SUPLEMENTO CULTURAL DE SANTA CATARINA

81

FEV. 2014 - ISSN 2318-3063

[ô catarina]



Entrevista Fábio Lopes **Artigo** Claudio Willer Thereza Rocha **Ensaio** Jéferson Dantas **Inéditos** Conto de Paulino Júnior Dramaturgia de Christiano Scheiner Poemas de Antonio Carlos Floriano

Cartas

Um suplemento cultural deve, sim, valorizar a arte do estado onde ele é publicado, como, aliás, faz brilhantemente o *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]*. Mas também deve estar aberto a manifestações artísticas de todo o país. E é aí que este suplemento se destaca, apresentando, de forma ampla e variada, o que de melhor é feito nas artes e na literatura do Brasil.

(Paulo de Toledo, poeta, Santos / SP)

Parabéns ao *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]*. Parece-me um suplemento perfeito. Visualmente atraente e legível, dá à poesia o espaço que ela merece. Confirma Florianópolis como polo cultural. Exemplo a ser seguido por outros veículos e órgãos públicos.

(Claudio Willer, poeta, São Paulo / SP)

Algo que me chama atenção nas edições recentes do *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]* é a presença do teatro. Lembrando que, apesar de tudo o que aconteceu nas décadas anteriores, o teatro persiste também como obra literária. Sófocles pode até ter morrido, assim como Shakespeare, que segundo alguns nem chegou a existir, mas os textos deles ou atribuídos a eles persistem como obras-primas literárias, como grandes poemas. Incentivar o teatro é muito incentivar a produção do texto teatral, divulgá-lo etc. Gostaria de cumprimentá-los, não só pela publicação em si, mas pelos grandes detalhes, como as traduções de Apollinaire (Péricles Prade), Annie Salager (Luiz Horácio), Leonel Lienlaf (Vinícius Lima) etc. Sem deixar de lado entrevistas, ficção e poesia do estado e de fora dele, que vêm aparecendo nessas páginas. É respiração.

(Moacir Amâncio, poeta e professor de literatura da USP, São Paulo / SP)

Prezado Marco Vasques, em teu nome cumprimento a Fundação Catarinense de Cultura e digo que estou muito agradecido pelo envio do *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]*, que tem publicado matérias importantes para a cena cultural brasileira.

(Celso Lafer, professor e ex-Ministro das Relações Exteriores, São Paulo / SP)

Editorial

A edição anterior do *Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]* foi inteiramente dedicada ao teatro. Naquele número, por questões editoriais, o importante grupo teatral do Sul de Santa Catarina, o Cirquinho do Revirado, não teve a sua estética teatral apresentada. O também artista criciumense Vittorio Brausen foi o nosso convidado para fazer a análise do trabalho e da história teatral da trupe nesta edição.

Após o número temático, retomamos o conceito do jornal, que tem por objetivo e norte abrir espaço para os mais diversos temas e áreas da cultura brasileira. Aqui, o leitor encontrará o lirismo memorial dos poemas inéditos de Antonio Carlos Floriano; o conto inédito de Paulino Júnior; a tradução do poeta americano Robert Frost pelo vate Rodrigo Madeira; a arte visual de Cláudio Trindade e o ensaio de Jéferson Dantas. Claudio Willer escreve artigo analisando os dois últimos livros de poemas publicados por Rodrigo de Haro; Maurício Rafael fala sobre patrimônio cultural e sociedade; Christiano de Almeida Scheiner colabora com dramaturgia inédita; a professora Thereza Rocha fala sobre o ensino de dança e a sua prática; Dorva Rezende entrevista Fábio Lopes, diretor da editora da Universidade Federal de Santa Catarina, a EdUFSC, que vem se firmando no setor editorial como uma das mais importantes do país; as ilustrações, neste número, são de Rafael Erichsen da Silveira.

EXPEDIENTE

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

SUPLEMENTO CULTURAL DE SANTA CATARINA - 81 - [Ô CATARINA]

Fevereiro de 2014
Editor / Marco Vasques
Assistente Editorial / Denize Gonzaga
Conselho Editorial / Chico Faganello, Demétrio Panarotto, Marco Vasques, Marina Borck, Níni Beltrame, Péricles Prade, Rubens da Cunha, Sandra Meyer
Colaboradores desta edição / Antonio Carlos Floriano, Christiano de Almeida Scheiner, Cláudio Trindade, Claudio Willer, Dorva Rezende, Jéferson Dantas, Maurício Rafael, Paulino Júnior, Rafael Erichsen da Silveira, Rodrigo Madeira, Thereza Rocha, Vittorio Brausen.
Capa e ilustrações / Rafael Erichsen da Silveira
Revisoras / Denize Gonzaga e Manuela de Medeiros
Designer Gráfico / Moysés Lavagnoli
Impressão / Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina (Ioesc)
Tiragem / 6 mil exemplares

Entre em contato:
Fundação Catarinense de Cultura
Av. Governador Irineu Bornhausen, 5600.
Agronômica – CEP: 88025-202
Florianópolis – Santa Catarina
E-mail / suplementocultural@fcc.sc.gov.br
Fone / (48) 3664-2585
Site / www.fcc.sc.gov.br/ocatarina

Os textos assinados são de responsabilidade dos autores.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA

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

A paisagem e o círculo de giz

Editora da UFSC lança revista de cultura e alcança patamar de ponta no mercado editorial

Por Dorva Rezende

Um dos primeiros textos que Fábio Lopes escreveu ao suplemento de cultura que eu editava num jornal dito estadual era uma reflexão sobre a cidade como paisagem, cenário onde nós, que nela vivemos, pouco poderíamos influir. O retrato da pólis já estava (im)posto, o que cabia era apreciá-lo. Catarina não autóctone, como tantos outros por aqui (ele nasceu na Vila Gumercindo, em São Paulo, em 1966, morou no Rio dos 3 aos 23, graduou-se em Letras pela PUC - Rio, fez mestrado e doutorado em Linguística na Unicamp e, desde 1994, é professor na UFSC, com pós-doutorado em Teoria Literária na PUC - Rio), Fábio Lopes nunca se contentou em apenas contemplar a cidade. Em mais de 50 artigos naquele caderno de cultura, que ele próprio considera o seu trabalho intelectual mais relevante, procurou criar um debate acerca dessa entidade Ilha-Capital, intervindo nessa ponte chamada univers(c)idade.

Há alguns anos, Fábio vem operando instrumentos e procedimentos que podem arejar a vida acadêmica, colocá-la a circular para além do que ele chama "círculo de giz" da universidade. Com a professora de Literatura da UFSC Simone Schmidt, durante três anos, teve um programa de entrevistas sobre literatura na TV Cultura / SC. Agora, na direção da EdUFSC, diz que encontrou uma oportunidade fantástica de atuar mais consistentemente nessa interface da universidade com o mundo que a circunda. A iniciativa da revista *Subtrópicos* é o primeiro exemplo disso.



Em que pé estava a Editora da UFSC quando você a assumiu?

Encontrei, antes de mais nada, um catálogo respeitável. Os títulos estão bem distribuídos entre as diversas áreas de conhecimento. A produção literária também conta com espaço garantido. Equilíbrio semelhante diz respeito ao impacto das obras nas cenas local, regional e nacional. Nos anos recentes, a EdUFSC vem publicando muitas obras escritas em terras catarinenses, mas também um Luiz Costa Lima, um Derrida, um Bordieu, uma Linda Hutcheon. Outro aspecto a se destacar é a excelência gráfica dos objetos produzidos, assegurada por um corpo técnico qualificado e comprometido. Tudo isso faz com que a editora seja hoje um selo consolidado na cidade, no estado e no país. A EdUFSC, atualmente, é uma máquina azeitada, que funciona. Em uma ponta, chegam espontaneamente propostas de publicações muito interessantes, e, na outra, saem livros bem acabados e impecavelmente revisados, que contam, além disso, com uma rede de distribuição que pode melhorar, mas já é bastante razoável. Para o diretor, essa condição é excelente porque sobram tempo e espaço para inventar coisas, fazer planos e tentar implementá-los.

Que planos são esses?

Eu diria que eles se organizam em duas frentes. Uma é a nacional: trata-se de diferenciar ainda mais claramente a EdUFSC na paisagem editorial brasileira. A outra frente é a local e a regional: a

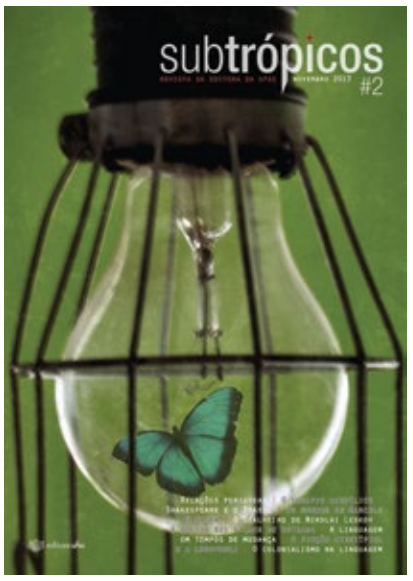
Editora da UFSC pode e deve enraizar-se cada vez mais profundamente no debate cultural, político e científico da UFSC, da cidade e do estado. Nossa obrigação, mais do que influenciar ou mesmo ajudar a organizar esse debate, é liderá-lo.

Esses dois objetivos, no fundo, estão articulados. Afinal, como fazer uma intervenção nacional consistente sem a constituição de um ambiente local e regional forte?

Em que pesem as propagandas oficiais e um certo orgulho eurocêntrico muito difundido por aqui, Santa Catarina é um estado periférico. Não digo isso como forma de lamentação, mas em nome da convicção de que essa posição periférica é uma oportunidade, pois a invenção e a novidade só podem vir de quem está na margem. Os que estão no centro tendem a reproduzir-se, a repetir-se, a conservar as coisas como estão. A nós outros, neste pedacinho de terra perdido no mar, é que cabe deslocar o pensamento canônico, dominante. Mas você tem razão: a condição para isso é um debate local e regional robusto.

Como fazer isso?

O carro-chefe desse trabalho é a *Subtrópicos,* a revista de cultura que acabamos de lançar. Ela é mensal, de distribuição gratuita tanto em versão impressa quanto eletrônica. Nela, publicam-se ensaios e resenhas curtos. Os autores provêm do mundo acadêmico, mas também de fora dele. O público visado também é maior, bem maior, do que o universitário. A ideia é criar um canal de diálogo entre a universidade e seu exterior. Nesse canal, ela, no entanto, não é a única detentora do saber. A instituição será convidada a escrever e a ler,







em uma linguagem que não a tipicamente acadêmica, sobre temas e questões que nem sempre são os temas e questões com que a universidade está acostumada a lidar. A revista, como eu tenho dito, é uma maneira de intervir no espaço exterior à UFSC. Mas é também um gesto no sentido de tirar a universidade de sua zona de conforto. Hoje estamos cindidos e dispersos em especialidades que se desconhecem reciprocamente, que não dialogam com outros saberes intra ou extra-acadêmicos e que só são avaliados pelos próprios pares.

Por que o nome *Subtrópicos*?

Porque um projeto como o nosso — que visa a uma intervenção na cena pública, mas também solicita modificações na própria estrutura do discurso acadêmico — só poderia vir da periferia do sistema universitário e cultural brasileiro, de uma posição deslocada. Estamos, de certa maneira, abaixo do Brasil oficial, tropical. O nome da revista assume ironicamente essa condição supostamente inferior — sub — para afirmar a especificidade e a produtividade do lugar que ocupamos.

Quais os outros projetos além da *Subtrópicos*?

Estreará em dezembro um programa a ser exibido pela TV UFSC, em que Simone Schmidt e eu entrevistaremos autores, tradutores e comentadores a respeito dos títulos e temas do catálogo da editora. Vai se chamar Livro Aberto. E já está no ar um projeto de aproveitamento sistemático das redes sociais. O piloto desse projeto é a série "O livro da minha vida", uma realização conjunta da EdUFSC e do Laboratório de Telejornalismo da universidade. Trata-se de um conjunto de depoimentos em vídeo, no qual, durante um minuto, professores da UFSC e personalidades da cidade e do estado falam sobre o livro que mais os marcou. Na esteira dessa série, produziremos outros objetos. A próxima iniciativa serão breves videocomentários sobre os livros do catálogo. Tudo isso visa a criar zonas de mediação entre o mundo acadêmico e um outro leitor. A ideia, de novo, não é simplesmente divulgar a produção da universidade, mas, cada vez mais, obrigá-la a levar em conta o debate público e os interlocutores inesperados que esse debate envolve.

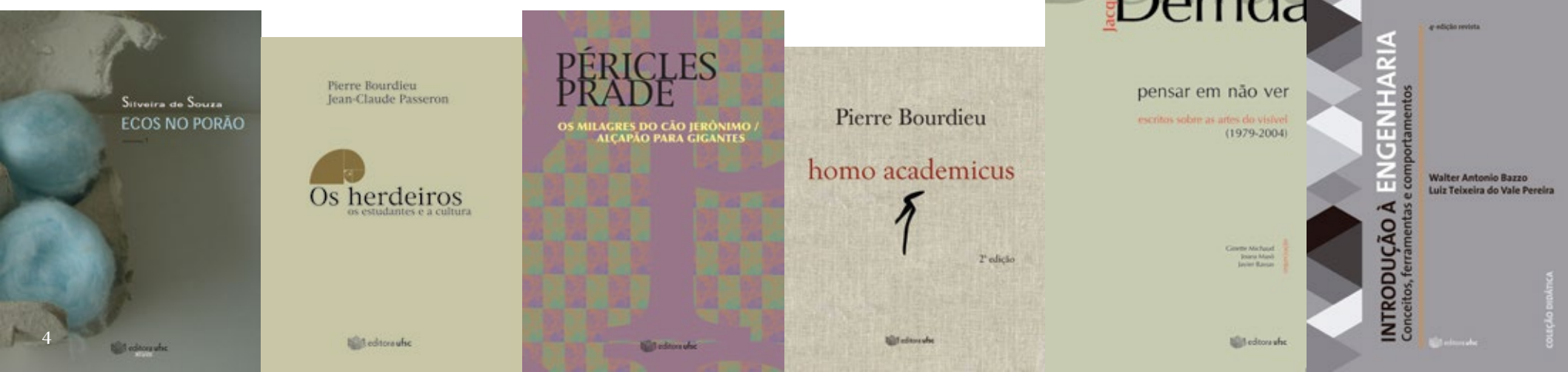
E quanto ao catálogo propriamente dito? Em que direção ele crescerá?

A configuração atual do catálogo, como eu comentei há pouco, é interessante, equilibrada. Vamos continuar publicando os originais que chegarem e forem aprovados pelo Conselho Editorial. Vamos continuar prospectando títulos semelhantes aos que o catálogo já contempla. Muita coisa boa vem por aí: Nancy, Agamben, poesia canadense, um livro sobre a obra de Burle Marx em Santa Catarina, poemas do Sylvio Back, do Alckmar dos Santos... mas, no que depender da direção da EdUFSC, dá para sacudir um pouco a cena editorial com algumas ações, por assim dizer, politicamente mais ousadas e inventivas. Uma delas é publicar regularmente obras vindas da África, da Índia, da América Latina. Outra é investir em coedições com os editores locais e regionais. Quero-os bem perto da EdUFSC, em cooperação com a instituição. Medidas nesse sentido já estão em curso. Outra vertente importante é a aposta em outros objetos que não os livros impressos. Refiro-me não apenas ao *e-book*, cujas primeiras versões serão lançadas muito em breve e estarão disponíveis na livraria virtual da FGV. Estamos construindo também um catálogo de audiolivros e, em iniciativa absolutamente inédita no campo editorial do país, videolivros em LIBRAS, a Língua Brasileira de Sinais. Penso, ainda, em outros objetos, como, por exemplo, os guias de expedição, que permitem o reconhecimento de espécies da fauna e da flora regionais e que podem ser muito úteis para estudantes ligados à área ambiental e mesmo para amadores. São, nesse último caso, objetos simples, modestos até, sem a pompa do academicismo de costume, mas que fazem o nome da editora circular em outros lugares, de outra maneira, para um novo público. Não posso deixar de mencionar, também, a minha intenção de valorizar a nossa Coleção Didática, voltada ao ensino de graduação. A equipe técnica da UFSC, cuja marca pró-atividade produziu uma bela reforma gráfica em nossos livros didáticos, tem a ideia de ir além, ampliando o número de títulos disponíveis e as áreas contempladas, hoje mais ligadas às disciplinas do Centro Tecnológico.

Um tema que de vez em quando retorna é a relação da UFSC com a literatura produzida em Santa Catarina. O que você pretende fazer a respeito disso?

A primeira coisa que é preciso dizer sobre esse tema é que, não obstante um mito que se difunde por aí, é completamente falsa a ideia de que a EdUFSC, a partir de um determinado momento, parou de publicar autores literários ligados a Santa Catarina. Nos últimos dois ou três anos, lançamos Silveira de Souza, Rodrigo de Haro, Rogério Sganzerla, Franklin Cascaes. Há, de resto, o calendário de concursos literários, voltados à promoção de escritores iniciantes. Tudo isso vai continuar. É verdade que os "poetas municipais" — no sentido que Drummond deu ao termo — já não são mais publicados. Mas creio que o fortalecimento do ambiente literário local e regional terá muito mais a ganhar se, em vez de editarmos essa poesia avulsa, elaborarmos projetos conjuntos com os gestores, com os produtores culturais e com os editores do estado. É o que pretendemos fazer. É o que já estamos fazendo.

(Dorva Rezende é jornalista, mestre em Letras pela UFSC, Florianópolis / SC)



O reino imagético de Rodrigo de Haro

Por Claudio Willer



Foto: Marco Vasques

O presente artigo complementa o que já havia observado sobre a poesia de Rodrigo de Haro em outras ocasiões, especialmente, na revista Poesia Sempre (Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, volume 36 de 2012), sobre *Espelho dos melodramas* e *Folias do ornitorrinco* (Florianópolis, Editora da UFSC, 2011).

Entre outros tópicos, ressaltei sua consistência, citando a entrevista e a seleção de poemas na revista literária *Coyote* (Londrina, verão de 2010) feitas por Marco Vasques e Rodrigo Garcia Lopes. Examinando os poemas lá publicados, observei que, se trocassem a cronologia e a atribuição de fontes, pouca diferença faria. Tanto poderiam ser, de sua considerável quantidade de títulos publicados aos quais se acrescentam inéditos, de *Trinta poemas*, de 1961, de *A taça estendida* de 1968, *Pedra Elegíaca* de 1971 quanto de *Amigo da labareda* de 1991 ou *Andanças de Antonio*, de 2005, entre outros. Mas, embora o tom e a imagética permaneçam os mesmos, também mudam, pois algo se adiciona. Principalmente, a impressão de que os poemas, constituindo uma obra extensa, ainda assim são fragmentos, trechos de outra ainda maior, de uma vasta narrativa que, mesmo centrada em Florianópolis, cidade que poetizou e também registrou visualmente, avançando na trilha aberta por seu pai, Martinho de Haro, é imemorial e cósmica, abrangendo distintas épocas e lugares.

Isso tem relação com a percepção e com a representação do tempo em sua poesia. Pode ser exemplificada por meio da leitura de um dos poemas de *Espelho dos melodramas*, intitulado "Noturno do estádio vazio":



Acordar memórias, abrir portões,
abafar sussurros dos eucaliptos
nos tímpanos ardentes, sem
nenhuma ovação. Somente
o espaço retangular onde medra
a planta do silêncio quando juventude
e morte são estádios vazios,
névoa de paraísos desaparecidos
ou nunca existidos. Quimeras. Tântalo.

Inútil suspirar por ocasiões perdidas,
por aclamações no estádio onde
nunca mais pisarás. Percorres
arquibancadas em perspectivas de fuga
com a rapidez dos sonhos. Ali tocas
o giz de alguma tíbia, o ramo sacro
de arnica poupado pelo enfermeiro.
Lembras-te? No subsolo ardem
chuveiros secos, a caliça sobe
na câmara das relíquias perversas.

A conduta própria dos atletas
sempre te fará sorrir. Agora nenhuma
ovação saúda esta luta romana.
Onde a celebração foi norma consagrada
levanta-se o incansável paladar da morte.
Eis os apelidos, os nomes como medalhas.

Nei, Cirilo, Formoso, Gabriel — Um ríspido
Saturno. Todos estão aqui, celebrados
neste portão vazio de estádio abandonado,
com riscos de estilete.

Provavelmente, é o antigo estádio de algum dos clubes de futebol de Florianópolis, abandonado por estar em uma região hoje quase central da cidade, revisitado pelo poeta. Se foi o estádio Adolfo Konder — perto de onde Rodrigo e sua família moraram —, então o poema não relata a visita, na qual viu, marcados a estilete, os nomes dos antigos jogadores, "Nei, Cirilo, Formoso, Gabriel", porém a recordação dessa visita, posto que foi demolido em 1982.

Poema fluente, de uma simplicidade enganadora, encobre sutilezas. Nele, a qualidade das metáforas, "quando juventude e morte são estádios vazios" e um oximoro como "No subsolo ardem chuveiros secos". Mas o jogo outrora disputado também é arena da "luta romana" — entre gladiadores, em cujo final "levanta-se o incansável paladar da morte".

Assim, vários tempos confluem no poema. Um, o presente imediato, da rememoração daquela visita ao estádio; outro, o tempo em que transcorreu essa visita; ainda outro, um passado cronológico, entre as décadas de 1930 e 1970, quando lá se disputavam partidas de futebol, das quais restam traços, inscrições gravadas. E um tempo arcaico, pois o estádio é um microcosmo, caso particular de todas as arenas, desde a antiguidade remota. Mas o que se encenava ou se celebrava nas antigas arenas, nos anfiteatros evocados por meio dessa rememoração da visita ao estádio? A encarnação dos mitos nas efemérides, nos momentos de renovação. Renascimentos,

celebrações de um tempo circular, encontros do sagrado e do profano. Sagração da temporalidade não linear. Dela também trata, de modo mais explícito, outro poema, "A roda do tempo": metalinguagem, declarando uma poética, conclui assim: "Tudo parece girar na roda do tempo."

Cada objeto ou cena do presente ou de um passado evocado traz outros tempos, episódios, extensões e dimensões. Também, entre outros, em "A pedra arremessada contra o vidro", no qual "A estática ferve docemente nas válvulas / do Telefunken — acusa imemorial / distância." Unem-se o instante do vidro estilhaçado, o tempo em que equipamentos de som tinham válvulas e a antiguidade do fauno atingido pela mesma pedrada.

É terrível a visão apresentada por meio de "Noturno do estádio vazio" e outros poemas. Expõe um presente do qual os mitos desertaram e os deuses se afastaram. Não é o estádio que está vazio, porém o mundo; povoam-no fantasmas, presenças evocadas, sejam aquelas do atleta que se apresentou há meio século, de um celebrante milenar. Ou, como em "Aparição no quarto (Fantasmagoria)", as vítimas de um desastre aéreo sonhado e adivinhado através de um espelho; algo que está para acontecer, do qual a criança sonhadora, metáfora do poeta, recebe um despojo, a "luva calcinada".

Poemas de *Espelho dos melodramas* relacionam-se à própria essência da poesia. Cito Octavio Paz, neste em boa hora reeditado *O arco e a lira* (Cosac Naify, 2012): "O poema é tempo arquetípico, que se faz presente no momento em que os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos, e sua função consiste em re-criar o tempo." Para o poeta e ensaísta mexicano, "Tragédia, epopéia, canção, o poema tende a repetir e recriar um instante, um fato ou conjunto de fatos que, de algum modo, são arquetípicos. O tempo do poema é diferente do tempo cronométrico." Algo semelhante ao que já disse T. S. Eliot em *Quatro quartetos*: "O tempo presente e o tempo passado / Estão ambos talvez presentes no tempo futuro / E o tempo futuro contido no tempo passado. / Se todo o tempo é eternamente presente / Todo tempo é irredimível."

Mas o que caracteriza a poesia de Rodrigo de Haro não é apenas a recriação do tempo, como o fizeram outros poetas; porém, a consciência aguda de fazê-lo. Poetiza essa recriação e assim a realiza:

> Impões mover-se, criação
> e criatura, fora da lava
> encardida do pardo
> esquecimento.

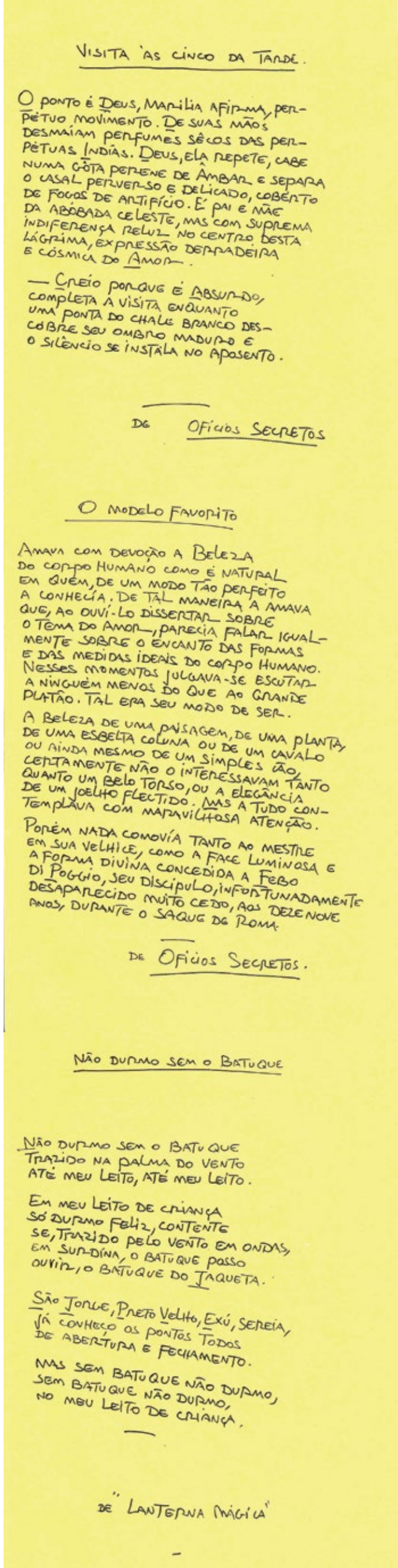
Como reitera em "Ludovica Albertoni", "Canto é matéria". É o que se vê em outros poemas nos quais também viaja no tempo; não só retrocede, o que o caracterizaria como um saudosista (nada contra essa designação, que abrange poetas extraordinários), mas os funde e sintetiza.

Folias do ornitorrinco, que faz par com *Espelho dos melodramas*, complementando-o, é um livro de sínteses, com poemas de extrema condensação, como este, "Eco":

> Corre pelos caniços
> e chama — corre
> o eco
> pelos caniços
>
> e chama.

A voz e o eco, sujeito e objeto, realidade e ilusão, coisa e representação passam a constituir-se em unidade, nessa realização de uma poética do instante. E assim conduz o leitor por caminhos sinuosos, nos quais, perdendo-se, achará algo.

Passagens de *Folias do ornitorrinco*, com seus poemas breves, sintéticos, como "Caramujo", "Pombo", "Eco", "Arlequim", "Cão dormindo na soleira da porta", lembram os *Dinggedichte*, os "poemas-coisa" de Rilke. Uma das chaves para sua leitura pode estar em um antigo texto gnóstico, *O Evangelho Segundo Filipe*. Nele, recomendações para o adepto alcançar a gnose, por meio da superação da distinção ou da contradição entre ser e perceber, a representação e seu objeto: "As pessoas não podem ver coisa alguma no mundo real, a não ser que se tornem essa mesma coisa. No reino da verdade, não é como os seres humanos no mundo, que veem o sol sem ser o sol, e veem o céu e a terra e assim por diante sem ser eles. Antes, se você viu qualquer coisa lá, você se tornou aquela coisa: se você viu o ungido (Cristo), você se tornou o ungido (Cristo); se você viu o [pai, você] se tornará o pai. Assim [aqui] (no mundo) você vê tudo e não [vê] a si mesmo. Mas lá, você vê a si mesmo; pois você se torna o que você vê." (em *As escrituras gnósticas* de Bentley Layton, Ed. Loyola)



VISITA ÀS CINCO DA TARDE.

O PONTO É DEUS, MARÍLIA AFIRMA, PERPÉTUO MOVIMENTO. DE SUAS MÃOS DESMAIAM PERFUMES SÊCOS DAS PERPÉTUAS ÍNDIAS. DEUS, ELA REPETE, CABE NUMA CÔTA PERENE DE ÂMBAR E SEPARA O CASAL PERVERSO E DELICADO, COBERTO DE FOGOS DE ARTIFÍCIO. É PAI E MÃE DA ABÓBADA CELESTE, MAS COM SUPREMA INDIFERENÇA RELUZ NO CENTRO DESTA LÁGRIMA, EXPRESSÃO DERRADEIRA E CÓSMICA DO AMOR.

— CREIO PORQUE É ABSURDO, COMPLETA A VISITA ENQUANTO UMA PONTA DO CHALE BRANCO DESCOBRE SEU OMBRO MADURO E O SILÊNCIO SE INSTALA NO APOSENTO.

DE OFÍCIOS SECRETOS

O MODELO FAVORITO

AMAVA COM DEVOÇÃO A BELEZA DO CORPO HUMANO COMO É NATURAL EM QUEM, DE UM MODO TÃO PERFEITO A CONHECÍA. DE TAL MANEIRA A AMAVA QUE, AO OUVÍ-LO DISSERTAR SOBRE O TEMA DO AMOR, PARECIA FALAR IGUALMENTE SOBRE O ENCANTO DAS FORMAS E DAS MEDIDAS IDEAIS DO CORPO HUMANO. NESSES MOMENTOS JULGAVA-SE ESCUTAR A NINGUÉM MENOS DO QUE AO GRANDE PLATÃO. TAL ERA SEU MODO DE SER.

A BELEZA DE UMA PAISAGEM, DE UMA PLANTA, DE UMA ESBELTA COLUNA OU DE UM CAVALO OU AINDA MESMO DE UM SIMPLES TÃO, CERTAMENTE NÃO O INTERESSAVAM TANTO QUANTO UM BELO TORSO, OU A ELEGÂNCIA DE UM JOELHO FLECTIDO. MAS A TUDO CONTEMPLAVA COM MARAVILHOSA ATENÇÃO.

PORÉM NADA COMOVÍA TANTO AO MESTRE EM SUA VELHICE, COMO A FACE LUMINOSA E A FORMA DIVINA CONCEDIDA A FEBO DI POGGIO, SEU DISCÍPULO, INFORTUNADAMENTE DESAPARECIDO MUITO CEDO, AOS DEZENOVE ANOS, DURANTE O SAQUE DE ROMA.

DE OFÍCIOS SECRETOS.

NÃO DURMO SEM O BATUQUE

NÃO DURMO SEM O BATUQUE
TRAZIDO NA PALMA DO VENTO
ATÉ MEU LEITO, ATÉ MEU LEITO.

EM MEU LEITO DE CRIANÇA
SÓ DURMO FELIZ, CONTENTE
SE, TRAZIDO PELO VENTO EM ONDAS,
EM SURDINA, O BATUQUE PASSO
OUVIR, O BATUQUE DO JAQUETA.

SÃO JORGE, PRETO VELHO, EXÚ, SEREIA,
JÁ CONHEÇO OS PONTOS TODOS
DE ABERTURA E FECHAMENTO.

MAS SEM BATUQUE NÃO DURMO,
SEM BATUQUE NÃO DURMO,
NO MEU LEITO DE CRIANÇA.

DE "LANTERNA MÁGICA"

Tradução de Robert Frost por Rodrigo Madeira



À NOITE
ACOSTUMADO

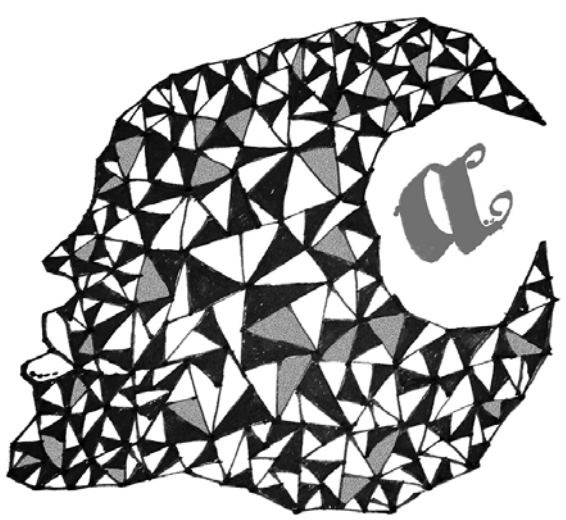
Já fui à noite inteiramente acostumado.
Eu já saí na chuva — e regressei na chuva.
Já segui tendo as luzes da cidade ao largo.

Eu já contemplei a mais triste dentre as ruas.
Já deixei para trás as rondas do vigia
E baixei o olhar, sem declaração alguma.

Parei, calei o som que ao caminhar fazia
Quando na distância de repente irrompeu
Um grito surdo que por sobre as casas vinha,

Mas não a me chamar ou me dizer adeus;
Ainda mais imóvel e mal-assombrado,
Dizia um luminar relógio contra os céus

Que o tempo nem estava certo nem errado.
Já fui à noite inteiramente acostumado.



À MARGEM DA FLORESTA
NUMA NOITE DE NEVE

Acho que sei a quem pertence a mata.
No vilarejo, entanto, é a sua casa;
Não me verá parado, circunspecto,
Ante a floresta mais e mais nevada.

Meu cavalinho acha estranho decerto
Parar sem qualquer cocheira por perto
Entre a floresta e o lago congelado,
Dentre as noites, no escuro mais imerso.

Os sinos de seu arreio vibrados
Perguntam-me se existe algo de errado.
O único outro som que se pode ouvir
É a neve que cai num vento soprado.

Bela é a floresta, sem fundo ou luzir,
Mas eu tenho promessas a cumprir,
E milhas que andar antes de dormir,
E milhas que andar antes de dormir.

O CAMINHO NÃO TRILHADO

A estrada se partiu no bosque amarelado,
E lamentando não poder seguir por ambas
E ser apenas um, fiquei ali parado
E olhei uma das vias, o olhar alongado,
Até que ela fugisse na curva entre as ramas;

Então tomei a outra, boa escolha também,
E por ser ela talvez mais convidativa,
Porque clamava a grama pelos pés de alguém,
Ainda que, em se tratando disso, o vaivém
As tivesse desgastado em igual medida

E que houvesse — aquela manhã — nas duas vias
Folhas e mais folhas ainda por pisar.
Ah, deixei a primeira para um outro dia!
Mas sabendo que um caminho em outros daria,
Duvidei de que um dia eu pudesse voltar.

Noutra parte, triste, hei de dar este relato;
Entre mim e o sucedido, a distância imensa:
A estrada se partiu no bosque amarelado —
Tomei dentre os caminhos o menos trilhado,
E isso justamente fez toda a diferença.

NADA QUE É DE
OURO PERMANECE

Em ouro esse primeiro verde,
Um tom precário, que se perde.
A folha é flor se irrompe a aurora,
Mas tão-somente por uma hora,
Até que a folha torne à folha
E ao pesar o Éden se recolha.
Desfaz-se a aurora, o dia cresce.
Nada que é de ouro permanece.

JUNTANDO FOLHAS

As pás recolhem as folhas
Como a colher ou a mão,
E um saco cheio de folhas
É leve como um balão.

O dia todo eu farfalho
Fazendo um baita alarido,
Como uma lebre ou um cervo
Que pronto houvesse fugido.

Mas me escapam ao enlace
O que em montes é disposto,
Transbordando de meus braços
E voando no meu rosto.

Se várias e várias vezes,
Até lotar um galpão,
Eu carrego e descarrego,
Que me resta disto então?

Quase nada têm de peso,
E sendo assim desbotadas
Do contato com a terra,
Têm por cor um quase nada.

Quase nada de proveito.
Mas a safra é safra feita,
E quem há de dizer onde
Vai parar esta colheita?



(Rodrigo Madeira é poeta e tradutor, Curitiba / PR)

Para pensar as razões da dança na universidade: por uma docência *em* dança *com* dança contemporânea[1]

Por Thereza Rocha


Foto: Jackson Nessler

Os conceitos valem pela vida que convocam. O conceito é um experimento do pensar, no presente caso, um experimento *de* corpo: conceito/corpo.

Momento auspicioso para a dança brasileira em geral e para os catarinenses em particular é o anúncio da abertura do tão aguardado curso superior de Dança da UDESC, o primeiro do estado, a ser implantado em Florianópolis e em Joinville. Se prazos e orçamento prometidos pelo Governo do Estado de Santa Catarina, para nosso júbilo, de fato se cumprirem, esta será a 32.ª licenciatura em dança do Brasil, que nos fará chegar, segundo dados do INEP/MEC atualizados, ao total de 44 cursos superiores de dança em atividade no país.[2] Impressionante, se retroagirmos apenas 10 anos, quando éramos 15 cursos, mas crescimento acelerado pede reflexão.

É o que propomos aqui: um experimento do pensar acerca de questões pertinentes ao desenho do projeto pedagógico de um curso de licenciatura em dança. Quais as ranhuras provocadas pela dança contemporânea neste desenho, quando ela é tomada como operador ético/estético transversal da educação em/de/com/através da dança[3] que ali tenta se exercer?

Para pensar os problemas da dança na universidade, os que ela enfrenta e os que propõe, temos que nos perguntar conjuntamente: "que dança?", "por que dança?" e "para que dança?", as duas primeiras sendo questões passíveis de tratar por meio do que interroga a terceira. "Para que dança?" é uma pergunta que pode ser lida em via de mão dupla: "dança para quê?" e "para *qual* dança?" Se falamos de projeto pedagógico, falamos necessariamente de uma escrita de futuros, podendo ou não ser entendida como escrita de devires e, assim, sem teleologia.

Compor o projeto pedagógico de um curso superior de dança atravessado pela dança contemporânea não significa necessariamente que ele será *de* dança contemporânea ou *em* dança contemporânea, mas *com* dança contemporânea, ou seja, atravessado por um pensamento contemporâneo de dança — perspectiva que serve tanto aos cursos universitários quanto ao exercício de qualquer docência em dança.

Para pensar *com* a dança contemporânea, entretanto, algumas medidas de prudência são necessárias. Primeira medida de prudência: entender que a dança contemporânea não é uma modalidade de dança. Bem resumidamente, não há aspecto, elemento ou procedimento, mesmo se observável em um ou em mais espetáculos, por mais recorrente que seja, que possa ser apresentado como característico dessa dança. Assim, dança contemporânea pode significar a dança quando se põe em estado de investigação, aquela que ainda e sempre não decidiu o que a dança é e o que ela deve ser. Segunda medida de prudência: a dança contemporânea é uma pergunta; uma pergunta que o corpo *se* faz. Terceira e última: entender a natureza da pergunta, melhor dizendo, o modo de perguntar. Quando a dança contemporânea põe-se como pergunta, ela não o faz com qualquer figura de autoridade. Nenhuma cartilha é suposta. No lugar da cartilha, a partilha.

Se o corpo faz uma pergunta a si é porque nele se inaugura uma vontade de pesquisa trespassada pelos rigores do que Michel Foucault chamou, a partir de Nietzsche, de *método genealógico*. Isso, em dança, envolve a dor e a delícia de interrogar o passado para poder reaprender a pisar o chão a partir de si. Nessa genealogia de si, crítica por natureza, inaugura-se *no* corpo *como* corpo um processo de invenção impulsionado pela busca da dança de cada um, como sugeria Isadora Duncan, uma vez que "a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas". Isso nada mais é que a busca por transformar um modo particular de mover, em dança.

Nesse modo particular de mover, a passagem de um corpo que dança a uma *singularidade dançante*: de objeto a processo; de produto à produção; de repetição do mesmo à repetição da diferença. Efetua-se uma descontinuidade não exclusivamente entre técnica e estética, mas também entre técnica e técnica, entre a técnica apreendida pela pedagogia da continuidade (repetição do mesmo) e a técnica apreendida pela pedagogia da diferença (repetição da singularização). É precisamente nesse ponto que aparecem os méritos da dança contemporânea como operador transversal dos processos de ensino-aprendizagem em dança.

Um tal processo de singularização dançante requisita ou mesmo depende do descondicionamento de linguagens já dadas no corpo e da desconstrução de respostas sensório-motoras programadas. E isso implica menos, ou quase nada, desaprender esta ou aquela dança em particular. Desconstrução não é sinônimo de destruição. O que está em pauta, importante frisar, é o descondicionamento e a desconstrução dos modos de aprender, ou seja, dos meios por intermédio dos quais *aprendemos a aprender*, os mesmos, para um discente de licenciatura, por meio dos quais ele ensinará a aprender.

A atenção aos modos, na recusa de dizer método, reside no fato de toda esta perspectiva pedir uma reversão metodológica peculiar: "transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*", assim nos convida Eduardo Passos (2010), uma vez que *método* etimologicamente pressupõe a meta — finalidade (*metá*) — existindo antes do caminho — do processo (*hódos*) —, trocando em miúdos, o caminho existindo antes do caminhar. No *hódos-metá*, a aposta é na experimentação como meio.

As regras não estão dadas de antemão: os fazeres estão por fazer, o caminho se descobre no caminhando; aquele que faz não antecede o fazer, descobre a si no durante do mesmo processo. *Nos Ditos e Escritos V*, Michel Foucault diz algo muito bonito: "De que valeria a obstinação do saber se ela

1 Este texto é uma versão reduzida do artigo ROCHA, Thereza. "Por uma docência artista *com* dança contemporânea". In: GONÇALVES, Thaís et al. (Orgs.). *Docência-artista do artista-docente*: seminário dança teatro educação (2012).

2 Contabilizamos uma licenciatura e um bacharelado por IES.

3 Cada uma destas preposições marca uma funcionalidade diferente na relação entre dança e educação, sendo a educação *de* ou *em* dança aquela que se reconhece dedicada à formação de artistas da dança por meio da vivência das especificidades desta arte; a educação *com* ou *através da* dança aquela na qual as especificidades desta arte são vivenciadas como conteúdos fundamentais à educação ou como um dos modos específicos de abordá-la. Logicamente, essas fronteiras são corrediças. A separação das categorias serve, de modo didático, para escavar algumas distinções necessárias entre a dança na educação e a educação na dança.



O que antecede a morte (2010).
Foto: Cristiano Prim.

apenas garantisse a aquisição de conhecimentos, e não, de uma certa maneira e tanto quanto possível, o extravio daquele que conhece?" (2004, p. 196-197). Aqui, conhecimento e vida não se dissociam, e as consequências de um tal conhecer/fazer não são da ordem do previsível e da programação.

Assim, de corpo a corpo, uma descontinuidade estará prescrita nas relações em dança intermediadas pela dança contemporânea todas as vezes em que os modos de trabalho forem questionados em sua política. Isso serve para pensarmos as razões pelas quais, no decurso do século XX, práticas dialógicas serão exigidas nos contratos (coreógrafo-intérprete) de criação em/de dança, e, da mesma maneira, nos contratos (professor-aluno) de educação em/de/com/através da dança.

O professor não se perpetua no aluno que, por sua vez — e esta é a aposta — não se perpetuará no seu professor: o que se perpetua é a própria ética da não perpetuação. A cada dança, a dança de cada um. O pacto em sala de aula passa não somente a admitir, mas principalmente a *professar* a singularização nas relações de ensino/aprendizagem, mais ou menos em acordo com a máxima da educação contemporânea, que diz: "não é o professor que ensina, mas o aluno que aprende". Quando a singularização, a produção de diferença, é reconhecida como inerente à educação, já não é mais de transmissão via continuidade que se trata, mas de diálogo, trânsito, partilha. Diferenças fazem diferenças, parafraseando Suely Rolnik (1995).

Se a dança contemporânea assegura aos processos educacionais em/de/com/através da dança a produção de diferença, é também porque ela está, por seus próprios mecanismos intrínsecos, produzindo diferença o tempo todo em relação a si. Por isso mesmo ela não pode ser fim, mas meio. Deixa-se a equivocada atenção ao objeto, ao conteúdo, disfarçado nas perguntas "que dança?" — acerca da origem — e "para que (qual) dança?" — direcionada à finalidade —, e volta-se para os meios, para os procedimentos, para o processo.

A palavra *invenção* se acerca dos discursos em acréscimo à palavra *criação*, pois somente como invenção ela é *hódos-metá*. A criação pode muito facilmente pressupor um produto já dado como fim desde a partida do processo. A invenção não prevê uma finalidade anterior à produção, o que a levará a descobrir, por seus méritos, procedimentos, rigores e critérios, todos eles imanentes ao processo, o seu próprio fim (final e finalidade). Seguindo essa lógica, o professor não ensina o aluno a dançar, mas o ensina a procurar/pesquisar os caminhos e destinos de sua dança, seja ela qual for. Interessa verter a célebre pergunta de Baruch Spinoza "O que pode o corpo?" para a contundente assertiva: o corpo pode. E tudo o que o corpo pode, na dança, depende de não ter decidido de antemão o que a dança é e correlativamente o que ela deve ser.

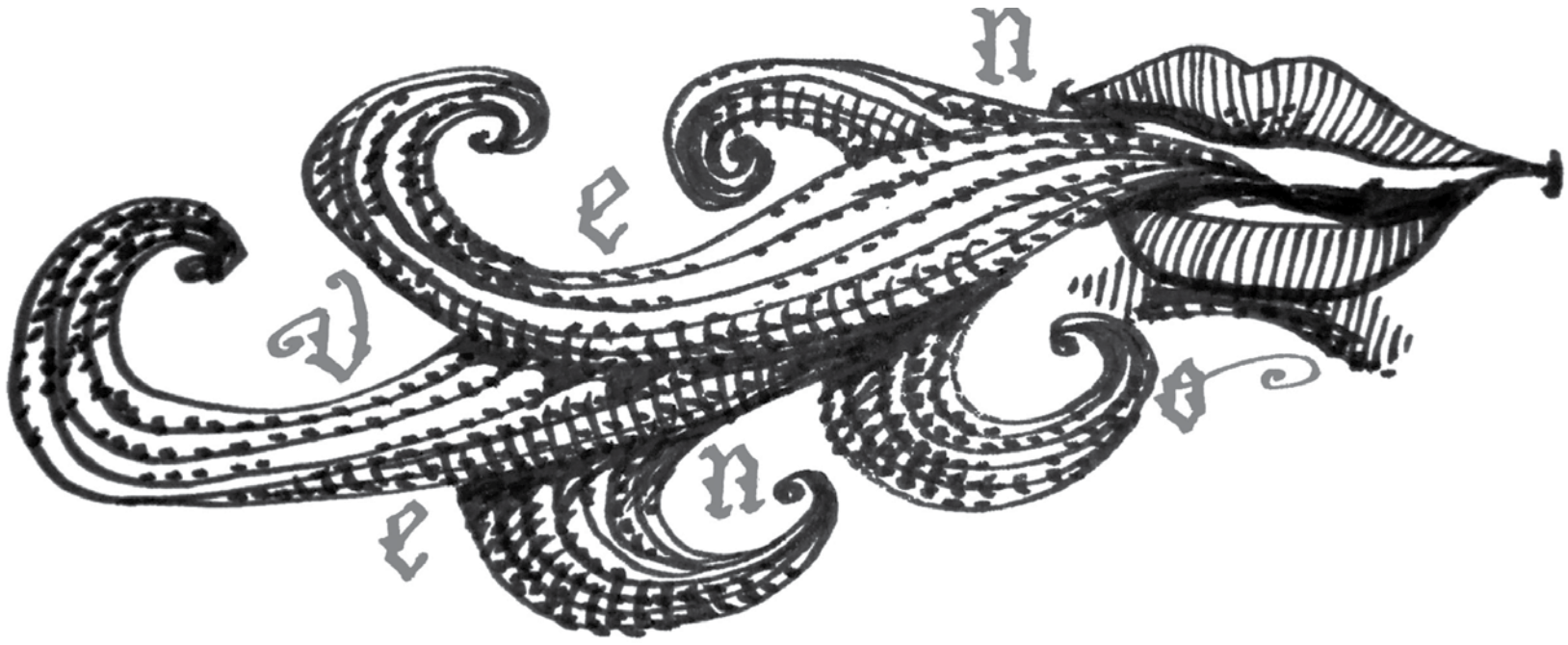
Por meio da dança contemporânea, a dança conjuga os tempos de seu próprio devir. Se os fazeres de dança não estão dados de antemão ou projetados como futuro de um programa, seria um contrassenso dizer de qualquer projeto pedagógico de um curso superior de dança que ele é *de/em* dança contemporânea; seria um absurdo nos próprios termos. Deixando de ser a origem e a finalidade do processo, a dança contemporânea faz o que tem vocação: passa a ser o melhor operador estético transversal dos processos formativos em dança, sobretudo daqueles envolvidos em uma graduação em/de dança.

Se nos comprometermos com essa ética, nós, professores de uma tal graduação, teremos que atravessar nossos fazeres pelo desejo de invenção suposto; também nós, reaprenderemos a aprender este ensinar. Neste caminho, professor e aluno farão da sala de aula o estudo de caso do caso que estudam, pois não há o menor sentido que um curso de licenciatura ensine *sobre* a educação e não *em/com* a educação que deseja ensinar. Para tanto, precisamos nós, professores, da mesma maneira, ultrapassar o "eu" e fazer acontecer o impensável de nós. Ampliação do campo de possíveis — é disso que se trata.

Trata-se de ensinar, aprendendo a ver as horas do relógio kairológico próprio do tempo processual. Isso diz respeito a um ensino não programático tomado a partir da assunção discreta de que nós não sabemos o que há para ser vivido, o que deve ser vivido. Aqui, nenhum programa de futuro, nenhuma teleologia, somente as velocidades e intensidades dos devires sem autor.

Quero acreditar que é possível trabalhar como professor, seguindo as convocações de Gilles Deleuze e Félix Guattari que dizem não haver outros critérios senão os imanentes a uma vida que se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria. Não há nunca outro critério se não o teor da existência, a intensificação da vida. E assim encontrarmos, cada um ao seu modo, uma docência em dança *com* dança contemporânea: aquela que faz passar do poder *sobre a* vida ao poder *da* vida. Que sejam assim a vida, as danças e os conceitos/corpo a inaugurar na 32.ª licenciatura em dança do Brasil. Que ela seja na UDESC e que seja logo!

(Thereza Rocha é doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO. Professora dos cursos de bacharelado e de licenciatura em dança e coordenadora do grupo de pesquisa "Quintal: dança, pensamento, outras dramaturgias e regimes de dizibilidade", da Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza / CE)





RECRIANDO
ARY NAGEL

sopro de um cuspe em jejum
lava minhas feridas
passo um pano e ateio fogo no braço
língua de aço na dor

palavra torcida no ferro da bigorna
na veia saltada do braço do ferrador de cavalos
de rudeza cruel e seus olhos de sangue

esses eram eu
da mesma comida comíamos
e dividíamos quartos alugados
homens duros e devotos

eu me pergunto
qual dos dias tenho lembranças
qual estivador ou calafate eram realmente eu?

sempre que o outono desembarca nesse medrado de cais
surge a palavra impertinente
na boca das primeiras prostitutas a bordo

seria imperfeito trazê-las
presas nas tatuagens dos marujos
embarcados famintos de saliva quente

essas memórias salvam os suicidas
os alcoólatras irrecuperáveis
os maconheiros os putos os cheiradores

plantados no vento do cais do porto
longe da política pública de cargos e verbas
longe da infâmia e do conforto
erguem levantes a porrada

cuido de mim quando posso
a surdez parcial me assombra

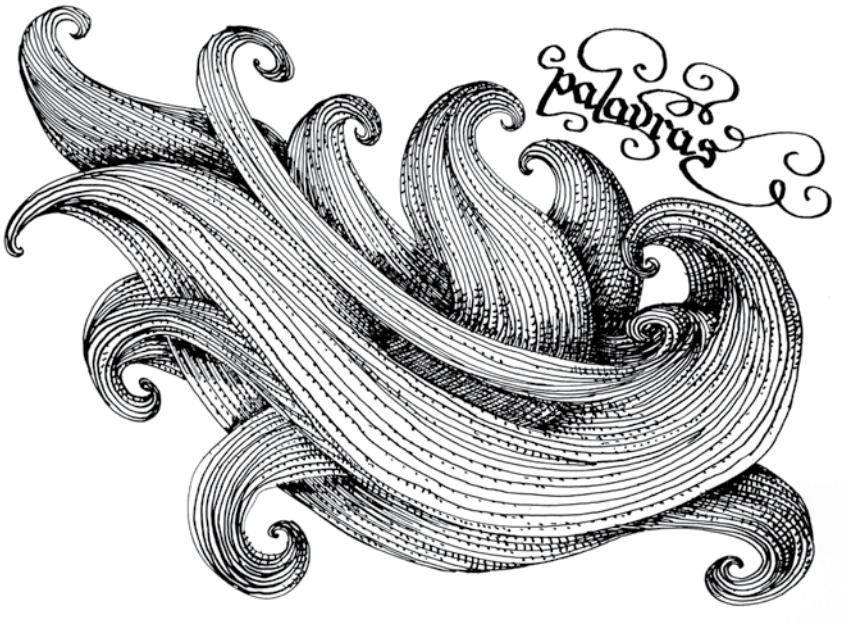
LIÇÃO DE
PRIMEIROS SOCORROS

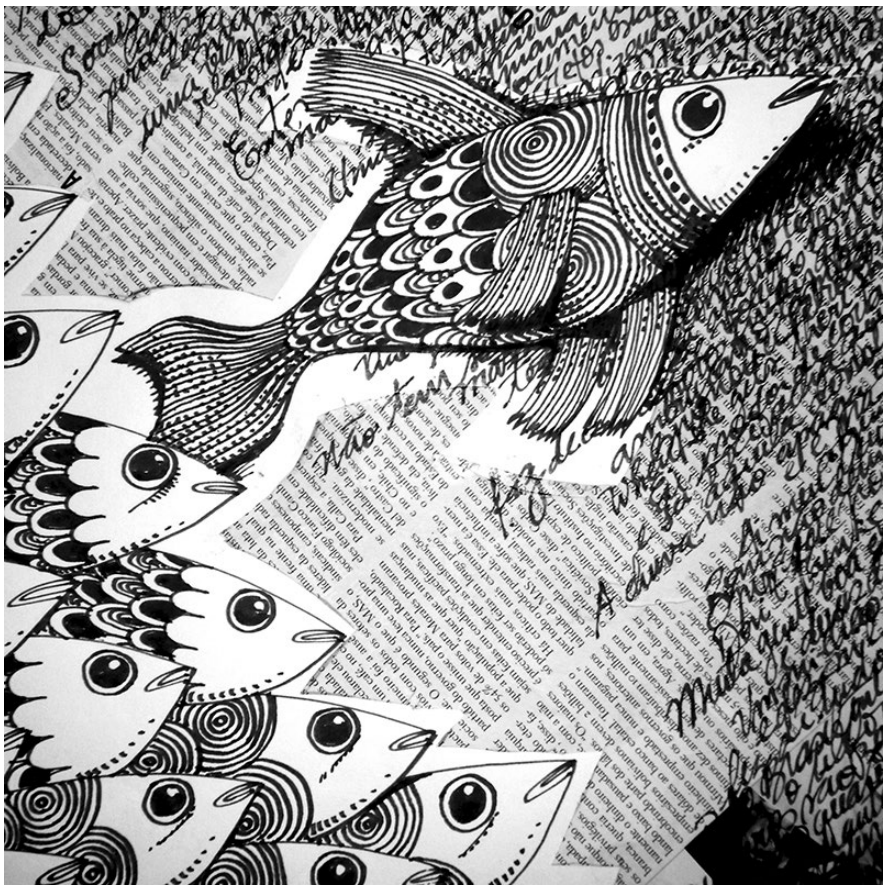
aperte sua garganta
até que cuspa
venenos das palavras roxas

quanto aos olhos cianóticos
o sangramento da poesia
deixa mesmo ramificações vermelhas

ao fazer respiração boca a boca
tente traduzir
segredos de sua língua

medo de ver o que realmente fui
cantor embarcado estivador calafate





TUBARÕES
SOBRE CABEÇAS

no aquário de shinagawa
tubarões nadavam sobre minha cabeça

aproveitava o pouco de um dia
quando tinha um dia para respirar um pouco

e o que fazia além de respirar?

somente um morto teria melhores histórias
caminhando por tóquio em shinagawa

onde scorts fingiam gueixas
homens de negócios douravam rolex

onde tailandesas eram estrangeiras dentro do oriente
adoravam o desenho de meus olhos

me serviram pratos desenhados do sião
seus corpos minguados

a tarde em shinagawa minguava de ausências
os tubarões passeavam sobre minha cabeça

ANTES
DO AMOR

Poderia ter amado Maria do Rocio
Durante aquela hora em que ficamos nus
teria amado enquanto se despia
seus pelos mais íntimos
Se avermelhavam
Na luz do verão do nosso quarto
Fiquei com medo de Maria do Rocio
De seus dentes abertos de mulher mentirosa
Da paixão incendiária
Que por ela sentia
Fogo devorando o carbono
Para se revelar a cor
Dos cabelos rúbios
seus olhos azuis
A pele branca da mulher de 24 anos
A voz que sopra meu ouvido até hoje
A paixão dos beijos mais ferozes
Do gozo mais livre
Naquele corpo que a luz
Permitia olhar
Poderia ter amado Maria do Rocio
Andado pela Praça dos Leões de mãos dadas
Como ela pedia
Sendo mais que um menino para ela

Um mês ela se foi e eu não sei para onde
Nunca mais nada soube
Sobre o paradeiro de Maria do Rocio
Nunca mais o riso e os dentes separados
A luz de sua nudez em meu sótão
Foi bom ter esquecido aquele corpo
Foi bom nunca mais ter visto seus olhos
E seus cabelos e seu rosto e os pelos de seu braço
Seria desespero encontrá-la agora
Num site de buscas
Num sala de bate-papo
Tão distantes daqueles dias sem fim
Do pouco dinheiro e muita esperança
Da paixão sem medidas que eu sentia
Por ela
E que ela sentia por mim
Talvez sem ter me dado conta
Tenhamos mesmo nos amado
Naquela hora em que ficamos nus
E nos abraçamos em pé e nos beijamos
Antes do amor



(Antonio Carlos Floriano é poeta, Itajaí / SC)

Contestado Residence

Rodolfo realizou o sonho que muitos de nós alimentamos: um lar nababescamente personalizado. Arquiteto consolidado no mercado, dispôs de um legado da família, pegou outro tanto de empréstimo no banco e juntou com o que guardou para fazer de sua casa um portfólio de suas ideias no campo da arquitetura e paisagismo. Fora isso, deliciava-se em ver a cara de admiração de seus amigos e casos.

Em um belo dia de verão, caminhões colossais passaram a desovar peões, materiais e maquinário na paisagem vizinha. A guerra de nervos deflagrou-se de vez quando os tapumes cercaram o terreno e foi fincada a placa da construtora que havia enxergado uma jazida de cifrões na área e não pouparia esforços na extração.

Rodolfo foi questionado se tinha interesse na aquisição de alguma "unidade" assim que telefonou para saber sobre o projeto imobiliário na rua Adeodato Ramos. Declinou, e ainda assim foi aconselhado a aproveitar o valor na planta. Um tanto desnorteado, esbravejou com a atendente sobre o impacto ambiental de uma construção daquelas. Ela ouviu as queixas e o orientou a preencher um formulário com sugestões e críticas na página da empresa na internet: "O possível será feito para sua voz ressoar em nossos serviços."

"Que diferença faria uma área verde a menos diante de um condomínio fechado a mais?", Rodolfo processava as informações tamborilando com os dedos na mesa enquanto sentia sua casa invadida pela azáfama ao lado. A cidade era recordista de construções ilegais e depredatórias: shopping centers sobre mangues, campos de golfe tragando aquíferos e até relíquias arquitetônicas demolidas para que imensos caixotes brancos fossem erguidos no centro da cidade. A perplexidade foi atraindo um sentimento que muitos de nós — contribuintes exemplares e cheios de nobres intenções — tendem a nomear de "indignação".

Decidiu ir à sede da Associação de Moradores (na entrada do bairro, se não lhe falhava a memória). Deu com a cara na porta. Só não perdeu viagem porque soube que um dos moradores que passeavam com o cachorrinho era a presidenta. "Sei, o senhor mora em um casarão lá pra cima e a construtora quer acabar com sua paz."

Rodolfo respondeu que não era bem assim, estava ali para "unir forças". Depois de mais algumas palavras, que media para parecer munido de "dignidade", descobriu que ela estava para renunciar ao cargo. "Tive que tirar dinheiro do próprio bolso para despesas da Associação." A perturbação sobre o assunto apareceu nos gestos exagerados para afugentar uma suposta quentura. "Ninguém assume se não for para beneficiar amigos empresários ou para barganha política." Mexeu o pescoço e livrou a nuca dos cabelos. "A gestão anterior deixou um rombo que me fez entrar na Justiça e até agora nada." Puxou a gola da blusa para soprar entre os seios. "E veja o senhor que ainda tive que ouvir dos moradores que nas mãos dos corruptos ao menos acontecia a Chegada do Papai Noel." Respirou com sofreguidão e se agachou. "É mais fácil lidar com bicho", disse, enquanto recolhia as fezes do cachorro.

Rodolfo deixou o e-mail para o caso de alguma reunião e saiu com "O Diabo nunca dorme" na cabeça. Palavras que a presidenta pronunciou assim que ele repetiu: "Contestado Residence". Questionada sobre a expressão, provocou: "Aposto que o senhor não sabia que Adeodato Ramos foi um dos líderes da Guerra do Constestado." Envergonhado pela ignorância — e nisso incluía a negligência de sequer saber a identidade de quem dava nome à rua de sua casa —, confessou aparvalhado: "Pensei que fosse alguém da família Ramos." A presidenta prendeu um riso.

Próximo à casa de Rodolfo havia famílias de expescadores e antigos moradores da região. Inclusive, o arquiteto não esquecia a conversa com um senhor de idade que lhe contou sobre um tempo em que, ao dizer onde morava, ouvia: "Então você não mora, se esconde." Rodolfo cogitou consigo em mobilizar essa gente, que em breve seria escorraçada — pressionada a vender seu terreno — para "valorizar" a área. No entanto, refletiu que talvez nem achassem tão ruim sair com dinheiro no bolso, pois o que tinham era praticamente só o pedaço de terra e ainda assim muitos em inadimplência.

Voltar para casa significou um vazio maior do que aquele que já encontrava na cama. Sempre que se sentia deprimido, saboreava o prazer de possuir um "exemplar único" de moradia. Agora já imaginava que no lugar do sol teria um monstrengo de concreto e vidro com um punhado de cabecinhas, bisbilhotando sua merecida caipirinha na piscina. Sentou em sua poltrona preferida, sob um par de chifres de cervo preso à parede, acendeu um cigarro para acompanhar o vinho e ficou mexendo na memória. Sabia vagamente sobre a Guerra do Contestado, sequer lembrava ter visto na escola — e não foi um aluno relapso! "Tem a ver com luta por terras..." Tentou resgatar algo mais e, sem sucesso, recorreu ao Google. Jogou os olhos aqui e acolá e prometeu a si que, quando tivesse tempo, leria "*Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi" — murmurou três vezes a fim de memorizar. Pouco depois, soltou um riso irônico ao bolar uma mensagem publicitária: "Em comemoração ao centenário da Guerra do Contestado, foi erguido um condomínio fechado, em contato com a natureza e dispondo de toda a infraestrutura, na rua que homenageia o último comandante caboclo, preso e morto em Florianópolis, local tranquilo e seguro para morar."

Balançou a cabeça e resolveu telefonar para seu advogado. "Olha, pelo meu conhecimento no assunto, podemos requerer uma indenização. Sei que não é isso que o senhor quer, mas embargar a obra vai ser "difícil" — para não dizer "impossível". Já houve o aval para estarem aí, agora vão de liminar em liminar. Depois de erguido e tudo vendido já vira defesa do consumidor. Sei de uma pendenga de anos aí na região entre um pessoal que defende a preservação da área contra a Associação dos Empreendedores. Olha, senhor Rodolfo, é mais viável tentar amenizar as perdas. Dá muito trabalho ser contestador para depois morrer feito mosquito..."

A ressaca foi creditada mais pelo período de agitação do que pela garrafa de vinho — de quebra teve o pesadelo de que sua casa era levada por um tornado igual ao do *Mágico de Oz*. Pensou nos prazos do trabalho e pulou da cama. No cercado de tapumes já dava pra ver uma estrutura de ferro e concreto. "O Diabo nunca dorme." Em meio à bulha, reparou que um peão imitava um passarinho, parecendo procurar comunicação. Rodolfo tentou ter um pensamento filosófico e resmungou: "A vida é dividida em ironias." Ligou o ar-condicionado e carregou o entulho.

(Paulino Júnior é escritor, paulista radicado em Florianópolis / SC)



Cirquinho do Revirado — Um teatro voltado para o teatro

Por Vittorio Brausen



Mil novecentos e noventa e sete. O mundo vivia mais uma de suas crises financeiras. A princesa Diana morreria num estranho acidente motivado pelos *paparazzi*. Um índio seria queimado em Brasília, o mesmo lugar onde foi aprovada a lei da reeleição. Estávamos a três anos do mítico ano 2000 e do decepcionante *bug* do milênio. A internet e o celular ainda eram uma novidade. O mundo seguia seu fluxo de ordem e caos. A vida seguia atropelando alguns, salvando outros, fazendo-se surpresa ou rotina para todos. No Sul do Brasil, em Criciúma, cidade conhecida como a capital brasileira do carvão, os atores Yonara Marques e Reveraldo Joaquim resolveram tomar uma decisão que mudaria as suas vidas: fundar o Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado. Eles confeccionaram uma pequena lona de circo e começaram a apresentar seu teatro de fantoches. Havia, entre os bonecos, um mestre de cerimônias batizado de Revirado. Assim, sob o cirquinho do Revirado, nascia um grupo que em 16 anos de estrada firmou-se como uma das vozes mais interessantes do teatro brasileiro.

Antes de entrar no percurso artístico do grupo, seria o caso de pensar um pouco sobre esse nome: Revirado. No dicionário, encontramos como primeira definição um singelo "que se revirou", seguido por "farnel, matula, pamonã", três palavras



palhaças também, que remetem à guarnição de alimentos, às quentinhas, às marmitas. Revirado é também um prato preparado com feijão e farinha de milho, comido no desjejum por pessoas que têm um longo e penoso dia de trabalho pesado. Ou seja, o Revirado traz sustança, força e energia a quem se alimenta dele. Por outro lado, não é apenas alimento, mas também uma bagunça, um acontecimento de desordem, de descumprimento das coisas estabelecidas. Aquilo que foi revirado, dificilmente volta a ser como era. Pode até voltar de forma aparente, mas por dentro, no fundo da memória, aquele que foi revirado lembrará seu dia de caos, seu dia de bagunça, o dia em que conheceu o avesso, o outro lado da ordem. O revirado é um ser que provoca inquietação, tanto por sua força, digamos, alimentar, quanto por sua força de mudança, de alteração.

Nos primeiros anos, o Cirquinho do Revirado deteve-se em clássicos da literatura infantil, mas sempre relidos pela linguagem teatral bastante peculiar que Yonara e Reveraldo desenvolveram. Em 2001, entrou para o grupo o ator Fabiano Peruchi. No repertório, duas peças que projetaram o Cirquinho nacionalmente: *Amor por Anexins* e *O sonho de Natanael.*

Amor por Anexins é uma clássica comédia de Artur Azevedo, na qual o jogo de interesses, as frustrações, as manipulações acontecem sob o prisma do humor e do uso contínuo dos anexins. O grupo Cirquinho do Revirado leva essa história para a rua, misturando figurinos de época e pernas-de-pau. O texto de Azevedo ganha força na inventividade e na jovialidade da montagem do Cirquinho. A peça percorreu vários estados e participou de festivais, entre eles o 1.º Festival de Formas Animadas, na cidade de Jaraguá do Sul; o 10.º Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnard Azevedo, no qual ganhou os prêmios de melhor espetáculo, melhor ator, melhor figurino e melhor maquiagem; o 12.º Festival de Teatro de Curitiba e o Festival Nacional de Teatro de Americana. Paralelo à trajetória de *Amor por Anexins,* a trupe apresentava, também, em alguns festivais o *sonho de Natanael:* a história de um pequeno engraxate que sonha em mudar de vida e conseguir ir à escola. Contada de forma lúdica, com os sonhos do menino saindo de dentro de um baú, possui um belo trabalho de sonoplastia que rememora cantigas de roda, cirandas e toda uma pureza infantil muitas vezes agredida pelo sistema político, econômico e social injusto a que milhares de Natanaéis são diariamente submetidos.

O Cirquinho do Revirado continuou suas experiências teatrais, porém, sem deixar de lado a pro-

fissionalização. Participando de editais, entrando no circuito do SESC, concorrendo a festivais, o grupo foi se firmando no complexo sistema teatral brasileiro. Lembrando sempre que eles são Revirados e que estão constantemente em busca de algo que os alimente, mas, ao mesmo tempo, mexa com as estruturas, corrompa certas alie-



nações, certas verdades estabelecidas. Tudo sem esquecer que o Cirquinho do Revirado é um grupo popular, que detém uma das linguagem mais clássicas do teatro: a do clown, como se pode perceber na peça *Revirando a padaria,* em que três padeiros têm que enfrentar a dura missão de trabalhar em equipe. Na mesma linha, mas um pouco mais longa, nasce *Suja ou esculacha,* uma crítica bastante ácida que trata da "evolução" do homem sobre a terra e que, em termos mais pessimistas, pode ser resumida nos dois verbos do título. No entanto, como é comum ao grupo, sempre há uma base de esperança, de possibilidade de alteração, afinal, eles são o Revirado.

Outra peça que ganhou destaque em festivais e apresentações pelo Brasil foi *O contra-regra,* de autoria de Jackson Zambelli e Reveraldo Joaquim, com direção do primeiro. Depois de uma década de produção e estrada, o Cirquinho do Revirado volta-se para entranhas do teatro, e numa peça singela, quase melancólica, discute a questão das hierarquias, de quem é realmente importante para o teatro. O ator e diretor Daniel Olivetto, ao falar do espetáculo, faz um questionamento: "a história do teatro é repleta de luz e de sombra. Há aqueles que estão no foco, no centro da cena — os atores — em geral os sujeitos mais admirados, talvez por desenvolverem um ofício dito virtuoso e cheio de mistérios. Depois temos o diretor e o autor, objeto de admiração de muitos criadores que ocupam outro tipo de foco, mesmo que não expostos à luz dos refletores. Além disso, temos os cenógrafos, os figurinistas, os técnicos, em geral pouco conhecidos, ainda que saibamos o nome de pelo menos alguns. Mas, alguém se recorda do nome de algum contrarregra?" Assim, o Cirquinho do Revirado resolve lançar luz, expor um pouco do trabalho desse anônimo, dessa pessoa que, em silêncio, e em certo sentido, articula o espetáculo. Com grande domínio técnico, a peça aponta para o caminho que viria a seguir: a criação da obra-prima do grupo — a controversa e intensa *Júlia.* Tanto *O contra-regra* quanto *Júlia* revelam seres à margem, afogados no anonimato de suas funções, de seus afazeres diários. *Júlia* aparece quando o grupo já tinha uma década. Foram três anos de trabalho, de pesquisa, de busca por uma linguagem que, ao mesmo tempo, respeitasse a trajetória do Revirado, mas que, também, revirasse mais um pouco o que foi feito até ali. Em 2011, a peça teve uma consagração excepcional do 34.º FESTE — Festival Nacional de Pindamonhangava/SP, no qual ganhou 9 prêmios: melhor espetáculo, melhor direção, melhor atriz, melhor ator, melhor pesquisa, melhor figurino, melhor maquiagem, melhor sonoplastia e música, e melhor cenário. Como poderia dizer a desbocada Júlia, "lavou a égua". Desde então, a peça vem circulando ininterruptamente pelo Brasil, sobretudo quando foi incluída no programa "Palco Giratório" do SESC.

Júlia e seu *partner,* Palheta, são dois párias, dois marginalizados que chegam a uma praça, prometendo a dança da aleijada. Sob direção do experiente Pepe Sedrez, a peça vai se descascando em surpresas, revelações, contundências que perpassam o erotismo, o grotesco, o lirismo sujo dos que estão fora das limpezas pequeno-burguesas. Trata-se de um desses espetáculos que podem ser encenados em qualquer lugar em que caiba uma carroça, em que possam (ainda) andar os excluídos, em que se possa fazer teatro dentro de uma das formas mais tradicionais conhecidas: a dos mambembes, dos artistas que saíam mundo afora, enfrentando todas as dificuldades. Artistas que, como Júlia e Palheta, levam alegria ao povo, ao mesmo tempo em que expõem as vísceras morais de toda a sociedade que compactua com o sistema hipócrita que estabelece o bom gosto, a verdade, a retidão moral.

Dois mil e quatorze. Ainda não sabemos bem o que irá acontecer. Talvez a Copa seja um sucesso ou um fracasso. Talvez a Mangueira ou a Portela ganhe o Carnaval carioca. Talvez teremos a presidente reeleita, utilizando-se da lei aprovada em 1997. Em suma, irão se repetir, sobretudo, na vida da gente comum: amores, perdas, nascimentos, separações, mortes. E irá se repetir também o intenso caminho traçado pelo Cirquinho do Revirado. Eles continuarão pelas estradas com suas peças, revirando as emoções, os olhares, as sensibilidades do público a cada apresentação. Talvez eles estejam preparando outro espetáculo, talvez já estejam com vontade de revirar *O contra-regra, Amor por Anexins* ou *Júlia.* Conseguirão colocar-se de novo no palco sob outro prisma, outra pesquisa cênica e poética. Conseguirão, por certo, alimentar novamente o público com um bom Revirado.

(Vittorio Brausen é crítico literário e poeta, Criciúma / SC)



A música em Florianópolis: reflexões históricas no tempo e no espaço

Por Jéferson Dantas



Jean-Baptiste Debret (1768-1848): Vista da Vila de Desterro a partir do Hospital, 1827. Aquarela, 37x10,5cm. **Fonte**: DEBRET, J.-B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Paris: R. de Castro Maya, 1954, prancha 70.

A linguagem ou a estética musical pressupõem mais do que a melodia e/ou a harmonia. Ela apresenta elementos multifacetados, poesias vivas itinerantes, que são ressignificadas de acordo com a interpretação artística. Logo, o estudo de uma obra musical ou de diferentes obras musicais não representa exclusivamente o levantamento de dados biográficos de um/a determinado/a artista e de suas respectivas composições, mas fundamentalmente o impacto sociocultural que essa obra teve no tempo e no espaço, sopesando suas rupturas e descontinuidades. Sabe-se que o tempo histórico não se condiciona à mera justaposição cronológica. Para os pesquisadores, a associação ou a interpenetração de outras áreas do conhecimento humano (Música, Filosofia, Geografia, Etnologia, Antropologia, Literatura etc.) devem servir também como importantes contribuições teóricas na apreensão da linguagem musical.

Nesse sentido, o tempo histórico, o espaço e a memória social precisam ser avaliados como importantes categorias analíticas naquilo que é mais pontual no exercício do pesquisador, ou seja, de que a produção musical está intrinsecamente relacionada às conjunturas políticas, culturais e econômicas de uma sociedade. O estudo de uma grande obra musical não significa que estaremos privilegiando apenas um compositor ou um estilo de música. Estudar uma obra musical — ainda que ela apresente particularidades específicas — significa compreender determinados fenômenos históricos entrecruzados que originaram aquela obra musical no tempo e no espaço, distinguindo sua condição de "fonte histórica".

Tratar sobre a produção musical supõe que, historicamente, debrucemonos sobre o caráter das fontes. A musicologia ou o estudo da música voltado ao ensino de História é algo recente em nosso país. Mesmo o estudo da música sempre se deteve mais nos grandes centros urbanos do Brasil (São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro). Pode-se afirmar que as regiões denominadas "periféricas" da sociedade colonial brasileira (notadamente, a região Sul) estiveram durante muito tempo distantes da historiografia musical nacional.

Segundo Holler (2012), os textos relativos à História da Música em Santa Catarina são raros, principalmente porque não eram considerados efetivos "objetos de estudo", já que a tradição historiográfica catarinense, até a primeira metade da década de 1950 estava mais direcionada à questão imigratória, aos mitos fundadores e à autoridade cronológica (a importância dos fatos e dos "grandes vultos"). Em outras palavras, a historiografia catarinense, até meados da década de 1980, tinha claro teor quantitativo, expressando uma narrativa pautada nos grandes feitos históricos.

A partir da tese de doutorado de Holler, sabe-se que a arte musical na antiga Nossa Senhora de Desterro vinculava-se à música sacra, tendo em vista a influência direta dos missionários jesuítas, que compunham canções para as sistemáticas procissões religiosas. As fontes disponíveis concentravam-se, especialmente, em irmandades e paróquias, e foram recolhidas por determinados pesquisadores catarinenses (não necessariamente historiadores) em volumosos compêndios, típicos de uma história enciclopédica. Também é digna de nota a presença de bandas musicais formadas por militares em Desterro no século XIX; as bandas ou bandinhas eram presença constante nos espaços urbanos da capital da província catarinense.

Posteriormente, grupos civis passaram a ocupar o lugar das bandas militares, reunindo-se em filarmônicas, como é o caso da Sociedade Musical Filarmônica Comercial (situada na Rua Bento Gonçalves), fundada em 1874 e que mantém as suas atividades até os dias de hoje. A música também fazia parte das apresentações no principal teatro da cidade, o Teatro Santa Isabel, que presentemente se denomina Teatro Álvaro de Carvalho (TAC). A imprensa local trazia anúncios de espetáculos e programas dos concertos, destacando-se a ópera italiana. Mas, os teatros também eram espaços artísticos essenciais para os compositores locais, como era o caso de José Brasilício de Sousa, que regeu vários grupos musicais e teve muitas óperas apresentadas nos teatros da cidade.

Para Holler e Vincenzi (s.d), que se basearam, fundamentalmente, em artigos de jornal da imprensa desterrense no século XIX para tratarem do ensino de música, fica patente que os primeiros periódicos da Ilha de Santa Catarina se preocupavam em divulgar padrões comportamentais da elite política e econômica daquele período, formada, sobretudo, por civis e militares ligados à administração pública. Nessa direção, o aprendizado musical tinha vinculação direta com o *status* social, em especial no que se referia à instrução de crianças e jovens do sexo feminino. Num currículo escolar composto por leitura, caligrafia, aritmética, geografia e história pátria, os destinos dos meninos eram os liceus e as escolas militares, enquanto as meninas permaneciam sob a proteção familiar; as meninas das classes sociais empobrecidas recebiam instrução menos nobre, voltada ao corte e costura e à culinária. Às meninas das classes abastadas recomendava-se o aprendizado de piano, línguas estrangeiras, dança, História Natural e Botânica.

Os jornais desterrenses da segunda metade do século XIX não ocultavam os privilégios e interesses de classe, sendo que num deles condenava-se explicitamente um padre em querer ensinar música para um jovem pobre, filho de um sapateiro. Além disso, possuir um instrumento musical era sinônimo de *status* social, principalmente para quem tinha um piano, instrumento de elevado custo para os padrões da época e mesmo para os dias atuais.

Mas, a música também constituía o cotidiano dos escravizados locais nos primeiros anos do século XIX, conforme o relato dos viajantes europeus, que descreviam a dança e a música dos negros cotejada à música vivenciada pelas famílias das elites sociais desterrenses (FERREIRA, 2011). Embora negros escravizados e libertos criassem bandas musicais, elas eram condenadas pela imprensa local; além disso, o "código de posturas" de Desterro não permitia aos cativos saírem às ruas após o "toque de recolher". Não raramente as manifestações musicais dos negros eram ridicularizadas pela imprensa e pelas elites locais, fenômeno que se reprisava em outras áreas urbanas do Brasil. Havia também disputas entre bandas locais, o que ocasionava, inclusive, conflitos de ordem física.

Há de se destacar também, de acordo com os estudos da educadora Cristiana Tramonte (2003, p. 86-87), que as populações negras e pobres de Desterro eram proibidas de participar das manifestações carnavalescas, já que tal festa popular era reservada apenas às elites locais. Foi apenas na década de 1940, com os "ranchos", "cordões" e "blocos", que os negros, notadamente, começam a fazer parte do carnaval florianopolitano, além de se dedicarem à criação das primeiras escolas de samba da cidade. Durante o regime militar, as escolas de samba em Florianópolis (e, consequentemente, os territórios do Maciço do Morro da Cruz) viviam em permanente controle por parte do aparato repressor estatal. Isso, contudo, não evitou que as escolas de samba expressassem, ainda que sub-repticiamente, por meio de seus enredos, as-



Eduardo Dias - “Ponte Hercílio Luz” - 1930 - Óleo sobre tela - 109x152cm - Acervo Museu de Arte de Santa Catarina

condições sociais das populações empobrecidas e até mesmo sobre a Guerra do Vietnã (1959-1975) num contexto internacional determinado pela Guerra Fria. Por fim, Tramonte considera que as escolas de samba identificadas com as suas comunidades em Florianópolis apresentam mais do que beleza estética, mas força sociocultural, servindo, também, como veículo potencializador de educação e formação.

Ferreira (2011) pondera que a vida musical "aceita" em Florianópolis nos idos do século XX era aquela das salas de concerto e dos clubes das elites locais, onde eram executadas as músicas europeias, símbolos da distinção de classe. Nessa direção, diferenciavam-se as canções ditas sérias (dos salões) das canções ligeiras, estas últimas representadas pelos sambas, pelos choros, pelos tangos, pelas valsas etc. A modernização da cidade possibilitou o surgimento de novos espaços de sociabilidade, tais como cafés, bares, confeitarias e cinemas, estabelecendo aí uma vida boêmia até então bastante restrita na área central e insular de Florianópolis. Esses espaços de sociabilidade se concentravam em torno da Praça XV, próximos à confeitaria do Chiquinho, do antigo Miramar (atual Praça Fernando Machado), do Ponto Chic, dos Cafés Nacional e Rio Branco, dos bares Poema e Príncipe, da boate Democracia, dos cines São José, Roxy, Ritz, Imperial e Odeon.

Para a população mais empobrecida da capital catarinense havia outros pontos de encontro social, como eram os casos dos bares Foguinho e João Bebe Água; do clube Flor-de-Abacate e do denominado "teatrinho de bolso", i.e., o teatro da União Beneficente Operária (UBRO).

Todavia, nas primeiras décadas do século XX, os músicos florianopolitanos e catarinenses viviam em situações adversas, pois não eram considerados profissionais, e o pouco que ganhavam não era suficiente para cobrir as suas despesas mínimas. A música de rua se tornava, então, uma possibilidade a mais para garantir a sobrevivência dos músicos locais. Os músicos de rua se proliferavam e era possível conhecê-los por suas alcunhas artísticas ou pelos gêneros musicais que executavam.

As transmissões radiofônicas chegaram a Florianópolis somente na década de 1940, destacando-se as rádios Guarujá, Diário da Manhã e Anita Garibaldi. As sedes das rádios de Florianópolis também se situavam nos arredores da Praça XV. Essas empresas de radiodifusão revelaram novos músicos, principalmente por meio de programas de calouros. Os vencedores dos concursos de melhor voz eram contratados pelas emissoras, com remuneração e programas diários garantidos. Os grupos regionais já conhecidos pela população florianopolitana nas ruas do centro da cidade também passaram a fazer parte da grade de programação das principais rádios da provinciana Ilha de Santa Catarina.

Por fim, e nessa direção, o conhecimento histórico tem aí a sua importância, pois não só amplia o debate historiográfico associado ao ensino de música, como indica os espaços sociais e as diferentes temporalidades em que a música se expressa. As categorias de tempo e espaço são elementos conceituais bastante caros também para o conhecimento geográfico, especialmente se pensarmos na formação populacional, resultado de intensos processos de migração intrarregional.

(Jéferson Dantas é historiador, professor universitário, letrista e compositor, Florianópolis / SC)

Dramaturgia inédita de Christiano de Almeida Scheiner

Demência – Um diálogo só

Eu sei que há um cantinho de sua mente com uma tabuleta em letras quase invertidas: Demência. Ali, um cantinho mofado, úmido e procriador... está entupido. Por que não desentopes agora?

Olhou de um ponto ao outro da rua: havia muita gente passando.

Queria uma almofadinha, dessas de gritar, serve? Numa almofadinha de gritar você pode sufocar a boca e soltar alto, o berro, até cansar. Mas não se compra em lugar nenhum. Tem que fabricar.

Usar o travesseiro! Onde eu coloco a cabeça e tenho bons sonhos? Nunca!

As almofadas da sala, sei lá, embrulha um lençol.

Moço, você não está entendendo, é uma almofadinha específica, como um vaso sanitário.

Acho que resolve um pouco.

Você a preferiria bem macia ou assim com estampas. Não, não, o importante é que: primeiro, eu possa usá-la em qualquer lugar e, principalmente, que não deixe barulho algum.

Entendi, você não quer que as pessoas ouçam.

Claro! Ninguém precisa ouvir berro de ninguém. É constrangedor. É como um pum.

Esse negócio de desentupir lugares da nossa cabeça. Você imagina um lugar, mas pode ser apenas um neurônio, um desses que não morrem nunca. Você sabe.

É, nascem com a gente. Tem dois lugares que você pode ir, à casa do velho louco ou ali, tem uma rua com várias clínicas psiquiátricas e tal. Um psicólogo, quem sabe.

Ah, mas não estou falando disso. Não estou falando de doença alguma. É de verdade, coisa de gente, que a gente entope. É um lugarzinho que todo mundo tem.

Veja bem, você pode inventar um palavrão.

Eu ainda quero a almofadinha. Palavrões são para momentos de raiva, é outro neurônio, outra tabuleta na porta: vem escrita em neon com algumas letras apagadas, isso só já irrita.

Esse lugar aí, eu não sei não. Você inventou.

Mas é disso que estou falando. É um lugar comum, que a gente tranca a sete chaves, ou mais, chave tetra, lá dentro nem se olha pela fechadura, arrancaram o sinal de visita. Mas acontece, não acontece? De passar um negócio feito delírio, de vez em quando, não é sempre não, mas acumula, acumula... tem uma hora que a gente quer dizer disso... É como um pum, de novo, ninguém quer dizer quem soltou. Vai que soltam todos juntos?!

Meu amigo, não sei não, você pode estar ficando louco. Vai dizer que não tem?

Dessas coisas? É.

Tem. Tem umas coisas que eu não sei, rondam, depois voltam pro seu lugar, depois rondam. Tem umas tipo inexplicáveis, e às vezes vêm em horas em que eu não tenho sentimento algum. É demência.

Ninguém quando era criança ensinou isso não. Você não podia gritar, sabe? Gritar, tipo berro. Talvez seja um sintoma, não de doença, um sintoma artístico. Muita criatividade.

Sei lá, eu não tenho histórias pra contar e nem vontade de ser outra pessoa, também as imagens que me vêm são distorcidas, nada certo, isso quando vêm, porque às vezes é só uma sensação, uma sensação de evacuar mesmo...

Uma dessas imagens... é isso da arte contemporânea. Deve ser... Um bando de dementes.

Não é preciso falar assim. Eu quero uma almofadinha. Pra falar bem a verdade, se eu fosse rico, criava um banheiro só para isso: e com o tempo haveria em todo lugar: Demence Room. O que acha?

Assim, em inglês?

Ah, na língua que tivesse na moda. Além do que, fica menos sinistro: Quarto da demência, já pensou. Iria assustar. As pessoas iriam querer entrar escondidas. Você não precisava de um lugar assim? Acho que prefiro a tal almofadinha. Pode ser inflável.

É, mas se furasse bem na hora que você mais precisa! Tem disso.

Tem gente que rói a unha. Treme as pernas. Tem cacoete. Será que vem daí.

Ah, não duvido nada. É uma agonia... não saber dessa coisa sentida aqui ó, parece que vem daqui, põe o dedo. Não dá pra sentir nada, né? Mas é daí que vem, até já sei o caminho.

Você tem uma autoconsciência incrível. Quando a gente usa certas drogas até parece que libera.

Qualquer coisa? Ah, daí parece que o conjunto que usa deixa a gente rir, gargalhar, berrar assim, abafado.

E quando dança? Um pouco. Mas se dançar sem vontade, só pra fazer o social, aí é que empaca tudo.

Meu deus, eu acho que você está falando de algo que acontece com todo mundo!

É disso que estou falando.

Seu pai é o horror e sua mãe é a senhora dos desgraçados. E o delírio?

Irmão. Irmão congênito.

Tipo siameses. A porta contígua. Mas deve ser mais profundo e tem outras vias de escape.

Por onde? Sei lá, sexo, paranoias, vicia com alguma coisa... é um irmão mais forte.

Você acha que um dia, um dia tudo isso vai passar?

Não sei não. Acho que tem certas coisas, de velho, sabe, que jogam tudo pro alto e abre a tal portinha. Daí, por isso que ficam felizes... É, parece que com velho tudo pode.

Se tiver uma família paciente. Senão... Tristeza.

É, por falar nisso, tenho que ir... já está ficando tarde e quase chove.

Eu nem percebi, os carros molhados me fazem lembrar de varais, grandes varais que eu nunca vi na minha vida!

Isso de se lembrar de uma coisa que nunca se viu na vida, e de ser tão forte que a gente sente... isso é demência também. Porque não pode ser saudade, nem pode ser um ato imaginativo, assim, sem função. A demência não tem função alguma?

Acho que é como o intestino...

Pode ser.

Então, até mais. Eu vou tentar fabricar a minha almofadinha. Talvez até sirva pras raivas também.

Pode ser que sim. E se não funcionar. Procuro um psiquiatra. Um baseado. Um alucinógeno.

Cogumelo é mais natural. Ah, não, não queria assim. Sabe, se socialmente tudo fosse mais fácil de dizer.

Olha para um lado da rua: agora tem menos gente. Mesmo assim é perigoso.

Vão pensar que é ladrão, louco varrido, berra aqui, no meu ombro!

Você deixa? Deixo. Mas não morde.

Não, não. É só berrar que eu preciso. Vai sair muito barulho? Não sei, nunca dá pra saber o quanto está acumulado. Bem, a gente vai ouvir.

Tem o som e a duração do som também. Então vai, até ficar fininho. Perder o ar.

E foi.

E agora?

É, acho que melhorou um pouco. Tudo bem, amigo é pra essas coisas.

Como a gente começou isso, eu não sei. Quando precisar, estamos às ordens. Talvez eu também precise do seu ombro qualquer dia desses.

Você olha pra lá que eu olho pra cá. E a gente sai, de fininho... Tem algum lugar aonde a gente pode ir, nesse momento? Querido, a gente só dura a duração de um instante.

É o instante demente. Já passou. E aí a gente some?

Some. Puf!

E ele, e as pessoas, e as outras pessoas todas do planeta?

Deixa elas lá. Vamos, está na hora.

Hum, tem um caminho que leva dessa porta que se abriu pra algum outro lugar?

Tem: o lugar nenhum... é um vazio, um vazio é bom de se estar. A gente não sente nada, não é mesmo?

É quase que nem a morte, pra falar a verdade, é bem diferente, porque não é nada, é vazio, sentido nenhum. Um vácuo?

Vácuo tem sentido de ser vácuo. Vazio tem o sentido de não ter sentido.

Então todas aquelas coisas sem sentido vão pro vazio... Se todos soubessem o caminho de se jogar lá.

Ah, mas tem que saber, têm coisas que não tem sentido que fazem parte dos mistérios. Mas daí já é outra história.

Eu quero sumir daqui, já estou ficando com medo.

Os mistérios é uma porta maior, é uma catedral inteira, impenetrável. Dá medo.

Bem, a gente que é humilde pode sair de fininho.

Isso, de fininho.

Até sinto que já estou me esvaziando.

É que o vazio não tem lugar, essa é a coisa boa do vazio. É como uma bolha que fica na atmosfera, ninguém vê, ela vai passando, caminhando por todos os lugares, despreenchendo coisas e mundos.

O vazio é tipo um santo.

É tipo isso. Ele tá bem aqui. Você viu?

(Christiano de Almeida Scheiner é dramaturgo e diretor teatral, Florianópolis / SC)





(Cláudio Trindade é artista visual, Florianópolis / SC)

O desafio da construção de uma nova prática de atuação do museu

Por Maurício Rafael

O museu é uma poderosa ferramenta para definir, reforçar e segregar identidades culturais de uma sociedade, o que permite tanto a identificação quanto a diferenciação entre os sujeitos, entre os grupos.

Não há como esquecer que o museu foi criado a partir de conceitos que prezavam a segmentação da realidade social e privilegiavam a memória de uns em detrimento de outros. No entanto, nas últimas quatro décadas, a instituição museológica vem passando por ampla, porém lenta, movimentação de conceito e atuação, assim como também estão mudando as significações e as interpretações que fazemos acerca do mundo em que vivemos.

Parte indissociável do território que habitamos, o museu precisa estar integrado à vida cotidiana. E, como tal, pode ser um centro de informação e reflexão, onde o homem se reencontra com o belo e com o feio, com as verdades escancaradas e escondidas, com a memória do território e de seus habitantes.

O museu como uma instância de mediação entre objetos e pessoas; entre os poderes oficiais e as visões contra-hegemônicas, entre modelos organizacionais e lógicas empíricas, possui o potencial de ser uma ferramenta capaz de despertar no indivíduo a sua capacidade de digerir uma informação, mas ao mesmo tempo questionar, interagir e formular novas propostas. Enfim, tornar-se um ser atuante no processo de (des)construção ideológica e social das tradições.

Mas sem um projeto cultural abrangente, que perceba o entorno do museu e principalmente a sociedade como seu maior bem cultural em diálogo com o que está exposto na instituição, ele será apenas um lugar que atrai olhares dispersos, sem interesses.

O equilíbrio entre a preservação, a pesquisa e a difusão dos acervos sob a sua guarda — que se vê ameaçado pela própria dinâmica da produção e do descarte dos bens considerados culturais — se opõe ao paradigma da contemplação e solicita a intervenção, a participação, a interação. Afinal, o objeto não fala por si só.

O museu e seus profissionais devem valorizar os objetivos e não somente os objetos. Perceber que a apropriação cultural acontecerá com êxito a partir do instante no qual a "voz" do sujeito for mais importante do que a "voz" do objeto. Isso implica a valorização da experiência do público, que faz com que o trabalho da instituição se desenvolva a partir das demandas expressas pela sociedade. Dessa forma, esse espaço de memória também será percebido como impulsionador do desenvolvimento da sociedade, signo de um território plural e rico em manifestações culturais como é o nosso país.

A leitura crítica desses signos, portanto, é a tarefa a que se propõe uma ação educativa comprometida com a formação do sujeito. Um sujeito que é histórico e faz história, e que poderá encontrar no museu o espaço ideal para a construção e para a desconstrução de discursos identitários.

Talvez esta seja a grande função social do museu: contribuir para que, no futuro, não se estabeleça uma sociedade sem conhecimento de sua própria identidade cultural.

Essa troca entre o patrimônio preservado dentro do museu e o patrimônio simbólico e afetivo das pessoas é fundamental, porque é da natureza da instituição museológica o jogo entre presença e ausência, entre objetividade e subjetividade. O museu, portanto, não reproduz a vida, ele é parte dela.

Esse novo entendimento possibilita ao museu uma função social de reflexão dos problemas e anseios da população e/ou de seu público-alvo, colaborando para um processo de transformação social.

E, indo mais além, a Museologia, que, ao realizar interface com os museus e seu desenvolvimento, deve entender que o cidadão, para ser pleno no exercício de seus direitos e deveres em sociedade, precisa reconhecer, respeitar e utilizar o patrimônio que o define em sua diferença e o insere num todo sociocultural de um território.

Des-homogeneizar para agregar. Revelar as inúmeras identidades invisíveis que adormecem nos guetos, nas periferias, nos arranha-céus da cidade. Eis o desafio.

(Maurício Rafael é museólogo e coordenador do Sistema Estadual de Museus de SC, Florianópolis / SC)



O poeta e ensaísta brasileiro Floriano Martins mergulha nos escritos sobre o Surrealismo feitos pelo bardo argentino Aldo Pellegrini (1903-1973) e apresenta como proposta primeira o debate acerca do próprio significado do movimento que surge em 1924, com André Breton, despertando adesões e repúdios. Movimento ainda hoje muito mal-assimilado por muitos, o livro *Sobre Surrealismo*, da editora Sol Negro, mostra que o surreal em arte "não tem por objetivo similar uma condição superior à realidade, mas sim de buscar uma ampliação de seus conteúdos, incluindo-nos entre eles". Há de se destacar a excelente escolha de textos e a tradução de Floriano Martins.

Manuel Bandeira atravessou as seis primeiras décadas do século XX produzindo ininterruptamente uma das poesias mais fortes da nossa literatura. No entanto, essa força não vinha de uma vida polêmica, ou de versos polêmicos, ou de modismos ou hermetismo; vinha justamente daquilo que produz a poesia mais forte: a simplicidade. A Global, sob a coordenação editorial de André Seffrin, está reeditando a obra poética completa de Bandeira, acrescida de um farto material iconográfico e de ensaios feitos exclusivamente para a edição.



Para quem conhece apenas a prosa monumental de Euclides da Cunha agora já pode, pela primeira vez em livro, ler o conjunto integral da sua obra poética. *Poesia Reunida,* criteriosamente organizado por Leopoldo M. Bernucci e Francisco Foot Hardman, da editora da Unesp, nos apresenta outra faceta do autor de *Os Sertões*. Para os organizadores do livro, a obra possibilitará "a melhor compreensão do pensamento desse intelectual ímpar. Mas os versos também falam por si, e seus méritos decorrem da contribuição que acrescentam à história da cultura brasileira, da literatura, da crítica e da poesia".

