC, se dedica a ler Antígona como parte da Trilogia Tebana de Sófocles. Na tragédia, a personagem é condenada, por seu tio Creonte, a ser enterrada viva, por ter desafiado a lei do Estado, ao dar sepultamento a seu irmão Polínicês, assassinado por seu outro irmão Etéocles, na disputa pelo trono em Tebas. A condenação a Antígona é decretada por Creonte, que herda o trono e dá sepultamento honroso a Etéocles, mas condena Polínicês a ser devorado pelos pássaros, por considerá-lo um traidor.

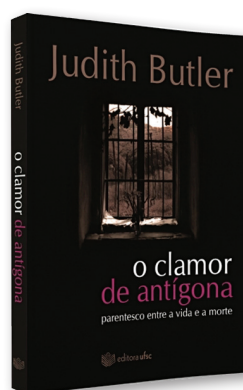
A palavra *clamor* se refere à atitude de Antígona que, ao ser presa por sepultar o irmão, assume seu feito e argumenta diante de Creonte. Entretanto, o livro de Butler faz ressoar esse *clamor* no contexto contemporâneo, através dos questionamentos que dirige a interpretações anteriores de *Antígona*, como as de Hegel e Lacan.

Na visão de Butler, Hegel opera a partir de uma oposição entre Antígona e Creonte em que a primeira se baseia na “lei dos deuses do lar” e o segundo na Lei do Estado: uma dicotomia entre parentesco e Estado em cujo limiar ressoaria Antígona. A pergunta de Butler diz respeito à noção de parentesco que se mantém intacta para o filósofo, sendo que Antígona representa já a transgressão ao

parentesco, devido à relação incestuosa da qual se origina.

Ao mesmo tempo, ao clamar pelo sepultamento do irmão a quem considera insubstituível, ao silenciar sobre Etéocles, Antígona dá margem a que se leia seu amor por Polínicês como incestuoso, já que por ele é capaz de abdicar da própria vida. A pergunta de Butler é clara: que tipo de parentesco representa Antígona, sendo ela filha do incesto?

Quanto à leitura de Lacan, Butler nos alerta que o viés psicanalítico localiza Antígona “no limiar do simbólico”, por clamar em nome de leis que antecedem qualquer codificação. Mas Butler assinala que o conceito lacaniano de simbólico deriva da leitura da noção de parentesco, formulada por Lévi-Strauss. Segundo Lacan, o parentesco, assim como o tabu do incesto, não encontra explicação na biologia, mas no círculo linguístico que configura o simbólico e no qual a mulher emerge como um objeto linguístico de troca. Para Lacan, Antígona estaria muito mais ligada a uma paixão destruidora, à pulsão de morte, do que à questão do parentesco. E, ainda, Creonte compartilharia com Antígona tanto a opção por atos autodestrutivos quanto o discurso que se tece em nome das leis tanto da terra quanto dos deuses, o que contradiz a leitura hegeliana.



“Parentesco entre a vida e a morte” é o subtítulo do livro de Butler e que se abre para a ambiguidade. Seria a vida e a morte afins na tragédia devido ao número de mortos que dela advêm: Édipo, Jocasta, Etéocles, Polínicês, Hemon, Eurídice. Poderiam estar adentrando outra vida deixando ao principal sobrevivente, o tirano Creonte, o papel de morto-vivo, ao penar sob o peso de seus erros?

A proposta de Butler pede que se vá além. O clamor de Antígona, ao ressoar no terceiro milênio (a peça original é de 441 a.C.), remete à própria noção de parentesco como algo em vias de transformação, na medida em que se problematizam a normatividade heterossexual e as regras de parentesco com o surgimento de laços diferenciados que desafiam as relações de consanguinidade e a noção tradicional de família. O livro de Butler sinaliza que a trilogia de Sófocles deve ser lida à luz da demanda pela revisão das normas de parentesco e das relações de gênero: Butler sublinha que Édipo reconhece que suas filhas se tornaram homens. Estas que são simultaneamente filhas e irmãs.

Ao lembrar que uma criança pode hoje ser atendida por duas pessoas ao proferir a palavra “mãe”, Butler está também clamando para que se rompa a maldição que recai sobre aqueles que infringem a normatividade de heterossexual e de parentesco.

O *Clamor de Antígona* indaga sobre formas de parentescos futuros, ainda a se reconhecerem, o que faz de sua leitura e dos desafios que dela emergem algo estimulante para quem deseja pensar as possibilidades de transgredir as regulações que recaem, ainda, sobre as fronteiras entre o público e o privado e que nos levam hoje, inevitavelmente, a adentrar o pensamento sobre os limites entre o humano e o inumano. ■

Questões sobre a urgência: Os 12 macacos

De indagação em indagação, o filme de Terry Gilliam nos revela que a história moderna chegou ao acabamento da radicalização da dúvida

FERNANDO MAURICIO SENNA

“Em 1997, 5 bilhões de pessoas morrerão de um vírus (...) os sobreviventes abandonarão a superfície do planeta (...) os animais voltarão a dominar o mundo” — assim começa um filme que nunca atingiu seu devido valor crítico. Designá-lo como *cult* é mais sintomático que descritivo. É duvidoso se nossa sina é mais atermo-nos ao roteiro que ao tema de um filme. Porém, neste caso, é de dúvida em dúvida que o roteiro se enriquece. A dúvida metódica cartesiana inaugura a modernidade e, com ela, o antropocentrismo moral. Mas as questões levantadas por *Twelve Monkeys* (*Os Doze Macacos*), dirigido por Terry Gilliam, são mais que metódicas: de indagação em indagação, o filme revela que a história moderna chegou ao acabamento da radicalização da dúvida. A antiga ontologia do “ser ou não ser, eis a questão” chegou a traduzir-se em “homem ou animal, natureza ou cultura, eis nós mesmos em questão”. Neste sentido, somente podemos tecer uma crítica positiva ao filme através de uma sequência cronológica de dúvidas, animadas por protagonistas igualmente nebulosos. O filme trata de viagem no tempo e coloca o espectador na dúvida narrativa. E uma vez que já inventamos a narrativa problemática, precisamos aqui expor o abismo em que nossa dúvida se angustia ou se esquece do que precisaria respeitar. O protagonista estaria na loucura ou na realidade? E não esqueçamos que todo louco tem razão e que, inversamente, nossa razão moderna nos trouxe à loucura antropocêntrica. Esta parece ser a pergunta do filme, o seu problema.

Mas a obra também responde a outro problema: o ambientalismo é terrorismo? Mesmo os adoradores de drama poderão ter dificuldade para compreender. Os comediantes que me acompanhem. Mas estou exigindo um leitor que ame o gênero trágico. Édipo se repete neste filme, mas este edípico é aqui mais socialista que freudiano, castrado por um mundo sem

salvador. Vamos colocar o problema do filme de duas maneiras. Por um lado, lidaremos com a aparência de uma ficção científica, colorida pela brilhante atuação de Bruce Willis, e, neste caso, a pergunta é: “Qual é a realidade, viajante do tempo ou esquizofrenia?”. E, quanto a este primeiro aspecto, a ficção está em nossa própria dúvida para o real do problema. Por outro lado, temos outra pergunta: “Qual é a realidade, somos viajantes do tempo ou vivemos mútua esquizofrenia?”. Brad Pitt dá a resposta: “Somos loucos de nosso tempo e por isso temos razão”. E o sintoma neste caso é a experiência do humano cansado de ser em si. Sim, as duas perguntas são iguais, salvo o sujeito, e esta diferença é o primeiro problema, aquele que o drama do roteirista permite compreender. Mas as dúvidas do filme admitem um segundo lado na história: a democracia termina no seu fracasso ambiental? O liberalismo econômico é capaz de solucionar o problema ambiental iniciado pela democracia? Ou o liberalismo econômico nos tornaria socialmente esquizofrênicos para com nosso tempo? A questão não mais se coloca nem se responde entre natureza e sociedade. Afinal, o dinheiro hoje compra felicidade na mesma medida em que mesmo o pobre sente ter o poder de comprar quase tudo. A essência da democracia está na participação política de cada um. Isto somente é possível através do voto. Ou a essência da democracia está na participação econômica de cada um, e isto só é possível através da demanda e do poder de compra. Como democratas, precisamos votar sobre nossos problemas ambientais e sustentáveis, mas isto parece impossível. *Os doze macacos* mostra, de um lado, a demanda de jovens socialmente engajados com o respeito aos animais; de outro lado, a ciência economicamente motivada lucrando em produzir e curar vírus. Mas ambos os caminhos, apesar de opostos, possuem o mesmo sentido: dizem “não” ao valor unilateral do homem. O alcance dos problemas ambientais é internacional e, portanto, o povo jamais poderá participar política e intelectualmente de tais soluções. E a filosofia da história se modificou mais uma vez. Por isso nossa situação presente, a descoberta de que o futuro tem peso, se divide em três soluções: fundar a democracia no liberalismo econômico e não político, dando ao livre valor comercial o poder de adaptar o interesse sustentável de cada um; ou substituir a democracia pelo socialismo, o que só é possível absolvendo tanto o capitalismo quanto o naturalismo no interior do neo-



DIVULGAÇÃO

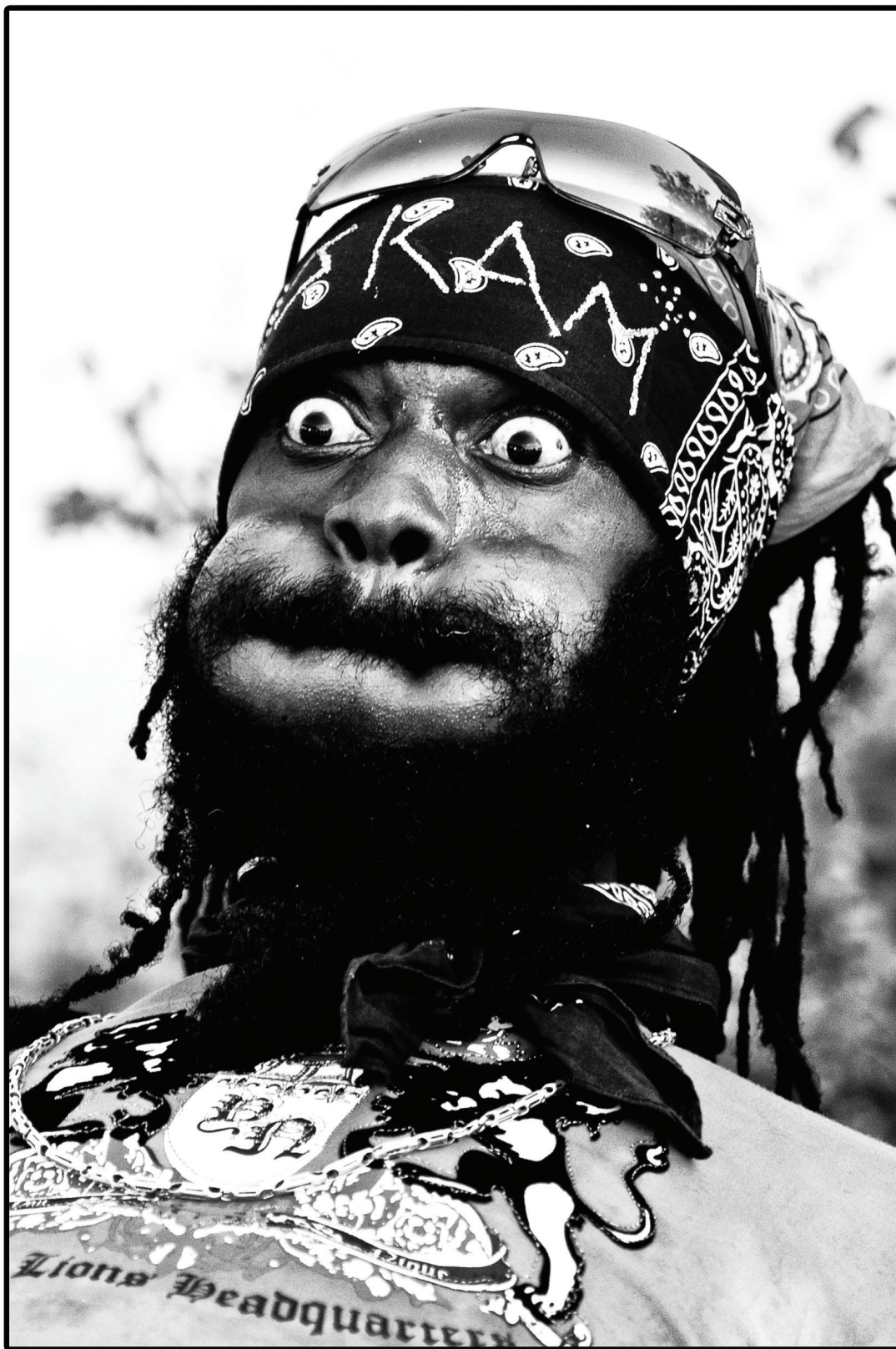
-marxismo; ou, enfim, reconhecer que o poder sobre o destino é aristocrático, exigência de mudança de regime político, o que implica o risco de terrorismo ou mais um tipo de totalitarismo.

Do que Terry Gilliam está tratando em *Os doze macacos*? Jovens ambientalistas, guiados por um louco, inspirados pela sabotagem, ou de uma ciência racionalista, tão louca quanto apesar de fria. De um grupo de jovens ambientalistas surge a ambiguidade entre ecossabotagem e ecoterrorismo. O filme parece “chamar” a ecossabotagem de ingênua e o ecoterrorismo de radical. Porém, Terry Gilliam também indica que o meio mais catastrófico para o exercício do ecoterrorismo sempre se origina na empresa privada. Obviamente que não estamos falando de produção de gado em massa, nem de computadores e celulares, mas de armas químicas que, apesar de matarem muitos, também a muitos podem enriquecer. Estamos no tempo da liberdade dos interesses, da livre movimentação das demandas. A questão do filme se relevou intrínseca, pois o único valor é a urgência temporal da ação. Mesmo a vida é inerente à urgência. Não há democracia sustentável nem voto e representação direta ambiental, nem há garantias para mais uma tentativa socialista, e a ecossabotagem somente se assume “entre os males, o menos pior”. Estamos de fato aquém do bem e do mal, seja para o liberalismo econômico, para a democracia internacional, para o socialismo ambiental ou para o radicalismo. Quem vale mais — o homem ou o macaco? O futuro é questão de evolução, revolução, progresso ou destruição. Acaso consideremos todas as perspectivas, o roteiro do filme assemelha-se à nossa realidade: não há jogos de linguagem, mas efetivos jogos de risco. E a questão é se há responsabilidade nos riscos. ■

FERNANDO MAURICIO SENNA (Florianópolis, 1977) é mestre em Filosofia pela UFSC e professor na Faculdade Municipal de Palhoça.

Caio Cezar

(São Paulo, 1973) é filho, sobrinho e neto de fotógrafos. Começou na profissão aos 16 anos, como laboratorista. De 1993 a 2005 atuou no fotojornalismo diário (jornais *A Notícia* e *Diário Catarinense*). Ao deixar as redações, iniciou uma mudança gradual e consistente para uma fotografia cada vez mais autoral, embora ainda atue como fotojornalista *freelancer*. Desde então tem estudado todos os aspectos que envolvem as áreas que mais despertam seu interesse atualmente: retratos, beleza, fotografia de rua e fotografia abstrata. Em 2013, teve uma foto publicada no livro *A Day In The World*, publicado pela fundação Aday, da Suécia, com prefácio de Desmond Tutu e mil fotografias selecionadas entre mais de 2 milhões de imagens enviadas dos cinco continentes.



“Fotografei esse camarada, chamado Skam, durante uma breve temporada de 12 dias na Jamaica, em 2008. A foto foi feita durante uma partida de futebol no balneário Ocho Rios, no estádio onde Skam vende papel para enrolar, isqueiros, cigarros convencionais e cigarros de *cannabis*, que são consumidos ali mesmo na arquibancada improvisada, apesar da lei jamaicana proibir o consumo e venda da erva. Figuraça, entre uma e outra venda, Skam dança como se seu corpo fosse de borracha, infla a bochecha e esbugalha os olhos para diversão da plateia, que até esquece do jogo.” ■