

Ô Catarina!

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA | NÚMERO 73 | 2011

“Quis contemplar
as coisas, olhar em volta,
ver como se mexem.”

YANNET BRIGGILER, animadora

+ conto + fotografia + literatura infantil + pintura + poesia + pensamento

+ cinema digital



Identidades da realidade catarinense

Em uma página de “Novas mídias na arte contemporânea”, de Michael Rush, lê-se a constatação do arquiteto e filósofo francês Paul Virilio: “Estamos entrando em um mundo onde não haverá uma, mas duas realidades: a real e a virtual. Não há simulação, mas substituição.” A afirmação é de 1999 e, no lapso de uma década, a realidade virtual substituiu parte da realidade “primeira” ao ponto de criar objetos e relações sem existência no mundo físico. O cinema de animação é um dos protagonistas dessa história (desde o filme *Autour d’une cabine*, 1894, de Charles-Émile Reynaud) e ocupa um lugar, ao lado da cultura digital e da arte transgênica, cada vez mais próximo ao epicentro das culturas. Para analisar a extensão do campo expandido da arte catarinense, *Ô Catarina! 73* refaz o trajeto da animadora Yannet Briggiler e seu cinema que não simula, mas substitui realidades, e a contrasta com a câmera de escrever diários digitais, a fotografia fractal e as metamorfoses do animal quase imaginário *aardvark*. No extremo das duas realidades, a escrita extra-real de Silveira de Souza, Jorge de Lima e Ana Cristina Cesar faz tocar o material e o imaterial indefinidamente. Em lugar de uma identidade, as identidades. Sem exclusões. Santa Catarina como lugar de culturas simultâneas. ■

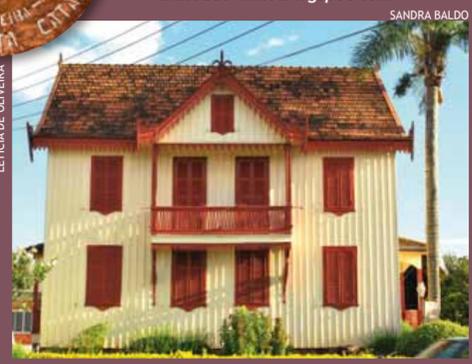
Videira – MUSEU TINTO

■ A escultura em madeira de Baco Évio — ou Dionísio —, o deus do vinho, saúda o visitante no subsolo de pedra da antiga Casa Canônica de Videira, a cidade meio-oestina das colinas e ladeiras, uvas e abelhas. Construída pelos padres Salvatorianos de abril a setembro de 1931, a bela casa na rua Padre Anchieta, 344, abriga o MUSEU DO VINHO MÁRIO DE PELLEGRIN e preserva na arquitetura os traços coloniais italianos nos lambrequins (rendilhados de madeira cortada), nas pingadeiras e portas, peitorais e sacadas. Patrimônio Histórico de Santa Catarina desde 2004, a Casa/Museu do Vinho homenageia Mário de Pellegrin, o agrônomo que iniciou na cidade as pesquisas de vitivinicultura (cultivo das vinhas e fabrico do vinho) na então Estação Experimental de Viticultura, Enologia e Fruteiras de Clima Temperado, agora Epagri. Com salas de história local, cursos de degustação e exposições temporárias — a mais recente delas dedicada à antiga civilização egípcia —, o Museu de temática universal reúne utensílios da vindima e uma coleção de carimbos em cobre que serviam de

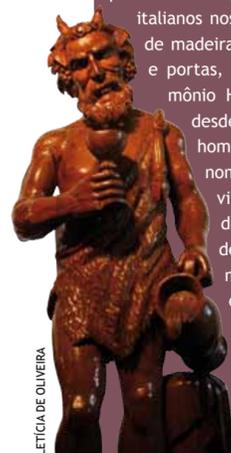
selo e destinatário para as pipas de vinho que cruzavam a estrada de ferro de Videira a Joinville, Cornélio Procopio, Itararé, ou Uruguai. No entorno do Museu, a Biblioteca Euclides da Cunha, o Coreto e a Igreja Matriz (com um afresco *sui generis* representando tentação diabólica) completam o percurso de memória e cultura.

Horário de visitação do Museu — de terça a sexta-feira das 8h30min às 12 horas e das 13h30min às 18 horas. Sábados e domingos, das 13 às 19 horas.

www.museudovinho.blogspot.com



SANDRA BALDO



LETICIA DE OLIVEIRA



LETICIA DE OLIVEIRA

expediente



PRESIDENTE | Joceli de Souza
DIRETORA DE DIFUSÃO ARTÍSTICA | Mary García
DIRETORA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL | Andréa Marques Dal Grande
DIRETOR ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO | Sílvio Hencke
CONSULTOR JURÍDICO | Rodrigo Goeldner Capella
CONSULTOR DE PROJETOS ESPECIAIS | Marco Anselmo Vasques
ASSISTENTE DA PRESIDÊNCIA | Mônica Silva Prim
ASSESSORA DE COMUNICAÇÃO | Marilene Rodrigues Correia
GERENTE OPERACIONAL | Saulo da Silva
GERENTE DE ADMINISTRAÇÃO, FINANÇAS E CONTABILIDADE | Victor Knoll Zoschke

GERENTE DE LOGÍSTICA E EVENTOS CULTURAIS / PROJETOS | Ivan Carlos Schmidt Filho
GERENTE DE LOGÍSTICA E EVENTOS CULTURAIS / MARKETING | Luís Carlos Enzweiler
GERENTE DE PATRIMÔNIO CULTURAL | Halley Filipouski
GERENTE DE PESQUISA E TOMBAMENTO | Eltzangela Cristina Oliveira

GERENTE DAS OFICINAS DE ARTE | Hassan Felix de Souza
ADMINISTRADORA DO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA | Lygia Helena Roussenq Neves
ADMINISTRADOR DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM | Ronaldo dos Anjos
ADMINISTRADORA DO MUSEU HISTÓRICO DE SANTA CATARINA | Vanessa Borovsky
ADMINISTRADOR DA CASA DOS AÇORES MUSEU ETNOGRÁFICO | Valério Carioni
ADMINISTRAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DO MAR | Fundação Catarinense de Cultura
ADMINISTRADORA DA CASA DE CAMPO DO GOVERNADOR HERCILIO LUZ | Marilóide da Silva

ADMINISTRADORA DO TEATRO ÁLVARO DE CARVALHO | Soraya Fôes Bianchini
ADMINISTRADOR DO TEATRO GOVERNADOR PEDRO IVO | Irani Apolinário
ADMINISTRADORA DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DE SANTA CATARINA | Rosalba Elisabeth de Paula
ADMINISTRADORA DO CENTRO INTEGRADO DE CULTURA | Iara Rosalina da Silva
ADMINISTRADORA DA ESCOLINHA DE ARTE | Alessandra Ghisi Zapelini
ADMINISTRADORA DA CASA DA ALFÂNDEGA | Lucília Polli
SECRETÁRIA EXECUTIVA DO CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA | Marita Balbi

Ô Catarina!

EDITORES | Dennis Radünz e Jayro Schmidt
COORDENADORA | Mary García
CONSELHO EDITORIAL | Jayro Schmidt, Mary Garcia, Onor Filomeno e Péricles Prade.

acontece

FOTOS MÁRCIO H. MARTINS



MASC REABRE RENOVADO

A reabertura do Museu de Arte de Santa Catarina, em 30 de junho, conclui a nova fase das obras de reforma do Centro Integrado de Cultura, o CIC, em Florianópolis. A exposição “Linhas artísticas” marca a revitalização do espaço e reúne trabalhos relevantes do acervo do MASC, selecionados a partir de seis eixos temáticos: linhas do social, do útil, da expressividade, da formatividade, da redução e do onírico. Entre os artistas expostos, estão Di Cavalcanti, Sueli Beduschi e Luiz Antonio Felkl. Outra mostra, intitulada “MASC: tempo, espaço e arte”, revisita a longa e substancial trajetória do museu criada em 1949.

ARTE PARA A POPULAÇÃO

As Oficinas de Arte foram reabertas no Centro Integrado de Cultura, com o espaço revitalizado e adequado ao ensino de artes na vertente contemporânea. Mantidas pelo Governo do Estado, Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte e Fundação Catarinense de Cultura, as Oficinas articulam a teoria e a prática e oferecem, entre outros, os cursos de Processo Criativo, ministrado por Patrícia Amante; Oficina da Palavra, por Jayro Schmidt; Oficinas de Fotografia, por Sérgio Sakakibara; Oficina de Gravura, por Bebeto; Oficina da História do Jazz, por Carlos Holbein, e Oficina de Pífano, por Bernardo Sens.

Ricardo Weschenfelder

Longe dos “shows de realidade” e das câmeras de vigilância que mercantilizam e vigiam a vida privada, existe arte voltada à intimidade e ao conhecimento pessoal. Dos dadaístas e do Teatro do Oprimido ao grafiteiro de periferia, a articulação de vida e arte não é nova. Nova é a utilização do meio digital (o vídeo, seja em microcâmera, em celular ou *webcam*) para compreender a vida por meio de narrativas privadas, contra a escopofilia e o policiamento do indivíduo. Caso do cineasta catarinense Alan Langdon, em vídeos como “Em busca da saleira perdida” ou “Sistema de animação”.

A tecnologia do cinema digital — com seus equipamentos cada vez menores e acessíveis — possibilita um cinema de outra ordem, mais pessoal, que dialoga com o universo particular do artista. O formato portátil e a facilidade de manuseio do equipamento fizeram com que Raymond Bellour (1997) ressuscitasse o termo “câmera caneta” de Alexandre Astruc para associá-lo à



“EM BUSCA DA SALEIRA PERDIDA” (2001). SEQUÊNCIA ABAIXO: “O RETRATO DE DORIANA EXTRA CREMOSA COM SAL”, VÍDEO-ARTE DE 2006. ABAIXO: “SISTEMA DE ANIMAÇÃO” (2009), CODIRIGIDO COM GUILHERME LEDOUX

Sistemas de afetos privados

CÂMERA CANETA DE ALAN LANGDON ESCRIVE DIÁRIOS DIGITAIS

“escrita” do vídeo: a câmera torna-se a caneta pessoal que testemunha a vida cotidiana, como um diário eletrônico. O cinema, arte coletiva e industrial no século XX, mostra a sua face individual e artesanal no XXI. E o retorno da escrita de diários na *internet* (*blogs*, *facebook* ou *twitters*) revela a vontade atual de fabulação do cotidiano e o interesse por narrativas íntimas.

Não há, nesse cinema, o olhar voltado para o mundo exterior, para a organização da realidade do outro ou mesmo a idealização de um mundo inventado. O diálogo ocorre interiormente, sem cair no tom narcísista. Isso só é possível de realizar com o uso de equipamentos portáteis e de equipes reduzidas ou mesmo formada por um único realizador, como é o caso da maioria dos trabalhos de Langdon, que tem a capacidade de transformar acontecimento (uma festa entre amigos, por exemplo) em discurso.

No documentário-ficção “Na Estrada da Vida” (1999), amigos/atores são personagens e logo em seguida os vemos na rua em entrevistas com populares. A verdade do filme duvida da representação, seja documental ou ficcional. Assim, as grandes narrativas são relíquias do passado, enquanto a ficção e a invenção são componentes essenciais para o documentário.

No vídeo “Em Busca da Saleira Perdida” (2001), ápice dessa forma, o rompimento com uma namorada faz Alan Langdon percorrer um longo caminho. A partir da metáfora do objeto saleiro (daqueles redondos com carinha) em busca da companheira saleira, Langdon procura entender o sentido do amor. O ambiente doméstico, conversas com amigos e a viagem solitária (na companhia do saleiro) constroem uma obra profundamente pessoal e, na mesma medida, universal. Alan parte dos EUA e viaja até a fábrica que produz o saleiro em Cabo Frio (RJ). Nesse percurso, que se mistura com a narrativa, ele conversa com as pessoas que encontra pelo caminho e interroga-os e interroga-se sobre o que é o amor.

O cinema expandido de Langdon — cruzamento entre artes visuais, música e performance — fica mais

evidente em “O retrato de Doriana Extra Cremosa com Sal”, vídeo-arte de 2006, em que o artista pinta sobre a tela (pictórica e videográfica) uma embalagem de margarina. Já em “O ano da cachorra” (2008), Langdon gravou, durante um ano, todos os dias, a vida da sua cadela Betova e, por extensão, o seu próprio ambiente doméstico. A sucessão de dias é fragmentada e breves recortes de tempo constituem esse vídeo repleto de afetos privados. A autoria da narração se desloca de Alan para sua mãe — a mãe como arquétipo da vida, da narrativa — quando esta toma a câmera e grava o depoimento do filho. No documentário, quem realmente narra: quem presta o depoimento ou quem filma ou edita?

“Sistema de animação” (2009), codirigido com Guilherme Ledoux, é o vídeo mais complexo do ponto de vista da narrativa que lhe rendeu maior projeção e prêmios. Documentário sobre o baterista florianopolitano Toicinho, um personagem maravilhoso, possui o tom de “parentesco” recorrente na sua obra: Langdon e Ledoux também são bateristas. Mesmo voltado “para fora”, na direção de Toicinho, o documentário insiste em explorar o ambiente privado.

A casa de Toicinho e várias cenas no carro do baterista representam a extensão da casca da modernidade, do lugar a um tempo privado e público. Não é à toa que o carro fica parado, na maior parte do tempo, como uma segunda casa, não na concepção capitalista, mas como alegoria do abrigo (na tensa cena em que fala sobre o pai adotivo, ele, inconscientemente, entra e sai várias vezes do carro estacionado). O filme termina no almoço em família, na casa da mãe de Langdon. Na mesa, Toicinho relembra a mãe. Ele encontra, finalmente, uma família.

A mitologia de Alan Langdon habita a arquitetura de uma casa. Cada cômodo sugere uma história, um olhar para dentro de si ou para o outro, que também o forma e o ajuda a entender as realidades possíveis. A câmera caneta escreve mãe e amigos, saleiros, margarinas, cadela e baterista.



arquivo e invenção

O trânsito intenso de imagens digitais, autorais e alheias, faz do artista contemporâneo um arquivista, o colecionador que manipula e ressignifica imagens de diversas fontes. A fotógrafa Rosângela Rennó, por exemplo, não “produz”, mas se apropria de imagens dos outros. E Marcelo Masagão fez no computador pessoal o filme “Nós que aqui estamos por vós esperamos” (1999) somente com a edição de imagens de arquivo do século XX. A tendência do cinema contemporâneo experimental é a de trabalhar com esse imenso arquivo eletrônico e colocar a própria vida do realizador em cena, como processo e descoberta. Não existe roteiro prévio a seguir. O artista não controla por completo a narrativa, pois está à mercê dos descaminhos da realidade e da sua própria vida. “Passaporte Húngaro” (2005) de Sandra Kogut, “33” (2002) de Kiko Goifman e “Santiago” (2007) de João Moreira Salles são exemplos de filmes que investem nessa representação doméstica, familiar. ■



texto | ricardo weschenfelder
dirigiu o curta-metragem “Se eu morresse amanhã” e é autor do livro “A linguagem do vídeo” (Ed. Garapuvu, 2009).

imagens | divulgação

yannet briggiler

Paraísos ao contrário

CINEMA “DENTADO” DA ANIMADORA DE SANTA CATARINA E DE SANTA FÉ CRIA NOVOS MUNDOS DE MATÉRIA INSTÁVEL

Dennis Radünz

Do gancho na maré alta surge a mulher devoradora. Da fenda subterrânea saltam seres poluentes que andam sobre molas. Do teto de corais saem rostos e transfiguram-se em monstros. Cada coisa causa outra em “Sereia”, “Purgamentum” e “Pandemonium”, curtas-metragens de Yannet Briggiler, a argentina que vive há dez anos na Ilha de Santa Catarina e cria espécies de paraísos ao contrário no “fora da vida” dos desenhos animados. Uma arte não de iludir, mas de ilusonar a vida.

A ilusão de ótica que a animação alcança é o efeito da filmagem em série de desenhos (ou das poses fixas de um objeto ou modelo), causando a sensação de que eles “vivem”, quando, na projeção, a seriação se move, preenchendo as lacunas de percepção retiniana de um a outro quadro. Na arte da fotografia, Eadweard Muybridge registrou em 1883 “o cavalo em movimento”, explorando precursoramente essa relação espaciotemporal da imagem (experiência retomada por Marcel Duchamp na fase cubista de “Nu descendo a escada”).

Outra espécie de ilusão, a “Viagem à lua” (Le voyage dans la lune, 1902), de

Georges Méliès, mesclou sobreposições, fusões e técnicas de montagem e fez andar selenitas hostis (os personagens de Orwell) no olho direito da Lua. Mas o cinema da imagem “real” estava ainda no limiar descoberto pelos irmãos Lumière, por limitar-se àquilo que se dá a ver — a fisionomia —, e fazendo o Fritz Lang de “A morte cansada” (1921) personificar a Morte na figura real do ator mudo. O ilusionismo do cinema ainda no limite daquilo que era visível.

O cinema de animação, ao contrário, procura ilusões de vida também fora da vida, na superfície de imagens (“as imagens são superfícies”, escreveu Vilém Flusser) de mundos incriados no plano da matéria e, apesar de inviáveis, visíveis. Dos clássicos “Fantasia” (Walt Disney, 1940) e “A viagem de Chihiro” (Spirited away, 2001, de Hayao Miyazaki) ao filme 3D “Avatar” (James Cameron, 2009), a *tekhne* (arte) do cinema de animação evoluiu em verossimilhança até ao paradoxo de servir ao treinamento de pilotos de aviões-caça ou às simulações do instrumental cirúrgico. As situações “ao vivo” não têm o mesmo realismo...

Assim, estar fora de onde se está — condição da sobremodernidade, na formulação do sociólogo francês Marc

Augé, porque as redes sociais e mídias móveis nos dissociam, pondo-nos fora do lugar — tem no cinema de animação uma contraface benévola: vemos os humanos liliputianos da animação 3D “Pedestrian”, de Paul Kaiser e Shelley Eshkar, com certa vertigem enterneçada, enquanto um pacto ficcional faz dos Simpsons gente de carne, embora sua existência esteja “fora da vida”, mas solidariamente verossímil, na superfície semovente de 24 quadros por segundo.

Desse mesmo “fora da vida” desce o “cinema dentado” de Yannet Briggiler, 33, nascida na província de Santa Fé e moradora da Ilha de Santa Catarina desde junho de 2001, meses antes da maior crise econômica argentina. Da infância no vilarejo de Tostado e na cidade plana de Santa Fé rememora o campo de gado, em um lugar de simpleszas onde “as pessoas se ocultam menos” e “se vê aonde se vai” na planura à distância. Foram a mãe musicista e a tia arquiteta que deram à menina Yannet, em suas palavras, “o gás pela arte”.

Oficinas de cerâmica, desenho e pintura, cursadas entre os oito e dez anos de idade, e o fascínio pelos quadros de Alan Moore e do uruguaio-argentino Alberto Breccia, seriados de super-heróis e da Pantera Cor-de-Rosa lhe despertaram a vontade de “contar histórias com imagem e som”. E o programa de sábado à tarde da TV argentina, “Caloi en su tinta”, dedicado exclusivamente ao cinema de animação, sedimentou o seu entusiasmo. “Nunca perdi, como as crianças perdem aos doze anos, o gosto pela linha e pelo traço.”

Durante a faculdade de comunicação visual na Universidad Nacional del Litoral — em que se especializou em *design* editorial — tornou-se irresistível a vocação pelo cinema de animação. Exatos dezoito anos de idade e Yannet Briggiler se aproximou das pessoas da área, estudando na Escola de Cinema Documental de Santa Fé, do cineasta Fernando Birri, enquanto decidia não se dedicar à técnica tradicional, muito cara e de longo aprendizado: “Tinha de desenhar minha própria metodologia, partir da limitação artesanal.” Assim, em 1999, na fase de formação, a animadora dedicou-se a analisar os “pulos das coisas”, como os saltos da rã, do grilo, das pessoas na piscina (no mesmo percurso de Muybridge ou o Da Vinci do estudo anatômico do músculo do braço em 1510). “Quis contemplar as coisas, olhar em volta, ver como se mexem.”

IUR GOMEZ



o idílio carnívoro de sereia e simão

Da fase de aprendizagem surgiu a identidade de Briggiler, com certa influência dos artistas animadores do Leste Europeu: a sujidade na linguagem gráfica. “Eu não vetorizava os desenhos. A minha animação era considerada suja na concepção dos tradicionalistas.” E o imaginário se encorpou na escuta de Charlie Garcia, Soda Stereo e Radiohead e na leitura de Goethe (“eu adoro o ‘Fausto’”), Poe, Lovecraft, Kafka, Mário Benedetti e Julio Cortázar (“ele faz me sentir bem, me diverte muito”). O imaginário que a distanciou pouco a pouco da cultura *gaucha* de Santa Fé ou do mundo rio-platense — “ninguém pode ouvir três tangos em seguida, mas, sim, Tom Jobim, Gil e Benjor, que são mais leves”, como diz — e a situou na desraiz de outra vida.

Mas a vinda à Ilha de Santa Catarina não aplacou a sensação de não pertencimento. Yannet sente-se “nostálgica, mas não melancólica” e a estranheza se prolonga nas tarefas burocráticas e domésticas. “Eu não pertenço a isso aqui, a esse mundo das coisas práticas.” Como causa e efeito da condição de *gauche*, os filmes briggilerianos carregam a pulção da “interpretação criativa de tudo”, como diz, e cria uma diferença. Desnaturalizam o mundo. E é desse não-lugar em que vive — “o não-lugar é o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica”, afirma Marc Augé, no livro “Não-lugares” — que surgiram os purgamentos e os pandemônios, o pescador do penhasco e a mulher marinha dos pesadelos dele, a Sereia.

Sobrevivente de um apocalipse inespecífico, Simão vive em um não-lugar/escarpa sobre o mar e dele conhecemos apenas a monotonia: ferve dia a dia o chimarrão de algas e rega a mesma árvore e ouve o mesmo disco de vinil. O mergulho no mar. Outro mergulho. Melancolias. Mas tudo muda quando o gancho pendido no penhasco, em vez de peixes, fissa a mulher de cabelos longos, nua e semimorta. Simão a havia



visto em sonhos. Ela não fala. Dorme com febre. Mal come. Estamos em “Sereia” (2008, 9’40”), animação 2D com direção e roteiro de Yannet Briggiler e Rodrigo Amboni e animações de Yannet e de Marcus Levin, o curta detentor do 3º Prêmio Funcine de Estímulo à Produção Audiovisual Armando Carreirão, concedido pelo Fundo Municipal de Cinema de Florianópolis, e do prêmio Edital Cinemateca Catarinense, mantido pelo governo estadual.

O idílio carnívoro entre Sereia e Simão (porque a mulher convalesce e depois come incessantemente e a provisão de peixes é insuficiente para sua dentama ameaçadora) nunca se consuma como amor carnal (porque a

dança a dois é o desencontro). O Simão adâmico descobre em sua sereia uma mulher fantasmática, a fêmea fatal, Eva negativa. As ossadas sobre a mesa se amontoam e Eros é roído na espera sem consumação. Com a trilha sonora sutil de Rodrigo Poeta, esse filme de pequenas pausas entre os quadros, liricamente tenso, pode ser visto como fábula da sobremodernidade (Beckett animado por Hanna Barbera?), porque a única saída à incomunicação é o penhasco. A Sereia rechaçada. Mar. O marasmo.

Esse eterno retorno da imagem sobre si mesma estava presente nos curtas “Isca” (2008, 4’), sobre um ciclo de devoramento numa cadeia predatória,

e “Vim dizer que estou indo” (2006, 2’), que, conforme ela, “foi feito aos domingos, sem pressão de edital ou de prêmio”. Adaptação do conto “O esmagamento das gotas”, de Julio Cortázar, a narrativa da gota que escorre pelo encanamento foi uma descoberta para Yannet, rendendo a “Vim dizer...” o prêmio Kodak/Quanta/Funcine/Cinemateca do Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM) e o prêmio de melhor animação no Festival Internacional de Filmes Curtíssimos, realizado em Brasília, ambos em 2008, além da menção honrosa do Youtube, devido ao grande número de acessos. “Eu pensei [na ocasião]: dá pra viver disso. Acho que sou boa. Esse filme me tocou. Acreditei no que fiz.” ▶





linhas, traçados e anotações

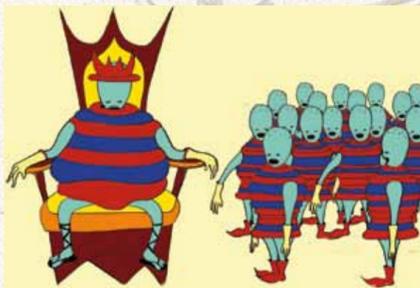
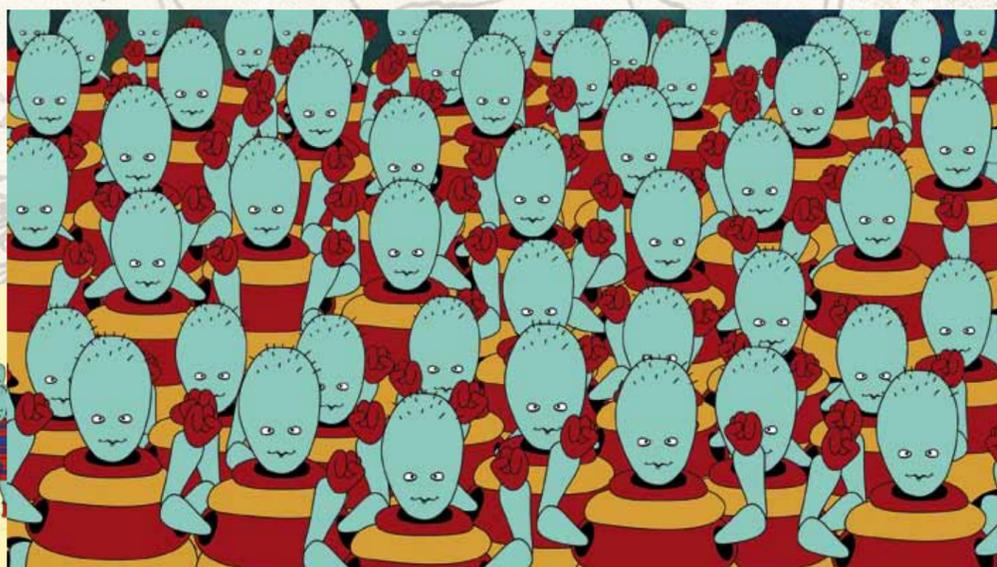
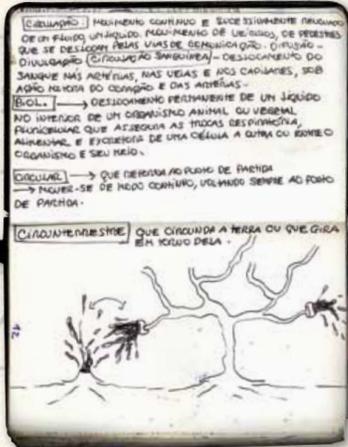
Para alimentar a intuição, elabora métodos e esboços, ou recorre à esferográfica às páginas de um caderno preto. Linhas e traçados de seres sinuosos e anotações verbais que exploram o conceito de circularidade, por exemplo, foram usados em "Pandemonium". Outras folhas incluem estudos para imagens de fundo (backgrounds) de futuros filmes, os estudos feitos em pastel ou a óleo. E o "dentro da vida prática" às vezes sobrevém e então surge na caderneta a lista de compras manuscrita ao modo de Peter Greenaway: "palitos – cebola – carinha – pimenta – coração". Yannet ri desse acaso e afirma acreditar em uma inominada natureza criativa: "sinto algo superior a mim, que me dá palpites". O palpite para "Sereia" veio do desenho do penhasco, mas ainda sem Simão. "Purgamentum" saiu da estética do cartum, enquanto os "Últimos sonetos" de João da Cruz e Sousa lhe intuíram "Pandemonium". Cada filme causando outro e tomando corpo nos storyboards, mas



sempre à procura de outros estilos gráficos: "eu gosto de experimentar, de sair de uma temática [para outra]". O planeta poluído de "Purgamentum" (2011, 10'40") — o curta financiado pelo 4º Prêmio Funcine de Produção Audiovisual/2009 — é descrito pela artista como o tributo à linguagem do cartum e uma "dívida com a minha infância". O exagero das cores e formas torna "reais" os monturos de fedor e detritos do rei Purga. Sua ordem para escavar buracos e

enterrar o lixo excessivo agradou ao pacífico povo purgamentano, mas causou a fúria dos vivos no subterrâneo desse lugar sem utopias: os bichos-chaminé de barriga dentada e que andam sobre molas. Em represália, eles atacam a superfície, sem sucesso, enquanto os súditos dizem não ao chefe, devido às mortes causadas pelos gases e comida putrefata. O rei Purga no trono orbitando o mundo de lixo (purgamentum, em Latim) é o ponto final do conto político em que o povo não expia (purga) o crime de lesa-salubridade, mas livra-se (purga-se da coisa daninha) do mandatário e maior causador. Um absolutista sem planeta. Com argumento de Nicolas Venetucci, música de Poeta e animações de Briggiler e Levin, a alegoria ecológica "Purgamentum" significou a repentina mudança de concepção gráfica e chegou a perturbar a criadora: "será que eu perdi a minha linha?". Ainda

que na imagem dos "seres de baixo" apareçam de novo as figuras dentadas de "Sereia", o traço é outro. Foi uma ruptura. "Cada animação é uma experiência única." Divertido e mais comunicativo, o filme é tido pela artista como seu melhor trabalho de animação e surgiu do estudo intenso para compor a poluição gráfica: "por uma semana inteira trabalhei somente coisas abstratas". Uma incursão de dois anos na faculdade de arquitetura deu a Briggiler a memória das aulas de História da Arte com a húngara Marta Satonski, com quem estudou o Maneirismo: "é espetacular, é fantástico, coisa tão louca". Yannet recorda "as voltas ao redor do objeto" e filia o filme "Purgamentum" a essa escola, o que transparece nos planos de fundo suntuosos e na engenhosidade do traço das máquinas escavadeiras. "O Maneirismo me fez olhar as coisas de outro jeito."



experimentações vertiginosas

As coisas vistas de outras formas criaram a fantasia vertiginosa de "Pandemonium" (2011, 11'), o filme das "coisas que acordam outras", na definição de Yannet Briggiler. Um homem com cabos na pele corre desesperadamente, perseguido por um ser de seis braços e pelo monstro de dentes no abdome. Esse homem cai por uma fenda e o subterrâneo (com o eco das gotas de estalactite ressoando na água vazia) é inteiramente em preto e branco. De um primeiro rascunho do recife de corais suspensos nasceu esse desenho das criaturas que assolam o homem decaído: pedras viram rostos, rostos formam bocas, um ser de quem se extrai o dente perde a força e desaparece. Medusa. Barcos. O olho surpreendentemente realista e "dentro da vida" surge numa sequência da animação e aumenta a sensação de metalinguagem gótica... Depois o homem cai e perde os membros, até que a cabeça quebra, desvidraça, e ele acorda (e a

animação volta a ter cor) no mesmo pesadelo: o homem corre até cair, perseguido por criaturas de seis braços e de dentição no ventre. O filme evoca a palavra inventada por John Milton — pandemonium é o palácio de Satã no poema de 1667, "O paraíso perdido" — para interpretar livremente os poemas finais de Cruz e Sousa. A artista nunca tinha lido o poeta de Desterro antes de se mudar à Ilha, mas explorou compulsivamente sua música verbal durante duas semanas, para conceber o angustiado curta das "figuras que nascem" (e o que não teria sido o "Inferno musical" se Hieronymus Bosch dominasse a arte do desenho animado?). Como em "Sereia" e "Purgamentum", o desenho de som e a trilha sonora têm uma força movente em "Pandemonium": "a música é 50% do que faço, a música é mais um texto". Segundo Yannet, "os [meus] filmes ficam muito infinitos sem som". Vencedor do Edital Cinemateca Catarinense 2009, conta com direção e roteiro de Briggiler e de Rodrigo Amboni, animação e desenho de Yannet e música de Rodrigo Poeta, e sobre-exalta o uso do preto e branco, numa impressão final de pesadelo rocker. "Posso não ir para o Céu por trabalhar com coisas muito escuras", brinca, "mas eu adoro o poder do cinema 2D".

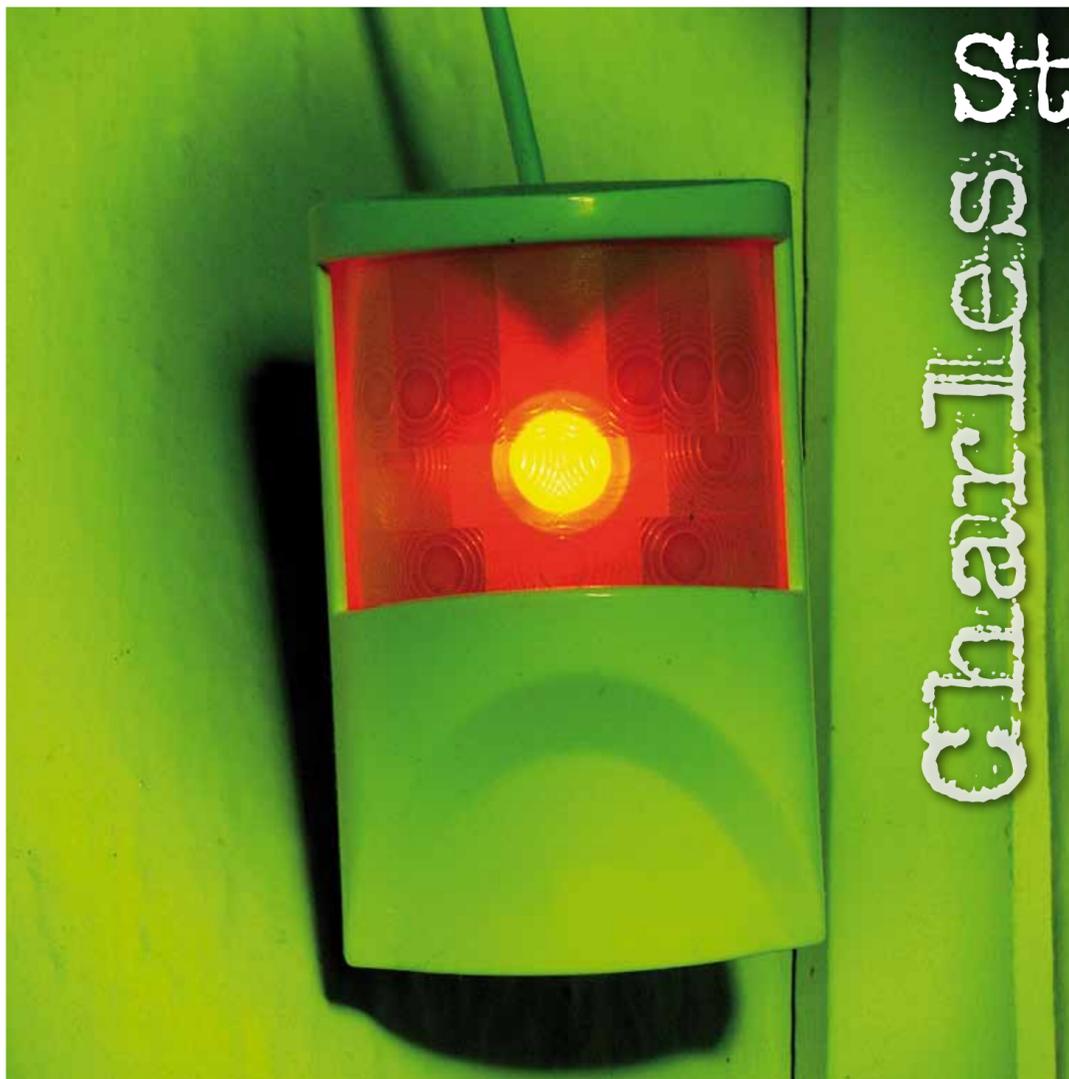
Outro filme de Briggiler está em fase de finalização: "1.mundo". Também premiado pelo Edital Cinemateca Catarinense, ele terá, nas palavras da diretora, "a coisa graciosa de Cortázar", e deve usar a técnica de rotoscopia, a mesma da animação "Waking life" (Richard Linklater, 2001). Yannet também planeja estender a outras cidades a mostra gratuita de animação "A caverna" — incluindo filmes latino-americanos fora do circuito e que ela realiza na Ilha com a Associação Cultural OMago desde 2006 —, fiel a sua ideia de que "não é só fazer o filme e engavetar". E como artista de experimentações, ela deseja se aprofundar na técnica da animação em 3D. Reconhecido por seis editais de cinema e exibido na França, Espanha, Portugal e na mostra internacional "Anima Mundi", o cinema de animação dos molares-incisivos-caninos ameaçadores (a imagem recorrente em seus curtas e que remete, segundo Jung, à tomada de posse, agressividade e assimilação e é um símbolo ancestral da "fortaleza do espírito" e da força vital) começa a ilusionar paraísos ao contrário para além de Santa Catarina e Santa Fé. Os purgamentanos atravessam aduanas e cancelas, mudam de identidade, armam ganchos sobre o oceano e, como Yannet Briggiler, sorriem, trituram, cortam — mostram os dentes. ■

trabalho sem atalhos

O animador de "As irmãs Pearce" (2007), Luis Cook, descreveu o seu processo criativo em "Dibujo para animación", livro de Paul Wells, Joanna Quinn e Les Mills (Barcelona: Blume, 2009): "(...) elejo umas quantas palavras chave e me ajusto a elas. Feio. Bonito. Lento. Negação. Ambiente. Calor. Desenho e desenho. A verdade é que não há atalhos. Tem que sentar e desenhar". Mergulhada no ofício, Briggiler chegou a trabalhar 12 horas por dia na arte de "Purgamentum": "É preciso disciplina para viver dois meses com um personagem." Trabalho sem atalhos. Sentar. Desenhar. As ferramentas são a caneta, a mesa de luz, escâner e computador. Desenha em cima do frame. Para as animações, em vez da folha standard, usa a de formato A5, depois trabalha as poses-chave na mesa de luz, com doze desenhos por segundo, duas vezes cada desenho, e as digitaliza, finalizando no Macintosh as transições entre as cenas. Diz ela: "Eu acordo cedo, sou uma 'pessoa do dia'."

textos | dennis radünz
é escritor e editor, autor de "Cidades marinhas: solidões moradas" (prosas) e do volume inédito de poemas "Ossama", entre outros livros.
imagens | iur gomez e omago/divulgação





Assim é se lhe parece

ARTISTA VISUAL DE BLUMENAU PROPÕE TAREFAS POÉTICAS AO OBSERVADOR

Édio Ranieri

Fotografar é sempre um risco, perigo abismal. Conduzir o clique da máquina sobre um corpo passante, e todos os corpos são passantes, é como o andar do equilibrista que pé ante pé percorre a corda estendida por sobre a morte. Cair da corda, cair no nada é congelar o mundo, representá-lo, frear os devires, condensar um instante do caos para fazer dele uma imagem apaziguadora e dormitante, paralisia da vida, de suas disputas intermentais, processuais, intermináveis.

O lugar-comum da fotografia é a morte. Desta provém sua vontade e seu alimento. Ou seja, uma fotografia começa sempre interrompendo, matando uma paisagem para, em seguida, fazer circular um morto espetacularizado. O que quer a foto? Assassinar e divulgar o

assassinato. Esse tipo de fotografia nos leva sempre a constatar algo: isso é isso, isto significa isso etc.

Para funcionar, ela faz acionar em nosso olhar uma concepção atomista de mundo, em que o movimento permanente e caótico da vida é reduzido a sujeitos, personagens, átomos, unidades. Parmênides, em seu filosófico túmulo grego, festeja todos os dias a comprovação fotográfica de sua ontologia: “O Ser é eterno, imutável, uno e indivisível.”

Estariamos todos, os que gostam e mesmo os que não gostam da fotografia — visto que a imagem predomina em todas as esquinas virtuais e atualizadas do mundo — condenados a essa triste afecção com a vida? O inegável sucesso da fotografia estaria relacionado, de alguma forma, com a vencedora concepção essencialista-platônico-cristã? A foto-

grafia estaria nos permitindo acreditar nas tais essências-átomos-sujeitos que durante séculos estivemos desesperadamente procurando por toda parte, sem nunca conseguir encontrar?

Aparentemente, sim. Já que o registro fotográfico respira colado à promessa de uma unidade individual — Eu-Alma-Sujeito —, ao apaziguamento do turbilhão da existência e mais profundamente à negação da morte através da ressurreição: “(...) essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia, o retorno do morto” (Barthes). Contudo, e esta questão é a que me parece a mais importante, haveria formas ou ao menos tentativas de se escapar disso?

Felizmente, existem algumas. Um exemplo catarinense é o blumenauense e liquidificante Charles Steuck. Para além do velho cansado debate escola naturalis-

ta versus estéticas contemporâneas, boa parte da pesquisa fotográfica de Steuck está relacionada com o problema representacional da fotografia. Problema que nos parece estético, sem dúvida, mas também político e ético. Da mesma forma, nos parece ingênua uma tentativa de analisar este trabalho entre uma tensão comercial versus revolucionária ou ainda em termos de acessível versus cult.

A arte representacional fotográfica se pretende como ponto mais alto da estética aristotélica, em que a arte imita a vida. Mas o que consegue realmente fazer, ao congelar o movimento, é inventar sobre este instante uma historinha. “Aqui está meu irmão e minha mãe”: historinha familiar-edipiana; “esta é a praia onde passamos as férias”: historinha pequeno-burguesa; “este sou eu”: historinha identitária.

Em “A câmara clara” Roland Barthes nos diz que “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. Mas, se não a foto, então o quê? Os objetos fotografados acionam histórias prontas, as quais atualizam em nós sentidos que nos confortam/impedem a experiência com o trágico da vida. Um tanto da obsessão contemporânea pela fotografia passa pelo desejo de reviver historinhas reconfortantes, tal qual acontece todo final de ano com a aventura de Jerusalém. Historinhas que nos permitem esquecer por alguns minutos que a vida não possui nenhum sentido natural, que durante a existência estamos fadados ao sofrimento e que ao final desta existência o prêmio é sempre o mesmo, findar. A historinha impede, camufla, maquia o contato com o trágico, mas nem por isso o trágico deixa de existir. Alguns minutos depois de tomar uma dose outra dose-historinha se faz necessária.

A fotografia de Charles Steuck lida com o trágico de outra maneira. Em vez de afastá-lo, tenta fazer passar o que pede passagem. Steuck força a fotografia até que ela desestabilize o sentido homogêneo da representação, possibilitando àquele que a observa uma criação múltipla. Se as fotos-historinha paralisam a invenção — de mundos, de si, de sentidos — ao preencherem o observador com suas narrativas reconfortantes, as fotos-steuck convidam-no a topar o trágico. Ao esvaziar a foto de representações, sem cair no sem cheiro, sem sabor do abstrato, Charles presenteia seu observador com uma poética tarefa: inventar sentidos à imagem. ▶

Para atingir esse ponto, o fotógrafo se utiliza de algumas estratégias:

metáfora



Quando a imagem fotografada nos remete a uma outra imagem. Podemos vê-la operando em “Abaixo do Costão”. Pedras-bundas que são pedras, mas que nos fazem sorrir ao desterritorializar rochas e reterritorializar bundas. A fricção entre uma representação e outra desmonta a substância-unidade da rocha. O perigo que se corre aqui é estacionar o olhar na bunda — substancializar a reterritorialização — e não permitir nenhuma outra passagem. Nesse sentido, um olhar fetichizado pode despotencializar a experimentação, paralisando o entre-mundos com a constatação “isto é uma bunda, ra, ra, ra: *the end!*”

composição de mundos e/ou fotografia do absurdo

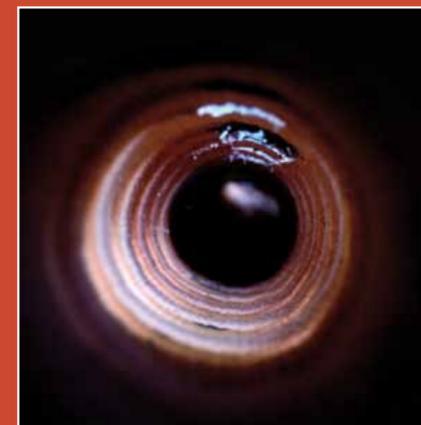


Um passo a frente da Metáfora a composição de mundos suspende a substância através de um jogo delirante com a “realidade”. Partindo de objetos cotidianos faz a imagem se abrir ao caos fabricando relações absurdas, impossíveis como estas em “Chaveiro”. O risco que se corre aqui passa pelas interpretações especializadas, ao exemplo do que a psicanálise fez com o Surrealismo ou com o próprio Duchamp. Ou seja, congelar a multiplicidade rizomática dos devires — imagens também vem a ser — na enfadonha organização edipiana onde chaves significam falos e o buraco da fechadura significa a mamãezinha. Assim, para funcionar bem, esta estratégia precisa afastar da imagem os especialismos mercadológicos e suas categorizações. De uma maneira geral um observador, com um pouco de sorte, aciona para si excelentes níveis de experimentação.

matilha

Trata-se da mais refinada entre as três, grau mais alto de desterritorialização, esvaziamento mais completo de sentido. Funciona quando o fotógrafo desamarra um grupo de imagens selvagens sobre um determinado território. Ao correr livremente a Matilha carrega o observador à percepção de que não há sentido natural no conjunto de fotos, permitindo que ele invente este sentido, levando-o à constatação de que ele já faz isso o tempo todo em sua própria vida. “Olho de Sopro”, “Olho Nu”, “Série Asteriscos” e “A Tua Presença” correm juntas numa Matilha que conta com mais de 100 imagens. Vide alguns dos grupelhos, os menos ariscos, dessa Matilha Olho, no território: www.flickr.com/olholho.

Olho/máquina, olho/semente, olho/nuvem; olho/propriedade, olho/identidade, olho/polícia; olho/virtual, olho/desejo, olho/fetichismo, olho/rua, olho/bomba de gasolina, olho/caixa eletrônico; olho/BR, olho/sala de aula, olho/TV senado; olho/blog, olho/prateleira de supermercado, olho/poema, olho/reality show; olho/webcam, olho/satélite, olho/camaleão. Múltiplos olhos, múltiplos olhares, múltiplas possibilidades. Livre, enfim, das correntes de significação, o observador pode criar-olhar-experimentar uma imagem. ■



textos | édio ranieri

é autor de “O Jardim das Ilusões” — Ed. Cultura em Movimento, 2007. Atualmente prepara livro sobre o Núcleo de Teatro Experimental/NuTE, de Blumenau. À medida que escreve, os capítulos são publicados em <www.nuteparatodos.wordpress.com>

imagens | charles steuck

pesquisa desenho, pintura e fotografia desde 1995. Licenciado em Artes pela Universidade Regional de Blumenau/FURB, desenvolveu o projeto “Revela mundo” — com patrocínio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura —, ministrando oficinas de fotografia a crianças em situação de risco social.

“Literaturazinha” de luz e devastação

SILVEIRA DE SOUZA REVÊM NOTÍVAGO NOS CONTOS DE “ECOS NO PORÃO” E EXORBITA A LÍNGUA EM VINTE E OITO AFORISMOS DE FRANZ KAFKA

Joca Wolff

Passei os últimos dias na companhia de Silveira de Souza. Fazia algum tempo que não conversávamos, papo de leitor com escritor, ou, para lembrar um de seus grandes textos, “papo da avozinha” diabolicamente sábia com o neto abusadamente idiota (do livro “Janela de varrer”, editora Bernúncia, 2006). No entanto, suas histórias — ou “ministórias”, para usar o termo cunhado por Dalton Trevisan — permanecem comigo desde que as li pela primeira vez. Esse é o grande teste para aquilo que costumamos chamar “boas histórias”: o fato de que fiquem, de que acompanhem os leitores onde estejam, leitores esses que, por um raro acaso, as reescreveram uma vez e continuarão reescrevendo-as enquanto vivam.

As três dezenas de contos do primeiro volume dos “Ecos no porão” — “contos selecionados pelo autor” para a nova Editora da UFSC — ribombam sob as tendas da SEPEX (9ª Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFSC). Há duas décadas, a UFSC apresentou uma exposição itinerante dedicada à vida de Franz Kafka, realizada na entrada da Reitoria, quando ainda havia uma agência de viagem bem no meio do hall. A exposição com imagens em preto e branco do tipo vida e obra, entre estranha e escolar, circundava toda a agência. No dia da inauguração da exposição, o defunto jornal “O Estado” estampou: “O que faz Kafka na UFSC?”.

Agora, o autor de “A metamorfose” reaparece em forma de Achtundzwanzig Aphorismen ou, como Silveira de Souza os rebatizou, “28 desaforismos”, em edição bilingue, “como puro exercício”, diz ele, “de meus estudos do idioma alemão”, ainda que a escolha não seja casual. Basta citar um desses “escritos secretos” para ter a certeza de que seu autor retorna agora de maneira mais digna. Diz Kafka num deles: “A partir de certo ponto não há mais retorno. Esse é o ponto que deve ser alcançado”. Mesmo porque, esse também é o ponto que tocam as singulares ministórias de “Ecos no porão”. Trata-se daquela estirpe de escritores que acredita piamente que “Deus joga dados”. São palavras de Silveira de Souza — “o judeuzinho visionário que, no fundo, parecia acreditar que Deus joga dados” — em referência a essa única certeza de Kafka na apresentação dos “28 desaforismos”.

Escreve Kafka, traduz Silveira de Souza: “Uma gaiola saiu à procura de um pássaro”; “Como um caminho no outono: mal é varrido para limpeza, cobre-se de novo de folhas secas”; “Afirmam as gralhas que bastaria uma só delas para destruir o céu. Não há dúvida a esse respeito, mas isso nada prova contra o céu, pois o céu na verdade significa: impossibilidade de gralhas.”

Ecos de Kafka e seus precursores nos porões, frequentados pela voz em primeira pessoa de “Ecos no porão” resultam, assim, em fragmentos do desalento, pedaços de histórias tristes e sardônicas, recortes do cotidiano medíocre do ponto de vista das “janelas de varrer”, tendo como cenário frequente uma cidade morta há tempo, a Florianópolis de meados do século passado, que se compreende porque nunca gostou de os escutar, esses ecos: por impiedosos, sem concessões, devastadores.

Tome-se como exemplo a descrição corrosiva do Miramar, bar que era ponto de encontro diante da Praça XV e foi engolido pelo aterro da Baía Sul, conforme se lê em “Ilha das Vinhas”: “O bar em que estávamos, o Miramar, parecia um medonho navio malcheiroso que se transformara em pedra e ali ficara, rígido, com sua tripulação de bêbados”. E essa nau catarineta sem rumo, me parece que tem mais de uma ligação, com os bares, as prostitutas e os “cemitérios de elefantes” do autor de “O vampiro de Curitiba”, além de serem escritores contemporâneos e de terem buscado saídas similares em relação à prosa brasileira dos anos 40, quando se iniciaram nas letras. O jocoso e o satírico têm obviamente tratamento distinto em um e outro escri-

tor, mas a ambientação em subúrbios e *bas-fonds*, os personagens vagabundos, notívagos e a pouca palavra — ou seja, a palavra justa — certamente os aproxima. Ainda que, pela filiação comum com Kafka, outro contemporâneo, Murilo Rubião, deva ter lugar de destaque nessa galeria saturnina e noturna.

Ainda que não pertença a “Ecos no porão”, devo igualmente destacar o texto “Janela de varrer”, que o próprio escritor havia escolhido como título da antologia publicada em 2006 pela Bernúncia (também coeditora de “28 desaforismos”). Nesse texto, Silveira de Souza mescla a sugestão de um poema de Elizabeth Bishop — “perca algo a cada dia” — com o olhar perdido de Dona Carlota numa janela do centro da cidade de Florianópolis, para concluir que essa mirada contém uma clara mensagem: “Os seus olhos verdes pareciam perpassar pelas coisas sem ver, embora ela não fosse cega. Era como se desgostassem, ou varressem, as imagens do mundinho

pequeno à frente deles, para visualizarem algo mais

íntimo, mais essencial, que só ela, D. Carlota, conseguiria admirar. Então compreendi, ou imaginei, que Dona Carlota ficava tanto tempo à janela exatamente por isso, para varrer coisas que não mais lhe interessavam. Aquela era uma “janela de varrer!”.

Se perguntássemos a dois pensadores antiacadêmicos por excelência que nós acadêmicos adoramos citar, Deleuze e Guattari, eles diriam que esse é um tipo de “literatura menor”, para escândalo da parte da academia que ama ignorá-los. Estavam falando justamente sobre Kafka e sobre a linguagem “burocrática” que o caracterizava, à qual Silveira de Souza faz eco em diferentes textos de “Ecos no porão”, a exemplo do conto “IRPVII”, abreviatura do “Instituto de Resguardo e Proteção dos Válidos, Inválidos e Inativos”, ou a exemplo de “O projeto”, ambientado na “Secretaria de Governo”. É a linguagem cerrada e empolada de processos, portarias e petições, e os cenários e personagens correspondentes em suas repartições, linguagem que é desmontada por dentro pelas próprias palavras que suas histórias vão enfileirando, em ritmo lento, paciente, até chegar — tão brevemente quanto sem pressa — ao ponto de não retorno. Ponto em que se encontram todos com Bartleby, o escrevente, de Herman Melville.

Dos cinco livros presentes nesse volume 1, publicados entre 1960 e 1981, o último, “O cavalo em chamas”, é o que mais se diferencia em termos de linguagem e inclusive de sintaxe, especialmente no conto “O cantoção e a sombra”, em que as frases se alongam para acompanhar um ritual de tonalidades psicodélicas — bebe-se um “líquido verde” entre amigos e entra-se num “sonho dentro de um sonho”. No entanto, a

■ quinto “desaforismo” de kafka

Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.

A partir de certo ponto não há mais retorno. Esse é o ponto que deve ser alcançado.



grande maioria das “historietas” — como as chama o autor — faz parte de um tipo de fantástico mais cotidiano, e mesmo os momentos de apoteose parecem obedecer a um ritmo “menor”.

Silveira de Souza, ex-professor de matemática e funcionário público, estreou em 1960 com a coletânea “O vigia e a cidade”, que anunciava um escritor voltado para as zonas interiores da mente de personagens perturbados, em que a lógica e o jogo já apareciam como formas privilegiadas de pensar e escrever o mundo. No final do “Prólogo” a esse livro, reproduzido na abertura de “Ecos no porão”, diz o autor: “O vigia olhou a cidade e dela gravou paisagens e fatos. Eis o conteúdo deste livro. É possível que o leitor nele não encontre nada de interessante ou de profundo. Culpe-se a perspicácia acanhada do observador. De qualquer forma, este é um livro pessoal e, se mais não puder ser, continuará sendo, apenas, O VIGIA E A CIDADE.”

Permitam-me discordar do autor do “Prólogo” num ponto: se a paisagem humana é acanhada — como a própria humanidade —, o observador não o é. Se sua literatura é “menor”, o é no sentido de Kafka. E se a sua é uma “literaturazinha”, como a ela se refere a personagem Marusa e o próprio narrador do conto “Para a rodoviária”, essa literatura das formas breves e recônditas, cheia de excrescências, janelas de varrer, casas tomadas, absurdo e solidão, segue sendo lida e reescrita pelas novas gerações.

Nunca vou esquecer da tragédia em seis atos do bugreiro e do pesquisador da universidade no conto “Bugres”; nem do belo canto em abismo de “Os pequenos desencontros”; nem do estouro dos baiacus em “Nuvens”; e muito menos

do “Braço direito de Noêmia”, “o imenso braço que sempre me acompanha”, como diz o narrador, o pobre marido de Noêmia, “nesse mundo cheio de executivos cristãos”. Contra eles, Silveira de Souza propõe, há décadas e sem alarde, amor, humor e horror, não necessariamente nessa ordem.



■ carolina

Não chegava a ser propriamente desgosto da vida. Procurávamos um fio, ténue que fosse, que nos pudesse conduzir a uma situação diversa. Viamos quase tudo em torno de nós como uma grande farsa montada para nos iludir e, talvez ingenuamente, não queríamos participar daquelas instituições nas quais nossos pais e professores acreditavam e que nos pareciam dissimuladas e opressivas. Quando tínhamos dinheiro, bebíamos cerveja. Então caminhávamos pelo cais e ficávamos nos trapiches a olhar as barcaças e os pequenos navios cargueiros que se aproximavam fumegando e se afastavam, ásperos e insensíveis à nossa ânsia de trabalho e fuga. Queríamos fugir para outros portos, para outras cidades, até mesmo — se possível — para outros mundos, que possibilitassem um reencontro de nós mesmos.

Um dia vimos Carolina. Fugaz, curiosa Carolina! Arrastava, bem próximo de nós, o seu corpo pálido-esverdeado de listras descoradas, descendo e levantando as pequenas antenas da cabeça e deixava, atrás de si, na madeira áspera e cinza do trapiche, um filete irregular e brilhante que parecia vir de muito longe. Não havia sensualidade nos movimentos; havia apenas o ondular natural do corpo minúsculo e roliço, o jeito atrevido de nos ignorar.

— Olhe — disse o meu amigo — uma lesma!

— Não é uma lesma — disse eu. — É Carolina!

Ele riu e disse:

— De fato, é Carolina.

Ficamos a olhá-la, como se olha qualquer coisa ao mesmo tempo remota e conhecida. Ela vinha deslizando na direção em que estávamos e foi preciso que nos afastássemos para que pudesse ter passagem. Achamos que se assustou com o nosso movimento brusco, pois encolheu o corpo, fez desaparecer as duas anteninhas da cabeça. Meu amigo se ajoelhou sobre o trapiche para melhor observá-la.

— Ela se parece agora com um graveto caído — disse ele.

— Se parece mais com um prego enferrujado — respondi.

— Nada disso — retrucou. — Se parece mais com uma folha seca enrolada.

— Tens razão, é uma folha seca enrolada.

Não sei. Suponho que ferimos o orgulho de Carolina. No mesmo instante, ela alçou as anteninhas e se pôs de novo a deslizar, agora noutra direção, afastando-se para o rebordo da madeira do trapiche. Em breve desapareceu de nossa vista.

— Bem — disse meu amigo. — De qualquer modo ela deixou esse filete brilhante de gosma sobre a madeira. Pode ser uma esperança.

— Talvez — disse eu. — Mas uma esperança que não está aí fora.

— Não, não está aí fora. Está em nossa cabeça.

— Talvez. Um fiozinho brilhante de gosma dentro de nossa cabeça. Legal! A gente não deve desesperar!

— É isso aí!

Pois não era propriamente desgosto da vida. Ouvíamos o tilintar de sinos e o apito rouco das barcaças que se afastavam sem nos levar. Olhávamos, não sem um traço de amargura, as estrias de espuma que ficavam aquém das popas e logo se apagavam. Sabíamos que algo estava errado à nossa volta, mas, no fundo, o que sentíamos mesmo era o vislumbre de novas possibilidades e a rebeldia orgulhosa, talvez imatura, contra um sistema de coisas que nos enganava e procurava sufocar o que havia de autêntico nas experiências que buscávamos. ■

texto | joca (jorge hoffmann) wolff é ensaísta, tradutor, professor de literatura na UFSC e autor do livro de poemas “Pateta em Nova Iorque” (Ed. Letras Contemporâneas, 2001).

imagens | diego de los campos (ilustração) evandro de souza (foto)

AMOR, HUMOR, HORROR — JOÃO PAULO SILVEIRA DE SOUZA É UM DOS MELHORES CONTISTAS BRASILEIROS DA ATUALIDADE

Uma Lausimar Laus desconhecida

QUATRO LIVROS DA ROMANCISTA DE “O GUARDA-ROUPA ALEMÃO” REPRODUZEM NOS ANOS 50 OS VALORES DOMINANTES DA SOCIEDADE E O CONCEITO DA “INFÂNCIA MODELAR”

Eliane Santana Dias Debus

O nome Lausimar Laus (1916-1979) por certo não soa desconhecido para o leitor catarinense. Seu título de maior repercussão, “O guarda-roupa alemão”, já foi recomendado em várias edições do vestibular da Universidade Federal de Santa Catarina como leitura obrigatória. Conhecida e estudada nos bancos universitários pelos romances que tematizam a colonização germânica, fica esquecida sua produção para crianças e jovens, em obras que carregam consigo a marca do texto escolar e da infância modelar. Escritos na década de 1950, esses livros são anteriores a “Fel da terra” (1958), sua primeira ficção, e circularam em várias escolas brasileiras, distribuídos pelo Ministério da Agricultura e Educação.

Lausimar Laus pertence ao grupo de escritores pioneiros em Santa Catarina — a escreverem para crianças e jovens, juntamente com Heitor Luz Filho, Balbino Martins e Adolfo Bernard Schneider — segundo Celestino Sachet em “A literatura catarinense” (Lunardelli, 1985). No entanto, esses autores não escreveram exclusivamente para crianças e na maioria das obras de referência não há dados sobre suas produções infantis e juvenis. Mas Lausimar foi a que mais exercitou a escrita para crianças, com quatro livros publicados: “Brincando no Olimpo”, “Os Sonhos de Candoquinha”, “As Aventuras de Zé Colaço” e “Histórias do Mundo Azul”.

Os títulos dos autores catarinenses não diferem daqueles que circulavam no restante do país, isto é, tinham como função primeira formar modelos de comportamento e valores nos leitores em tenra idade. Eram carregados de uma visão-do-adulto (SACHET, 1985), num discurso monologicamente imposto à criança, predominando a visão adultocêntrica e transmitindo conteúdos no intuito de educá-la a partir do exemplo de personagens e atitudes modelares.

Laus publicou pela gráfica do Jornal do Brasil, em 1953, “Brincando no Olimpo”, que teve sua primeira publicação em capítulos em “Vida Juvenil” (1949), obra baseada e inspirada no livro de P. Commelin, “Nova Mitologia Grega e Romana”. Depois de uma exaustiva apresentação dos deuses mitológicos, o narrador convida o leitor a “entrar no território maravilhoso de Júpiter”, trava um diálogo de perguntas respondidas por ele mesmo e percebe que está acompanhado de um grupo de crianças, seus colegas. As informações sobre o reino e toda sua mitologia são entrelaçadas com as descobertas das personagens-crianças.

“Sonho de Candoquinha” foi publicado em 1955 pelo Ministério da Agricultura e distribuído nas escolas públicas. A narrativa gira em torno de menino Candoquinha que, por não gostar de comer verduras e legumes, sofre pressão da mãe, é transformado em lagarta da couve pela fada dos legumes e vê todos os seus conhecidos transformados em legumes e hortaliças. Convivendo naquele reino estranho, vai aprendendo as propriedades dos alimentos, a sua importância, e ao despertar do terrível sonho torna-se um comedor “saudável”. “Daquele dia em diante, Candoquinha foi o modelo dos bons comedores de frutas e legumes. Nunca mais fêz[sic] berreiro, nem deu mais trabalho a dona Miroca.” (LAUS, 1955, p. 27)

“Histórias do mundo azul” (s/d) é composto de quatro histórias: “A fada do açúcar”, “O anão e o gigante”, “Manuelzinho” e “A lenda da borboleta”. A primeira narrativa é protagonizada por uma menina que, embebida pelas histórias do avô a respeito da fada do açúcar, perde-se em meio ao canavial e, ao mesmo tempo em que se angustia, se tranquiliza pela possibilidade de encontrar a fada. Essa apresenta-se com seu verdadeiro nome: “Saccharum Officinarum” e todo um séquito de acompanhantes: “Beta Vulgaris” (açúcar da beterraba), irmãs glicose (açúcar da fé-

cula e da uva), princesa lactose e assim por diante. A fada narra à menina sua rota desde a saída da Ásia até a chegada ao Brasil: “Foi no tempo das Capitânicas Hereditárias, aquele ponto da história que já aprendeste na escola.” (LAUS, s/d, p.16). A narrativa termina com a menina despertada pelo avô. Ela havia adormecido no meio do canavial.

“O anão e o gigante”, premiada no Concurso de Histórias Infantis da Semana da Economia promovido pela Caixa Econômica Federal do Rio de Janeiro (s/d), é produzida em versos e conta a história de um “anão trabalhador” e de um “gigante vadio”. O gigante, que se vê sem fortuna e sem pão, vai procurar conselho do anão e este lhe responde:

— *Vive feliz como eu,
Tranquilo e a cantar,
Mesmo sendo pequeno,
Todo aquele vivente
Que trabalhe contente,
E saiba economizar!* (LAUS, s/d., p. 36)

A terceira narrativa, “Manuelzinho”, tem como protagonista o menino Manuel, filho da “preta Tibúrcia”. Ele era muito preguiçoso e não auxiliava a mãe nas lidas domésticas. Estava perto do Natal e o menino, convencido pela mãe de que estava alimentando o burrinho de Nossa Senhora, começou a cortar capim, certo de que seria compensado e receberia um presente de Natal. Tibúrcia, por sua vez, vendia os feixes de capim, guardava o dinheiro e, no Natal, comprou uma violinha de cordas douradas para Manuelzinho. Ele acreditou que o presente era de Nossa Senhora e tanto se acostumou a trabalhar, que nunca mais teve preguiça.

Em “A lenda da borboleta”, a história da criação do mundo é recontada. O Gênio da Vida cria, por meio de uma rosa, uma linda moça para governar o jardim, ensinando-lhe a linguagem do bem e do bom. Mais tarde, vendo seis camélias “muito brancas e puras”, faz saírem delas seis pequenos seres e lhes

oferece o nome de crianças. A rainha, zangada pela arte das crianças, agrides e, pela primeira vez, o mundo conhece lágrimas. O Gênio da Vida a castiga, transformando-a em lagarta. Suas lágrimas transformam-se em fios de seda e o Gênio da Vida, vendo tamanha beleza, devolve-lhe a vida entre as flores, na forma de borboleta.

Nos quatro textos se percebe, de imediato, a preocupação em orientar a criança: manutenção de hábitos alimentares saudáveis, o embate entre o bem e o mal, o prêmio e o castigo, os valores que devem ser preservados.

Em “As aventuras do Zé Colaço”, Lausimar Laus cria o narrador Rifão para contar as aventuras de Zé Colaço e de seu Façanha. Segundo a autora, essas peripécias mostram “o valor do Senhor Bom Senso, de Dona Bondade e de Seu Juízo”. O texto é construído em versos e ilustrado em quadrinhos. Ao todo são dez histórias, apresentando os dois personagens em “armações” das mais inusitadas. Em tom anedótico, todas terminam com moral formulada em cima de provérbios populares:

*Essa história vem provar
o mal que a cobiça fêz.
Quem muito quer abraçar
Perde tudo de uma vez.* (p.12)

*Na boca do povo irmão
Há um ditado sensato:
“Não fiques por não ter cão
Vai à caça com teu gato.”* (p.17)

Os títulos de Lausimar Laus seguem a tendência comum de textos da década de 50 direcionados para criança. Inserida no contexto histórico-social da época, essa literatura tinha como objetivo principal preservar nas crianças os valores culturais vigentes na sociedade. ■

texto | eliane debus
é professora e pesquisadora, autora da dissertação de mestrado “Entre vozes e leituras: a recepção da literatura infantil e juvenil” (UFSC, 1996).

Pássaros, grutas e formigas

COLECIONADORA DE SI MESMA, ELI HEIL EXPLORA O GROTESCO E O SUBLIME DO MUNDO OVO E REVELA SUAS MINÚCIAS EM LIVRO DE REGIS MALLMANN

Fernando Boppré

Eli tem um mundo. Ela o chama de ovo. Antes de habitar e trabalhar nesse mundo ovoide, localizado em amplo terreno em Santo Antônio de Lisboa, em Florianópolis, onde hoje está construída a Fundação “O Mundo Ovo de Eli Heil”, a artista residia no centro da cidade, em casa cujas reduzidas dimensões motivaram a migração para o novo território.

Em seu mundo ovo, a casa da frente — originalmente destinada à habitação — também se tornou pouco. Foi tomada de assalto por telas, papéis, instalações. Na caixa d’água, instalou-se um presépio tresloucado. Logo ao lado do portão de entrada, as figuras de Adão e Eva insepultas. Com isso, mais uma migração: construiu nova casa no mesmo terreno, situada mais ao fundo. Passou a chamar a antiga residência de museu, local onde expõe trabalhos e a si própria.

Não obstante, mesmo essa nova casa dos fundos, feita para morar, hoje já está tomada, em seu andar superior, pelo ateliê e pelas obras que dali joram. É assim: o terreno torna-se sempre exigiu para Eli. Como se fosse necessário erigir territórios, nichos e altares inteiramente dedicados à sua produção. Se Eli viver cem anos, serão necessárias novas casas, outros mundos.

Eli: essa pequena que coleciona a si própria. Neste mundo ovo, faz surgir uma infinidade de coisas e as encerra nessa casa que em muito se parece com uma gruta. Nesses termos, é possível aproximar Eli da poética do grotesco — por sinal, uma derivação

do termo “gruta”, como bem lembrou Vasari, numa referência às descobertas, no século XIV, de salões e corredores subterrâneos de um antigo palácio construído por Nero em Roma, onde foram encontradas imagens e estátuas compostas de entidades metade gente e metade animal (desde então, o termo “grotesco” passou a ser utilizado no domínio das artes). Os seres inventados por Eli também transitam entre o humano e o inumano.

E há ainda as formigas: esses seres que se multiplicam em galerias subterrâneas engendrando minúsculas grutas por todas as partes do planeta. No terreno de Eli, espalham-se por todos os cantos e fazem com que ela tenha que enfrentar, cotidianamente, uma árdua batalha pela conservação de seu acervo. Apesar do esforço, as pequenas carregadeiras sempre retornam e exigem sua parte naquele mundo.

Há ainda uma outra referência importante para se refletir sobre a obra de Eli Heil. Walter Benjamin, em suas “Passagens”, dedicou-se a pensar o lado fisiológico do ato de colecionar: “Não deixar de ver, ao analisar este comportamento, que o ato de colecionar adquire uma evidente função biológica na construção dos ninhos pelos pássaros.” Não por acaso, a artista se dedica aos pássaros em algumas de suas obras. A lógica do pássaro — a constituir ninhos e depositar ovos — é encenada por Eli, em seu universo, a todo momento.

Eli germinou sua poética. Primeiro, pela experiência do parto, feto feito expulso de dentro do ventre. O nascimento do filho assinalou o adoe-

cimento da artista que passaria mais de cinco anos enferma. Em 1962, surgiram suas primeiras pinturas. Eli disse: “Jogaram no meu cérebro uma célula que foi esticando, sugando, sofrendo. Nasceu aquele monstinho doce. Doce, porque constrói e não destrói. O ovo já estava bicudo. Houve ali uma explosão: a do meu cérebro com a explosão do meu ovário.”

A imagem de um “ovo bicudo” utilizada por Eli é sintomática. É uma metáfora para dar conta de um invólucro que não mais suportava o que havia dentro de si e passa a forçar novos limites, reinventar a sua própria forma. E foi exatamente o que fez Eli: após anos de enfermidade, encontrou no trabalho artístico um espaço onde poderia esboçar novas formas para si e para o mundo em que vivia.

De uma parte, Eli dá conta dessa sublimação que a arte teria operado em seu espírito. De outra, gostaria de propor uma outra visada para o termo “monstinho doce” por ela pronunciado e que remete, novamente, para as formigas a atravessar cotidianamente seu caminho. A poética da artista responde, quase sempre, pelo micro. Os traços miúdos são repetidos exaustivamente. Não há o “um” em Eli, há o “muito”, o “múltiplo” e também o “híbrido” (que responde pela lógica do grotesco, comentada acima). Como formigas, que não surgem sozinhas, sempre aos montes, em busca do doce. De posse do alimento, os insetos o trabalham até atingirem o formigueiro, autêntica obra de arquitetura que perfaz um complexo sistema de túneis, câ-

maras, antecâmaras, berçários, entre outros espaços.

Caminhar pelo Mundo Ovo de Eli é como passear por um formigueiro. Uma obra leva a outra, uma técnica amarra-se à seguinte, os traços definem espaços plurais. Eli Heil é da estirpe de criadores, como Arthur Bispo do Rosário, em cujas poéticas o espaço da casa-templo-formigueiro é imprescindível. Tanto em Bispo quanto em Eli o conceito de “arte” parece ser pouco, quase nada, impreciso e intangível.

O doce de Eli e o Deus de Bispo do Rosário são coisas de um mundo em forma de ovo que dificilmente alguém conseguirá abrir e dissertar com precisão sobre o que há dentro ou mesmo em torno dele. Afinal, Clarice Lispector já previra isso: “Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. — No próprio instante de se ver ovo ele é a lembrança de um ovo.” ■



texto | fernando boppré
é historiador, presidente do Fundo Municipal de Cinema de Florianópolis (Funcine) e coordenador da agenda do Museu Victor Meirelles.
imagens | nilva damian



coleção

Eli Heil, Hassis, Meyer Filho e Paulo Gaiad são os artistas retratados nos quatro primeiros livros da coleção “Vida e arte” publicada pela Tempo Editorial. Neles, biografia e trajetória artística se fundem, incluindo cronologia e bibliografia completas. Com linguagem jornalística, a proposta é aproximar o grande público da arte produzida no Sul do Brasil. Os textos são de autoria dos jornalistas Regis Mallmann (Eli Heil), Néri Pedroso (Hassis), Daisi Vogel (Meyer) e Fifo Lima (Gaiad).



UM AARDVARK
(ORYCTEROPUS AFER) |
MAMÍFERO DA FAMÍLIA
DOS ORICTEROPODÍDEOS

Um *aardvark* sem Dürer

A SURPRESA E O SUSTO CUIDAM DE AVIZINHAR
O MARAVILHOSO AO MEDONHO

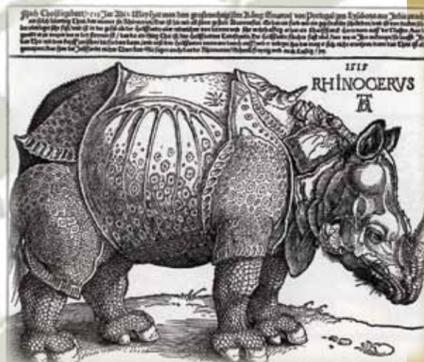
Marcus Fabiano Gonçalves

Deixo por alguns instantes o ramerrão dos aleres e afazeres acadêmicos e, graças a um animal muito menor, imagino por frações de incredulidade qual não teria sido a surpresa causada por um rinoceronte em plena Europa do século XVI. Fazia praticamente 1200 anos que o Velho Continente não se deparava com aquela criatura já transfigurada em lenda pela iconografia dos bestiários medievais. Penso aqui no famoso rinoceronte branco enviado ao Papa Leão X por Dom Manuel I. O tal *ganda* – nome indiano para a *ignotae bestiae* – fora dado de presente pelo sultão de Cambaia, Modofar II, ao vice-rei da Índia, Afonso de Albuquerque, que decidiu repassá-lo ao rei Dom Manuel I, e este, por sua vez, depois de faturar o prestígio com a novidade, preferiu agradecer o Papa com a exótica criatura a fim de sensibilizá-lo para o reconhecimento do domínio português das novas descobertas.

Não era fácil esse Dom Manuel, rei de Portugal e dos Algarves, d'Aquém e d'Além-Mar em África, Senhor do Comércio, da Conquista e da Navegação da Arábia, Pérsia e Índia, cognominado o Venturoso – embora hoje seguramente não fosse ser assim tão aplaudido, pois justo a ele coube o financiamento do primeiro surto infernizante da globalização europeia, aliás simbolizada na sua heráldica pessoal pela mesma esfera armilar que Jean Baptiste Debret muito depois incorporaria ao croqui da bandeira imperial do Brasil.

Em tempos de GPS (*Global Positioning System*), abro aqui um parêntese sobre esse antiquíssimo apetrecho astronômico, tataravô do astrolábio, hoje mais conhecido como um relógio ornamento, tantas vezes em decomposição, das edificações lusobrasileiras. A grafia latina *sphaera* acabaria tornando-se, em português, responsável por alimentar a corruptela da pronúncia *espera*, ficando ainda mais atrás a estaca inicial do sentimento de expectação caracterizador da mística sebastianista, passando a matizá-lo de certa melancolia náutica relacionada ao olhar que no cais aguarda o retorno das naus e às miradas dos cestos de gáveas à procura de novas terras.

“Os helenos compuseram a sua denominação para girafa a partir de um prosaico acoplamento dos nomes do camelo e do leopardo que até hoje, em grego moderno, a designa como camelopardo (*καμηλοπάρδαλη*).”



RINOCERONTE DE ALBRECHT DÜRER | BICO DE
PENA E REPRODUÇÃO EM XILOGRAVURA

Originária da antiguidade de Mileto, não se sabe como a esfera armilar, já no século I, foi parar na China, a mãe biológica de muitas tecnologias e a possível pioneira da circum-navegação que, contando com o almirante Zheng He (1371-1435) entre suas hostes, deveria sorrir discretamente com as expedições de Vasco, Colombo ou Cabral. E por falar em Cabral, mesmo cá no Brasil, um pouco de atenção poderá revelar diversos indícios dessa proximidade entre Portugal e a China, amplamente impulsionada pelos jesuítas ainda quando a Coroa não andava às turras com a Companhia de Jesus. A propósito dessa proximidade, apresento a seguir duas esferas armilares, uma que fotografei, em Fernando de Noronha, no monumento em homenagem a Gago Coutinho e Sacadura Cabral (os aviadores portugueses pioneiros no cruzamento aéreo do Atlântico) e outra que capturei de um dos fabulosos instrumentos astronômicos do Observatório Imperial de Pequim (Dinastia Ming):



ESFERAS ARMILARES | SIMILITUDE EM
FERNANDO DE NORONHA E EM PEQUIM



Esse tema recorrente do dragão dominando a esfera armilar pode ser encontrado em medalhas premiais do Império do Brasil (especialmente de Dom Pedro II), nas quais, porém, a serpe alada da Casa de Bragança (a mesma presente no topo do cetro imperial) substituiu o seu primo quadrúpede e cuspidor de fogo. Tornada um ícone das navegações ultramarinas e da ambição expansionista portuguesa, a esfera armilar atravessaria os séculos e no Brasil passaria da bandeira de Dom Manuel para o pavilhão nacional republicano.

Contudo, promovida à condição de um genuíno símbolo monárquico português, ela só poderia aparecer de modo muito sutil ao nosso lábaro estrelado: justamente como a abóbada celeste na qual se inscreve, por posicionamento geocêntrico, um lugar (a latitude da cidade do Rio de Janeiro), um dia (15 de novembro) e uma hora (12 horas siderais, aproximadamente 8h14min da manhã).

Com efeito, o advento da República não borrou completamente a presença desse emblema monárquico do cotidiano visual dos brasileiros. Ainda hoje qualquer passeio pela cidade do Rio de Janeiro poderá contar diversas aparições da esfera armilar, como a que é levada na mão direita por Dom João VI em sua estátua equestre ou a que existe no pináculo do chafariz da pirâmide do Mestre Valentim, ambas localizadas na praça XV de Novembro, antigo Largo do Carmo.

Mas enquanto não se torna admissível para os brios ocidentais que os amarelos possam ter chegado à América bem antes dos nem tão brancos europeus, encerro o parêntese sobre a esfera armilar e sigo imaginando a surpresa papal com o rinoceronte, considerando inclusive que Sua Santidade já havia recebido d'El Rey um elefante amestrado, de nome Hanno, capaz de, entre os muitos gracejos do seu repertório, ajoelhar-se diante daquele sucessor de Pedro que cá em Terra era na ocasião um dileto membro do clã dos Médicis. Teria então o Santo Padre cogitado de uma bula revisando as dimensões da arca de Noé?

Pela carta de agradecimento a Dom Manuel pelo elefante, sabemos que, mesmo entusiasmado, o Papa não deixou de recordar o sanguinolento videogame ao vivo com gladiadores, feras e cristãos que os romanos outrora promoviam naqueles seus maracanãs sem grama. Isso, porém não expressava qualquer sorte de comisseração pelo triste fim de homens e criaturas que sucumbiam para o êxtase dos caprichos pagãos. Aquelas eram épocas de outros sentimentos. Leão X planejava mesmo era promover em Roma um torneio em tudo semelhante àquele realizado por Dom Manuel em Lisboa com enormes êxito e repercussão.

Por uma carta do tipógrafo alemão Valentin Ferdinand, sabemos que, durante a festa da Santíssima Trindade de 1515, Manuel resolveu bancar o César e organizou em Lisboa o combate entre um de seus elefantes e o rinoceronte recém-chegado. A ideia mirabolante teria surgido dos relatos do romano Plínio, o Velho, que descrevera uma suposta inimidade natural entre as duas bestas colossais. Valentin conta então que, improvisada uma arena para o combate, o elefante, acossado pela algazarra, ao simplesmente enxergar o rinoceronte fugiu em desabalada carreira levando tudo por diante. Resultado do combate: o *ganda* foi aclamado vencedor e estavam assim dadas as circunstâncias para que de Lisboa se irradiasse por toda Europa uma história que converteria o rinoceronte, na ausência do aguardadíssimo dragão, em patrono da blindagem e da bravura de cavaleiros e militares.

Após o espetáculo em Lisboa, o rinoceronte fora preparado para presente: recebeu uma corrente “doirada” e uma coleira cravejada de flores e pedrarias. Todavia, a embarcação saída de Lisboa com o gigante a bordo destinado ao Papa naufragou na costa da Itália. Do *ganda* só ficaram relatos e o rudimentar esboço de Valentin Ferdinand, enviados a Nuremberg.

E apenas isso bastou para que de lá, Albrecht Dürer, mesmo sem jamais ter visto o tal rinoceronte, tratasse de desenhá-lo em 1515, acrescentando-lhe ainda diversos detalhes insólitos, como um chifre no dorso, carapaças de

crustáceo e escamas de réptil pelas patas. Dürer provenciou ainda uma xilogravura a partir do seu desenho. E foi esta obra que, reproduzida à exaustão, fixaria para toda a Europa a aparência de um rinoceronte até fins do século XVIII. No ano de 1956 (portanto, 441 anos depois), Salvador Dalí fascinou-se com o desenho de Dürer e decidiu fundir em 3600 quilos de bronze a sua versão tridimensional do rinoceronte. Assim, em virtude de um naufrágio e das imprecisões de uma espécie de retrato falado feito à distância, mais de quatro séculos depois, um precursor desenho científico viraria uma autêntica obra surrealista.



SURREALISMO |
“RINOCERONTE VESTIDO
CON PUNTILLAS”, DE
SALVADOR DALÍ, 1956

A admiração estética é com frequência provocada pelo magnífico desvelado de seu ineditismo. Exatamente por isso, a surpresa e o susto cuidam de avizinhar o maravilhoso ao medonho. Podemos perceber exteriormente um tal estado psíquico quando a perda da tensão do maxilar inferior provoca nos lábios o oblongo e silencioso desenho de um “O”, atestando a vulnerabilidade de uma percepção assaltada pelo mutismo que momentaneamente sequestrou-lhe as funções da linguagem. Por isso dizemos que algo impressionante é *de cair o queixo*. E quando estamos *de queixo caído*, ficamos *sem palavras*. A simples nomeação do desconhecido opera aí como a maneira mais recorrente de torná-lo assimilável a um entendimento que procura a todo custo recobrar-se do choque de uma comocção. Os efeitos arrebatadores ou angustiantes do inusitado e do repentino são tranquilizados pela espera de algo que possa ao menos ser domesticado por um nome. Nesse curso, a ânsia de assimilação do extraordinário ao rotineiro vai cometendo os seus troços classificatórios. E é perfeitamente compreensível que as coisas assim se passem, sobretudo antes de Lineu ou Darwin.

O episódio do contato dos antigos gregos com a girafa é emblemático. Por algumas similitudes anatômicas – isto é, por um impulso que buscava acomodar o novo ao conhecido –, os helenos compuseram a sua denominação para girafa a partir de um prosaico acoplamento dos nomes do camelo e do leopardo que até hoje, em grego moderno, a designa como *camelopardo* (*καμηλοπάρδαλη*). Algo semelhante também se passou com Marco Polo quando em Java ele encontrou um rinoceronte: relatou então ter visto um unicórnio, lamentando, porém, que fosse tão feio e agressivo, mais próximo de um grande boi que de um cavalo, com patas de elefante, pelagem de búfalo e cabeça e javali.

Na nomeação e na classificação de um ente, muitas vezes negligenciamos ou distorcemos os seus atributos constitutivos indispensáveis, aqueles que fazem de uma coisa ela mesma e não outra. Ademais, parece haver uma espécie de resistência mental em se abrir uma nova rubrica no nosso esquema compreensivo movido por repertórios de analogias, uma relutância em se perceber o inédito a partir dele mesmo, da sua singularidade ou da sua excepcionalidade. Isso prova que, desde uma perspectiva hermenêutica, ver, interpretar e descrever não são atos mentais automáticos e dependentes de uma verdade mais profunda ou objetiva: são construções conjecturais dessa precária relação entre a linguagem e o mundo, pretensões comunicativas que a todo instante realizam dramáticas escolhas e arcam com consequências que podem ser tão mais graves conforme o grau de concretude do que esteja sendo tratado.

Entretanto, alheio a nomes ou a taxinomias, o deslumbramento com um elefante, um rinoceronte ou uma girafa magirus é sempre novo nos olhos vidrados de qualquer criança que, nascida longe das savanas africanas, visite um zoológico pela primeira vez. Como eu aqui, de novo com cinco anos de idade, em frente à tela desse computador, ouvindo estarrecido uma fábula nos relatos de Marília que me conta, dos confins da África do Sul (enquanto não chega a foto prometida), de um animal glabro, entre o meigo e o asqueroso, arranjado como em uma cruz de tatu, coelho, rato e porco, que em língua *africânder* é chamado *aardvark*.

texto | marcus fabiano Gonçalves
é antropólogo, poeta e professor da Universidade Federal Fluminense (UFF).
imagens | divulgação

Jorge de Lima

Éguas vieram, à tarde, perseguidas,
depositaram bostas sob as vides.
Logo após borboletas vespertinas,
gordas e veludas como urtigas

sugar vieram o esterco fumegante.
Se as vísseis, vós diríeis que o composto
das asas e dos restos eram flores.
Porque parecem sexos; nesse instante,

os mais belos centauros do alto empíreo,
pelas pétalas desceram atraídos,
e agora debruçados formam círculos;
depois as beijam como beijam lírios.

TRANSCRIÇÕES

Ana Cristina Cesar

Gatos vieram, à noite, perseguindo,
deitaram seu hálito sobre o sono.
Logo após o salto imaginário
de fatos e palavras misturados

vieram saber de cada gato
o gato que os soubesse, e a todos
compusesse de restos de desenho
e traços e sexos procurados.

Porque nesse instante perdeu-se
a voz que os miasse e desse forma
e de gato se fizesse sem engenho

deformando-os em bichos nunca vistos,
não mais linguagens perseguidas,
mas gato somente se lambendo. ■

poemas | jorge de lima
"Invenção de Orfeu", 1956.

| ana cristina cesar
"D'après Jorge de Lima", 1972.