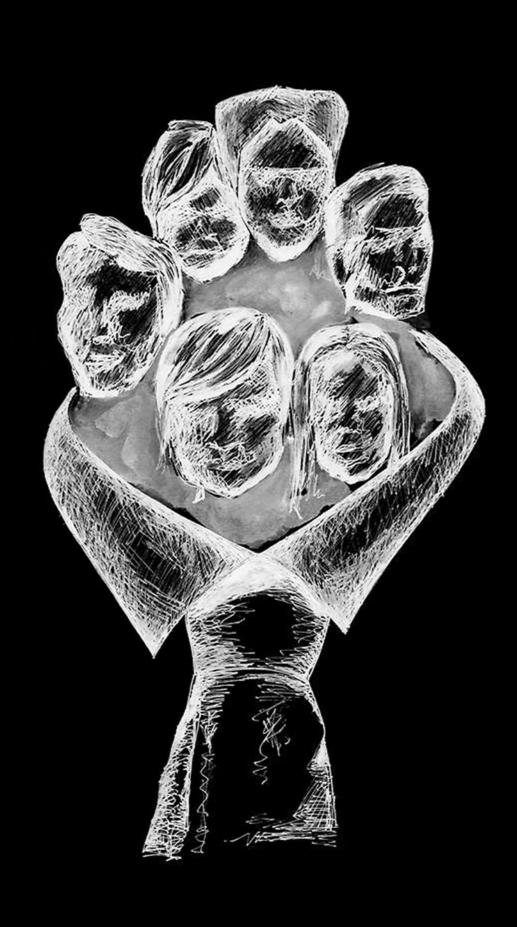
[ô catarina]

SUPLEMENTO 82 CULTURAL DE 82 SANTA CATARINA

MAI. 2014 - ISSN 2318-3063



Cartas

O Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina] deu um salto de qualidade desde o ano passado. Há um grande cuidado com o conteúdo e um esmero com a qualidade visual. Parabéns à Fundação Catarinense de Cultura pelo excelente trabalho e profissionalismo.

(Rodrigo Schwarz, escritor e diretor executivo da Secretaria de Comunicação da Prefeitura de Joinville, Joinville/SC)

Impressiona o salto de qualidade que o Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina] deu na últimas edições; os textos, os artigos, as ilustrações, os temas abordados, a diagramação e a abrangência de artistas de todo o estado e do país colocam o jornal na qualidade de um dos melhores do Brasil. O que parecia estar se transformando em um "fanzine" dos anos oitenta, voltou em um visual moderno e limpo, dando destaque para toda a produção cultural do estado. A edição dedicada ao teatro foi genial. Mas, acredito que a melhor mudança, a mais significativa, é a sua regularidade e a sua distribuição pelo Brasil. Que continue assim por muitos anos. Parabéns à Fundação Catarinense de Cultura. Parabéns à equipe editorial.

(Luciano Cavichiolli, produtor cultural e membro do Conselho Estadual de Cultural, Joinville/SC)

A retomada da publicação do Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina], mesmo na condição de suplemento, já foi motivo para celebrar, mas a consolidação da periodicidade que enxergamos desde o ano passado é uma vitória. O resgate da relevância deste periódico é uma vitória da cultura, da informação e do saber artístico. A cada edição me surpreendo com os temas, com as abordagens e, principalmente, com essa teia bem formada entre os diversos polos da nossas manifestações artísticas e culturais. Longa vida e prosperidade ao suplemento.

(Marcos Espíndola, jornalista, Florianópolis/SC)

Foi uma agradável surpresa receber um envelopão com meia dúzia de números do Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]. Melhor ainda constatar o alto nível da produção. Ficaria honrado em participar com crônicas e contos.

(Roberto Szabunia, jornalista e cronista, Joinville/SC)

Editorial

Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina] continua traçando possíveis cartografias. Nesta edição, Enéas Athanázio apresenta conto sobre o Contestado; Marina Borck entrevista Raquel Stolf; Fernando Boppré analisa a nova peça do grupo Teatro Sim... Por Que Não?!!!; Carlos Besen nos enriquece com sua poesia; Fernando Karl publica conto inédito; Ana Araújo colabora com dramaturgia inédita e Barbara Bublitz com as ilustrações.

Na seção "Afetividades Eletivas", presenteamos o leitor com poesia de Leonard Cohen traduzida por Fernando Koproski.

Amilcar Neves escreve texto sobre a Ditadura, que completa 50 anos, nos fazendo refletir sobre o cenário de horror que durou 21 anos, para que, conscientes, evitemos que este episódio se repita em nosso país.

Diferentemente, é motivo de comemoração o cinquentenário da Catequese Poética, que teve como um de seus participantes Rubens Jardim, escritor que convidamos para dar um depoimento afetuoso sobre este movimento que, em tempos de Golpe Militar, segundo Péricles Prade, tinha a finalidade de "levar a poesia ao conhecimento do grande público por meio de leituras de poemas em lugares previsíveis e imprevisíveis".

Enfim, enquanto um suplemento de cultura, o que se quer é mais poesia, menos censura, mais arte, menos corrupção, mais liberdade, menos violência. Afinal, como diz Bukowski, "sangue fede mais que

Governador do Estado de Santa Catarina / João Raimundo Colombo

Vice-governador / Eduardo Pinho Moreira

Secretário de Estado de Turismo, Cultura e Esporte / Filipe Mello

Presidente / Filipe Mello

Diretora de Difusão Artística / Mary Garcia

Diretora de Patrimônio Cultural / Andréa Marques Dal Grande

Diretor de Administração / Silvio Hencke Consultor Jurídico / Rodrigo Goeldner Capella

Consultor de Projetos Especiais / Marco Anselmo Vasques

Assistente da Presidência / Mônica Silva Prim Assessora de Comunicação / Marilene Rodrigues Correia

Gerente Operacional / Saulo Silva

Gerente de Administração, Finanças e Contabilidade / Aline Monique Bourdot de Souza

Gerente de Logística e Eventos Culturais / Projetos / Ivan Carlos Schmidt Filho

 $\textbf{Gerente de Logística e Eventos Culturais} \ / \ \text{Marketing} \ / \ \text{Soraya F\'oes Bianchini}$

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 - 82 - [Ô CATARINA]

Maio 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 / Amilcar Neves, Ana Araújo, Carlos Besen, Enéas Athanázio, Fernando José Karl, Fernando Koproski, Fernando Boppré, Marina Borck, Raquel Stolf, Rubens Jardim.

Capa e ilustrações / Barbara Bublitz

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





Raquel Stolf e o universo de infindas escutas

Por Marina Borck

aquel Stolf é artista, antes de tudo. Definir de que área das artes é, poderia restringir o amplo processo de tradução que ela encampa quando faz um trabalho. Tratar o som como imagem; fazer da palavra sonoridade surda; preencher a escrita com silêncio; embranquecer o espaço; e atenção. Escuta! Ela tira do cotidiano a matéria bruta para os trabalhos, elaborando a linguagem deles, os meios de transmissão da ideia. Para tanto, realiza instalações, intervenções, ações, vídeos, filmes, fotografias, textos e desenhos. Publicações sonoras, proposições, projetos. A passos largos, seu trabalho anda pelo mundo. São muitas as exposições individuais e coletivas em instituições artísticas no Brasil, na América Latina e na Europa; além das investigações em parceria com outros artistas e pesquisas no campo acadêmico, outro percurso importante na formação artística de Raquel, que é professora nos cursos de graduação e mestrado em Artes Visuais do CEART-UDESC, Florianópolis. Coordenou o Projeto de Extensão Membrana, no CEART-UDESC, e também 11 edições da publicação experimental Sofá, entre 2003 e 2011. Possui mestrado e doutorado em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, RS. Licenciada em Artes Plásticas pelo Centro de Artes - CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC, Florianópolis, SC, Brasil (1994-1999).

Começaria a entrevista no que se pretende início: em que lugar da sensibilidade está a fonte do seu trabalho? Quais são as questões que lhe movem a começar um novo projeto?

Gosto muito de pensar como um trabalho começa, talvez por ser difícil agarrar e situar seu início preciso, na planura ou no buraco sem fim dos começos. Um ovo é o começo de outro ovo? O ar é um começo que respiro.

Ou, ainda, pensar onde/aonde um projeto começa, parece a tentativa de focar uma superfície branca (desse lustre antigo, que vejo agora, aqui na sala), que desliza (e, num instante, inexiste a oposição entre focar e desfocar).

Meu processo artístico envolve esses deslizamentos de começos. Nele, uma rede de desdobramentos, recorrências e articulações, previstas e imprevistas, acontece. Muitos trabalhos são construídos a partir do processo de trabalhos anteriores, tendo a palavra (escrita e falada) como catalisadora dessas relações, via títulos e/ou outros elementos textuais. Algumas operações reaparecem, propondo outras versões de processos e projetos. E alguns trabalhos mais recentes parecem também ser o começo de trabalhos anteriores.

A coleção de silêncios que venho construindo no projeto "Assonâncias de silêncios" (2007 - presente, e que também é parte de minha pesquisa de doutorado, desenvolvida entre 2007-2011) foi movida diretamente pelo processo inconcluso do projeto "Lista de coisas brancas — coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas"

(2000 - presente), por um interesse pelo "branco acústico" (um deu o branco na escuta) e pelo silêncio enquanto situação "em branco", mas também opaca e paradoxal. Ao mesmo tempo, movem/moveram a continuação dessa investigação a respeito do branco as considerações de John Cage sobre o silêncio como modo de escuta, como possibilidade de começar a escutar, e uma fala de Duchamp, naquela entrevista a Pierre Cabanne, publicada no livro Marcel Du*champ*: Engenheiro do



Tempo Perdido". Quando indagado sobre sua relação com as palavras, sobre "qual a palavra mais poética?", Duchamp responde que não tem nenhuma à sua disposição no momento, mas que, "em todo caso, são as palavras deformadas pelo seu sentido". E Duchamp fala das relações entre seus jogos de palavras e as assonâncias.

A partir dessa fala-lance de Duchamp, fiquei pensando nas palavras deformadas pelo seu sentido e em como a escrita e a escuta podem modular ou modelar as palavras. E a impermanência dos sentidos (penso aqui nas considerações de Deleuze, em Lógica do sentido, sobre o incorporal/a incorporalidade do sentido) parece se relacionar com a insistência dessa mudança de forma, dessa alteração inexata... Fiquei pensando muito nas assonâncias, nas repetições e nos embaralhamentos da escuta e da escrita, nos silêncios que se repetem, de um modo subcutâneo, em micromodulações. Outros silêncios, mais agudos, pesam em meus ouvidos. Outras espécies de silêncios nunca coincidem, não se encontram. No começo do processo de "Assonâncias de silêncios", aconteceu uma experiência muito marcante a partir das gravações de campo. Após registrar o silêncio de minha sala de estar e o silêncio de um quarto de hotel (numa estadia breve), algo parecia pulsar entre os dois silêncios. Eles são parecidos, mas diferem e, ao mesmo tempo, algo ressoa de um para o outro. E essa repetição de microvariações, presente no motor da própria coleção, me fisgou. E me interessou tentar pensar também uma escrita na qual aconteçam assonâncias de silêncios: uma palavra pênsil que leva algum silêncio em conta. Uma palavra que pode ficar pendurada, na ponta da língua, nos ouvidos, no olho, na pele, fora do corpo, no ar.



Assim, esse projeto foi tramado a partir da tentativa de investigar (e inventar) algum intervalo na escuta e na escrita. E isso tem envolvido um processo lento, de retomadas e desvios.

Gosto também de pensar nos recomeços de sentido (e de não sentido) dentro de um processo que parece que vai minguar, mas insiste.

Então, outra questão sobre os começos é o estado em que é preciso se colocar para um processo ser concatenado, ou vir a acontecer. Lembrei-me agora de uma frase do Brancusi, em que ele diz que "as coisas não são difíceis de fazer. O difícil é colocar-nos em estado de fazê-las".

Como funciona o processo de criação de um trabalho? Você saberia dizer quais critérios da intuição são acionados para tornar matéria um trabalho em potencial, na fase em que ele ainda está pairando no mundo das ideias?

Recomeçando a resposta anterior, cada projeto acontece a partir de situações específicas, de experiências e pesquisas desenvolvidas durante um período lento de tempo, a partir de sensações e percepções que armam alguma dúvida/algum silêncio/alguma pista, a partir de leituras e escutas, entre outras coisas, incluindo também uma relação com situações imprevistas. No projeto "FORA [DO AR]", desencadeado em 2002, duas experiências cotidianas catalisaram seu desenvolvimento: uma culinária e outra de espera-pausa. Entre 2001 e 2003, morei numa casa próxima à rota aérea do aeroporto, no Campeche. Os aviões passavam muito perto e interrompiam a paisagem sonora por alguns segundos, com seu rumor. Nessas circunstâncias, para falar ou ouvir outros sons, era preciso esperar o ruído passar. Ao telefone, dentro de casa ou na rua, era preciso ficar provisoriamente em silêncio. Outra experiência de escuta aconteceu quando eu estava fazendo panquecas para o almoço, em maio de 2002. Quando eu espremia as panquecas com a espátula, pressionando-as de diferentes maneiras, aconteciam fiapos de ruídos, assobios fantasmagóricos. Essas duas experiências desencadearam o projeto "FORA [DO AR]" e passei a tentar reinventá-las, pensando esses ruídos e ações/inações como planos de partida para a construção de um projeto e de uma publicação sonora homônima.

A sensação de ar intersectada com a sensação de estar fora: esse atravessamento moveu o processo de "FORA [DO AR]". Planejei a construção



de outras proposições sonoras, compostas por ruídos específicos (como o som da chuva em um filme, o som de dedos digitando, o rumor de um ventilador antigo, o ruído de uma gota d'água que pende ou de uma palavra invertida). Passei a rastrear e a colecionar microrruídos, pedaços de falas e de silêncios, os intervalos vagos entre as palavras. Em uma noite de 2002, um grilo entrou no nosso quarto e resolvi gravar seu ruído, com um MD e com um microfone, antes de devolvê-lo ao jardim. Editei seu som digitalmente, esvaziando o entorno, deixando "Grilo" acompanhado por uma espécie de silêncio, soando dentro de um silêncio. Isso carregou muito do acontecimento noturno que desencadeou o trabalho e também moveu uma memória afetiva dos fins de tarde, dos grilos salpicando o ar entre o dia e a noite. "Grilo" passou a ser a primeira faixa da publicação "FORA [DO AR]". E, quando veiculado em outros contextos (na microintervenção sonora homônima), "Grilo" foi habitado pelo som do entorno, sendo "devolvido" a outros contextos. Já outras faixas foram construídas depois que escutei novamente a gravação de uma entrevista que havia dado para a artista Joceane Willerding, em 2003, e prestei atenção nos titubeios da fala, quando não sabia o que diria exatamente em seguida. Editei fragmentos dessa gravação, rearranjando esses pedaços de voz, quando uma palavra parecia precária e insuficiente. Ali, algo podia não ser dito, como o tempo indireto entre um pensamento e outro.

Tudo isso moveu também a escrita e a fala de textos (algumas faixas foram faladas diretamente para o microfone/gravador, sem estar escritas), a construção de um "diário de borda" das proposições sonoras e uma espécie de sondagem de meus cadernos e cadernetas de anotações, de onde retirei desenhos, "contas de palavras", textos breves denominados "microficções", que passaram a integrar a publicação sonora "FORA [DO AR]". E nesses planos e sondagens foram sendo feitas outras combinações: o disco foi composto por 33 faixas, com duração total de 33 minutos, em que o som do avião passando = acidentes da fala; som de feitura de panquecas = palavras a vácuo = panquecas fantasmáticas; som de chuva = sono; som de dedos digitando = sonâmbula; grilo = grilo, entre outras combinações sinestésicas e recambiáveis. Algumas das faixas foram desdobradas em microintervenções urbanas ("Grilo", que é veiculada por meio de carros de som e de





bicicletas que fazem anúncios sonoros), em microintervenções domésticas (a escuta do disco em casa etc.), em inserções em rádios, em instalações, em vídeos, em objetos e textos. A publicação foi composta também por "coisas avulsas" (pequenos cartões e um encarte com textos e imagens), que se relacionam (ou não) com os áudios, podendo ser removidas e postas em outras circulações. A construção da publicação sonora teve também a participação de outras pessoas, de alguns amigos e conhecidos, como das vozes da Flora Holderbaum, do Edmilson Vasconcelos e de outros participantes, em algumas faixas. A masterização dos áudios foi feita no estúdio do Roque (Luiz Roque Bezerra); a captura do grilo teve o apoio do Helder Martinovsky e o projeto gráfico do encarte e impressos da publicação foi executado em parceria preciosa com a Aline Dias, artista com quem venho dialogando.

Como se dá o alinhavamento entre os trabalhos?

Alguns trabalhos conversam diretamente, outros coexistem. Os projetos sinalizam famílias de trabalhos, com alguns parentes distantes, outros muito próximos, como os trabalhos homônimos. Há também os desdobramentos e as retomadas, nos trajetos que um projeto aponta, como se cada projeto fosse um laboratório. E percebo também construções de versões muito parecidas de um mesmo trabalho, como se acontecesse um interstício mínimo de diferença entre um trabalho e outro. Por exemplo, o projeto "FORA [DO AR]" envolveu uma série de desdobramentos das faixas do disco em instalações, vídeos, microintervenções urbanas, textos, desenhos, ações sonoras: nos trabalhos "Grilo" (com várias versões, como microintervenção sonora, entre 2004 e 2008), "Grilo [relato B.]" (vídeo construído em 2008, a partir de um registro da microintervenção sonora "Grilo", em Belém, em 2006), "Panquecas fantasmáticas" (em suas várias versões homônimas, entre 2004 e 2011: instalação, ação sonora, proposição — "receita-partitura"), "Kit para terceiros socorros" (vídeo de 2003-2004, que também se relaciona com outro projeto, intitulado "Caixa de sono", em processo desde 2005), "Céu regravável" (instalação produzida em 2003, que se relaciona com outra família de trabalhos, intitulada "Rabo do buraco" e com o projeto "Estofos", de 1998), "Palavras a vácuo" (2002-2004), "Mar paradoxo" (trabalho impresso produzido entre 1996-2004, e que gerou um projeto no qual venho trabalhando, que se cruza com a coleção de silêncios), "Em branco" (múltiplo produzido em 2002 e que se situa entre o processo da "Lista de coisas brancas" e o de "Assonâncias de silêncios"), "Fantasma portátil" (fotografia de 1997, transformada em adesivo, em 2006, e que gerou

pessoal existiu um início, daqueles completamente diferente dos resultados que você tem hoje. Quais suas "faturas originais"? É possível pensar que essa "fatura" continua sendo a base invisível do seu trabalho?

Um relacionamento muito presente em minha trajetória tem sido a relação entre palavra e silêncio. Relação às vezes sinuosa, noutras vezes tracejada, mas que sempre envolveu algumas materialidades e imaterialidades simultâneas. Em meus primeiros trabalhos, que são objetos intitulados "Inominados" (1990), queria construir coisas sem nome. Ao mesmo tempo, nesse período, desenhava muito com bico de pena (nan-

lugar distante do burburinho do mundo ao redor. Na atenção ao detalhe se faz o silêncio; adentrar o branco pode suspender os pés do chão; concentrar na linguagem distrai do jogo de intenções; da "coleção de silêncios", nem se fala! Você disse, na sua primeira interação nessa conversa: "[...] um interesse pelo 'branco acústico' (um deu o branco na escuta) e pelo silêncio enquanto situação 'em branco'." Esse "branco", que também é "silêncio", que parece "suspensão", pode ser o "nada" — "nada" enquanto algo de que se pode falar?

Vou tentar atravessar um pouco o que você lança, como a imersão no branco e a suspen-







uma série de vídeos), "Contas de palavras" (pequenos impressos, distribuídos em diferentes espaços, entre 2002 e 2008).

Já no projeto "Assonâncias de silêncios" é como se a coleção de silêncios continuasse sendo construída em seus desdobramentos em instalações, vídeos acompanhados de notas-desenhos de escuta, de notas-desenhos, de outros textos e trabalhos impressos. De certa maneira, cada trabalho tem uma especificidade, mas pode se articular com outro trabalho do mesmo ou de outro projeto.

Penso também que os trabalhos se relacionam de um modo indireto por meio de interesses recorrentes, como o procedimento/gesto da coleção (as listas e inventários, as tipologias e as microvariações), o interesse em processos de escrita, em situações de escuta, a proposta da nuvem investigativa $branco \rightarrow em \ branco \rightarrow deu \ o \ branco$, um interesse pelo micro, pela partícula e pelo sob, entre outros.

Dentro das artes plásticas, você se utiliza de uma ampla gama de linguagens e suportes para dar conta de uma conversa que se pauta muito na palavra, escrita ou falada, no som, substâncias pouco matéricas diante de uma tradição de "fatura" que as artes carrega. Esta é uma abertura que foi conquistada ao longo do tempo, segundo os tempos históricos vividos pela arte, especialmente no século passado. Eu lhe pergunto se no seu processo

quim preto sobre papel branco ou papel jornal, geralmente em pequenas dimensões). O que me movia era colocar o bico de pena sobre a folha branca e encorpada, e não saber o que iria desenhar durante aqueles segundos decisivos. Aquele ponto de partida sem começo, ou melhor, aquele começo sem ponto de chegada me atraía e ainda me atrai. Aquele instante era quase uma obsessão, uma experiência que desencadeou muitos pensamentos e imagens. O contato com o vazio pequeno e despretensioso, antes da palavra, antes da figura, antes de alguma coisa/ruído tomar forma e fôlego foi imprescindível para continuar minhas investigações.

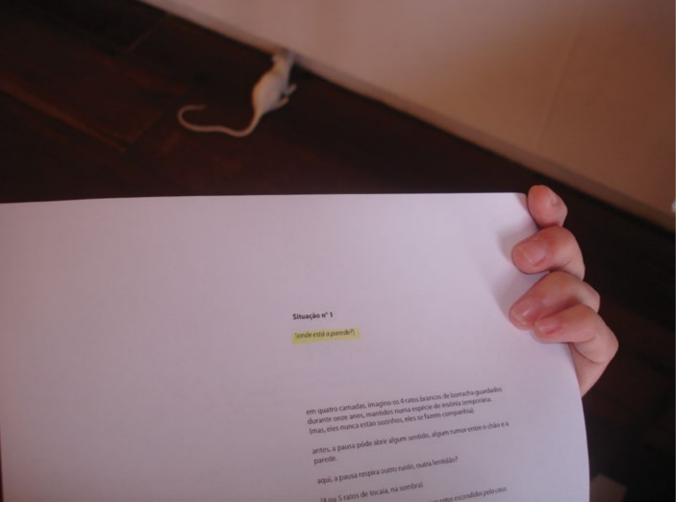
Penso que em meus processos atuais existe um desejo de trabalhar com texto e som, entre outras coisas, mas isso se articula com as experiências em desenho, com a escrita e em pensar sobre um mutismo das coisas (como diria Francis Ponge). Continuam pulsando em meus projetos as relações entre palavra e coisa, palavra e silêncio, em outras modulações, versões. Gosto também de pensar que uma palavra (escrita, impressa, desenhada, falada), assim como um som, uma voz, um ruído ou um rumor, ocupam espaço e tempo, modificando-os, alterando suas atmosferas. Eles parecem envolver matérias opacas, espessas e/ou delgadas que escapam da vista, em pleno ar.

Audição, processo de escuta, atenção ao objeto, imersão no branco me sugerem imagens de "ausentamento", a ida para algum

são via silêncio. Uma nuvem, por exemplo, pode obnubilar o sol, com sua opacidade particular, de partícula, com seu quase nada de matéria. Gosto de pensar nessa imagem e nessa potência da nuvem, seja ela uma nuvem carregada, concentrada ou uma nuvem dispersa. A sombra das nuvens é uma presença muito estranha, parece um fantasminha se formando, escolhendo onde pousar ou onde sumir. E o lugar distante pode ser aqui e agora, durante esse café, durante a entrevista ou na lembrança que insiste, de estar no quarto de hotel, à noite, assistindo ao documentário sobre os polvos que envelhecem, sendo que alguns deles ficam paranoicos, zanzando pelo fundo do mar (fiquei intrigada com aquele fim cambaleante, mas também taciturno, pois os polvos ficam perigosos nesse estado e podem atacar).

O silêncio pode acontecer aqui e agora, sob e sobre, e não está protegido ou garantido num lugar distante. O silêncio, não como ausência de som, mas enquanto modo de escuta (como disse Cage numa entrevista, na revista Código 3). Há os silêncios sonoros e os silêncios acústicos, e ambos me levam a pensar na pausa como abertura, potência, mas também que existe um intervalo irredutível (a suspensão que fisga).

O vazio pode ser um motor, gerando um espaçamento que pode ou não ser preenchido. Como uma poça ou um poço, uma passagem ou um aberto. O vazio pode também ser um buraco sem fundo ou com fundo. Mas pode também



ser plano e deslizante (como alguns começos e fins). Um vazio enquanto espaçamento pode ser um tanto ruidoso. Um silêncio, dependendo do seu tamanho/intensidade, pode ser esmagador, roedor.

Mas, os silêncios que me instigam não envolvem ou são silenciamentos.

Existem muitos sentidos de vazio, assim como penso que existem muitas espécies de silêncio (como diria Perec), ou, ainda, como perguntou Haroldo de Campos, num poema: "de quantos brancos se faz o branco?"

Mas, como não preencher ou não definir um silêncio? Como manter cadernos (ou o pensamento) em branco? Como respirar uma suspensão (de linguagem, de sentido, de silêncio)?

Dependendo do contexto, ausência e presença trocam de lugar. Mas podem também ocupar o mesmo espaço. O silêncio parece ter relação com um espaçamento, talvez envolvendo uma situação atópica. Ando pensando muito sobre isso, sobre deslocamentos de silêncios, sobre onde e quando eles podem ocorrer. E, sim, estar atenta ao detalhe, tentar escutar o micro, o que se coloca entre, envolve o silêncio enquanto estado, estadia, posicionamento.

Fiquei pensando também que, para mim, escutar, anotar, desenhar, gravar e colecionar silêncios são ações que me fazem sentir o chão sob meus pés e o ar sobre meus olhos e ouvidos. Essas ações ativam uma concretude e uma suspensão simultâneas.

Uma pergunta da minha curiosidade pessoal: a que você atribui as diferenças — ou semelhanças — entre os silêncios dos diferentes espaços? Pode-se dizer que há "subjetividade" nos espaços vazios? O que, na sua percepção, se escuta quando há silêncio?

Quando um silêncio acontece, ouço suas múltiplas camadas: os ruídos da escuta, os sons dos arredores, o ar e os trânsitos entre palavra e silêncio. Cada silêncio parece preparado por uma conjuntura, pela articulação entre o que soa e o que escuto/percebo/penso/sinto. E o silêncio me parece um infrafluxo, um processo sonoro que não cessa, que nunca estaciona. Cage disse numa entrevista (com Daniel Charles) que o mundo e o real não são um objeto, mas um pro-

O silêncio pode te lançar para fora (de si, de algum lugar), seja esse fora um deserto dentro (Blanchot), uma suspensão que te fisga, uma oscilação via ficção ou uma situação de desbaste, de perceber, experimentar e reinventar relações com o entorno, seja ele o som do fundo dos rios, os ruídos do fundo do mar, a atmosfera da beira de uma estrada, da beira de uma lagoa, dentro de uma casa vazia, dentro e fora de uma pedra, dentro de uma biblioteca, durante uma tarde de leitura, mas também dentro de uma sala cheia e durante uma conversa.

A noite/madrugada é uma boa hora para transformar o material que você coleta em linguagem artística, no seu processo de trabalho?

Sim, venho gravando vários silêncios durante as noites e algumas madrugadas (principalmente os dos quartos de hotel, os rumores de dentro de casa e os de fora, alguns deles com ruídos de insetos noturnos). E costumo também escrever, desenhar, anotar, escutar música e outros trabalhos sonoros (em fone de ouvido — que acho que é quase uma noite portátil, pela situaçãocápsula), rastrear os livros que estou lendo (vou e volto muitas vezes durante uma leitura), quando a noite começa e adentra. Mas, meu processo é meio instável, descontínuo e tudo depende de cada projeto. Por exemplo, o trabalho "Panquecas fantasmáticas" foi construído durante o dia,

desde a experiência no preparo do almoço, mas também adentrando noites (na edição digital dos áudios e nos processos dos outros desdobramentos, que envolveram projetar graficamente a "receita-partitura", por exemplo). Já em projetos que envolvem a coleção, como a "Lista de coisas brancas", o "Algo de áudio" e o projeto "Assonâncias de silêncios", suas construções são descontínuas e se espalham, imprevisíveis, de certa maneira. Mas gosto, sim, do contexto noturno, da concentração e da densidade, da calmaria da noite, mesmo que com a luz acesa e os computadores, gravador e microfone ligados.

A primeira das faixas de "FORA [DO AR]" é o som do grilo gravado (a capela) dentro de um quarto, de noite, e devolvido ao mundo por meio de veículos eletrônicos para contextos diversos aos da natureza noturna. Poderia ser, o som do grilo, segundo este deslocamento, considerado uma "palavra pênsil"?

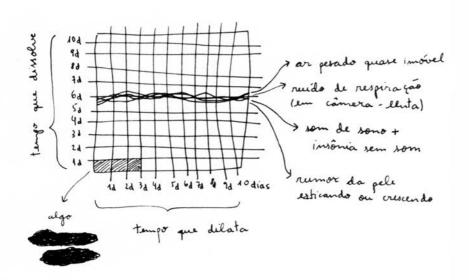
Talvez para os outros grilos, quem sabe?

Mas, de certa forma, a microintervenção sonora "Grilo" conversa com o intervalo e com a instabilidade na/da "palavra pênsil". Quando pensei a noção de "palavra pênsil", parti da ideia de uma ponte pendurada, usada para atravessar grandes distâncias, mas que balança (mesmo que minimamente) conforme o peso/leveza do que passa sobre ela. Uma palavra pênsil está sob um processo de suspensão e, flutuante, ela gagueja temporariamente quando sentidos circulam entre suas extremidades. Pensei em ângulos de oscilação dessa palavra que pende: a suspensão enquanto pausa, intervalo e a suspensão enquanto flutuação, instabilidade.

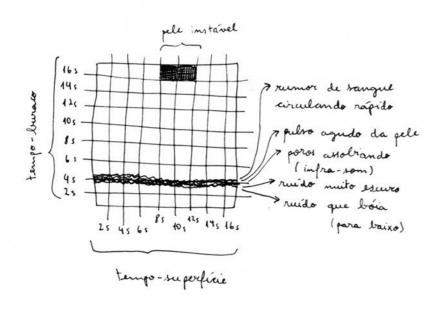
Veicular o ruído de um grilo, sozinho, por meio de carros de som ou de bicicletas que fazem anúncios sonoros, em trajetos de cidades, durante o entardecer e a noite, envolve a proposta de inserção de um ruído (estrangeiro, mas nem tanto) nesses contextos. Ao mesmo tempo, ele é preenchido pela paisagem sonora urbana, em seus vazios constitutivos. Algo de *nonsense* acontece nesse atravessamento, mas também algo de agudo, tremido, sensível. "Grilo" também me parece uma espécie de ruído silencioso, sendo um pulso de micropresença e microausência, simultaneamente.

(Marina Borck é artista visual, Florianópolis / SC)

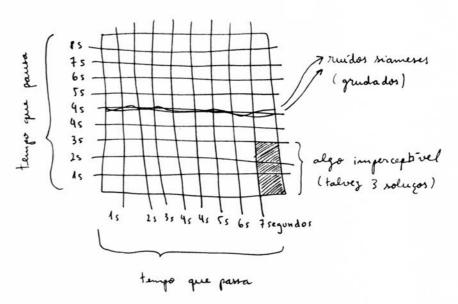
· silêncio rastejando



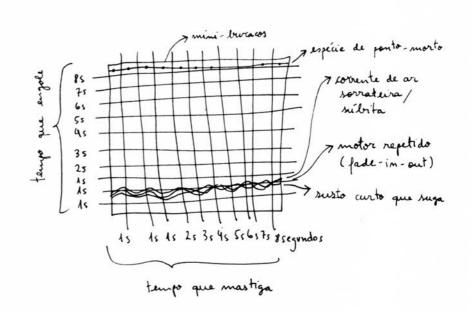
· siléncio subentâneo



· silencio infra-ordinario



· silencio infra-ordinario



Poemas inéditos de Carlos Besen



CALIGRAFIA DO AVESSO

1.

 $\label{eq:minha} \mbox{Minha biografia me faz em meu lugar.}$

Não sei ter uma árvore, não sei plantar um livro, não sei escrever um filho.

Meus gestos me refratam, as folhas se vergam na rasura.

2.

Ao me poupar, eu me abandonei.

Minha herança corrige o vacilo do pulso, me recorda ao contrário, me inventa sem revide.

Meu desprezo próprio cavou a gruta de minha figura, desenterrou as rugas de meu personagem.

3.

Ser palpável não é ter a polpa diluída na terra.

Polpa é o filho com um livro na árvore a decifrar a velhice do pai nos veios do caule.

Abraço os galhos, tento perdoar o desperdício.

4.

Póstumo, não me queixo à caligrafia das chagas:

o que um filho fere, uma árvore cicatriza.

Minha biografia me cura em meu lugar.

CARBAMAZEPINA

Frequentava o terapeuta de barriga.

Minha mãe circulou comigo entre homens
com rosto fechado de biblioteca,
a boca miúda como bula.

Seguia às cegas a dieta das receitas:
lítio, carbamazepina, clorpromazina, clomipramina, fluoxetina,
haloperidol, haldol, tegretol, dalmadorm.

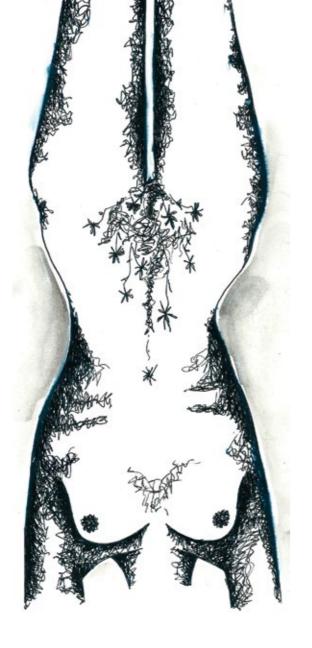
Nunca leu um compêndio de doenças mentais,
ela sabia se entender.

Dizia que também os psiquiatras não estudam seus livros
e que por isso ela oscilava
entre o surto psicótico em casa
e o cotidiano da clínica.

Os homens de sua solidão eram letra trêmula acima do carimbo borrado do receituário. O que minha mãe tinha na cabeça estava sempre ilegível.







JARDIM DE FADIGAS

1.

Cansaço: minha extinção rascunha.

2.

Meu cansaço ateu: as luzes parcas se extinguem, o blecaute se instala nos poros, o espírito se apaga.

O cansaço ensina a ser corpo.

3.

O cansaço de meu pai: uma carne mais muda, um traste.

Dormido no sofá, o corpo como ruína de ossos: um jogo de gravetos, um pátio mais próximo que árvore.

À guisa de brinquedo, o cansaço de meu pai foi meu jardim de infância.

GEMER A SEMENTE

1.

Nascer era estar nascido: na pasta da água, no ouvido líquido, eu escutava o pó do pai e seu alfabeto de seiva.

Meu pai era grão no óvulo, solidão de areia, golpe sem aspereza.

2.

Semente, subordinado à sombra, eu germinava espasmos de deus no corpo de minha mãe,

no corpo de minha Eva, no corpo de minha erva, erva, relva.

3.

Ventava os brotos das pernas, inflava os braços como dois chifres descascados, esculpia estrelas nos mamilos do juízo, desenhava o oco poder,

obstruía o assalto no rosto.

4.

Grão graúdo, grão de gral,

eu gania para os subúrbios da morte no escuro,

eu gania para a balbúrdia da ressurreição.

Eu me gerava natimorto,

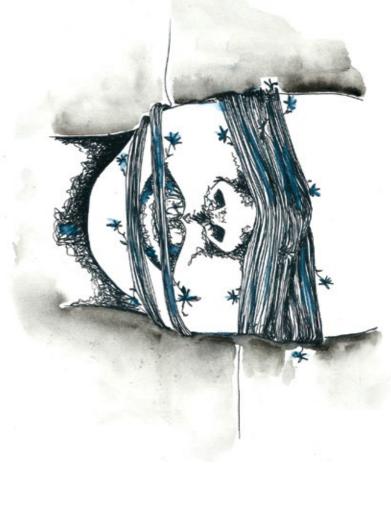
a luz me abriu redivivo.

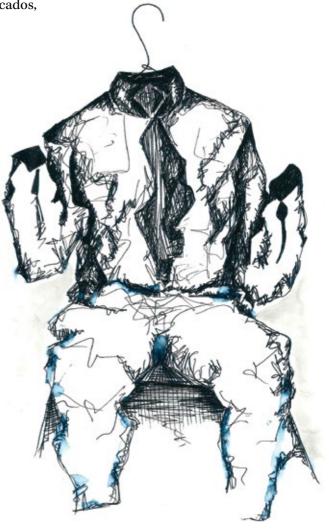
5.

Refém de raiz,

reflito em mim a lucidez do que se decepa do seu fio,

a matriz extorquida do vazio.





(Carlos Besen é poeta, Porto Alegre / RS)

Peça de suavidade impossível

Primeira cena: O ovo.

Essa parte da história não importa senão pela forma, já que o tempo antes de quebrar o ovo não se comunica com o tempo depois de quebrar o ovo.

Abre-se a casca, digo, o pano.

Luz. Câmera. Ação.

Primeira cena

Tomada única: a vida não se repete.

Um pássaro explora todas as infinitas possibilidades de uma nesga de luz azulada. Impossível saber a cor do pássaro, de uma suavidade impossível. O ar parece espesso, vê-se poeirinha que o deixa leitoso. Em volta, a gaiola é de uma escuridão impenetrável. A gaiola é uma pequenininha caixa cênica.

Segunda cena

A nesga de luz começa a se estreitar, o passarinho sem espaço acaba escapulindo para além da altura da gaiola. A caixa cênica expande-se. Surge uma nesga de luz mais ampla, mais intensa. Na escuridão, não tão cerrada, é possível ver pontos coloridos, muito brilhantes, fluorescentes. O pássaro nada na nova luz com delícia. Arrasta consigo um rabo: um fio prateado. Canta mavioso.

Terceira cena: turbilhão.

Pássaros coloridos cruzam velozes a faixa de luz, passando pelo passarinho de cor impossível, que, atordoado, se diverte com o movimento vivo. Mais pássaros e ainda mais coloridos passam desastrados e trombam tantas vezes no passarinho até que o envolvem num redemoinho de cores que enfim:

Quarta cena: explosão.

Enfim o redemoinho de cores explode e se desfaz. Resta um fiapo de luz, cujas possibilidades o pássaro implora. E da escuridão surge um bico e um chamado:

— Psht. Psht.

Quinta cena: carícia.

Ele se aproxima e o bico cola sobre suas penas uma por uma uma purpurina dourada estonteante. A escuridão torna-se possível. O pássaro dourado entra triunfal na escuridão, e desfila, e voa, e dança, e busca. Deixa os olhos se encherem do colorido múltiplo que circula brilhante e aceso pelo escuro.

Sexta cena: cidade.

Os olhos buscam recolher-se do excesso no azul suave impossível, mas em seu lugar há ouro, muito ouro, tanto ouro.

7. A fuga.

7. Corrigindo: a volta.

Ele invade a nesga de luz ampliando-a ao encolher-se num redemoinho solitário. Um foco amplia essa luz até que ela ocupe toda a caixa cênica. Há névoa e luz azulada de uma lua invisível. À esquerda, uma bacia que brilha, cheia de água. O passarinho para antes da borda, pois sabe. Suspeita.

Oitava cena: o espelho.

Abaixa-se para beber água que mate sua sede de tantos dias. Meses. Milésimos de segundo: a água reflete seu brilho e o olho se contorce todo e desfaz toda a colagem de purpurina. O grão que sobra sobre a asa esquerda, ele afasta com o bico amolecido de choro.

Nona cena: close — o choro.

Passarinho não chora, bebe água e cisca areia até amolecer o nó na garganta. Silêncio profundo. Um grave inaudível provoca essa sensação. Aos poucos, gotas ou pios quebram o impossível.

Décima: o mergulho.

O peixinho mergulha azul de suavidade impossível na bacia, e sai enorme de lá de dentro, as asas refeitas e uma cauda de água e luz que vai rabiscando de desenhos a escuridão impenetrável para além da gaiola.

Décima primeira: o voo.

O pássaro da cor impossível possui todos os caminhos que tomou da cobra-grande, que agora o acompanha deixando rastros de peixe nas noites sem lua onde ele mergulha, cometa que leva a lua no bico.

Décima segunda: breu.

Faz escuro. O peso é grande e o pássaro parou para descansar. Sem mais brilho que um vaga-lume sozinho no pasto, breu. No repouso mora a absoluta possibilidade de todos os caminhos.

Cena final: a grade.

O vaga-lume descobre a ponta do fio da grade de prata e começa a puxá-lo, com o bico, desfazendo a grade e tingindo a noite de caminhos-novelos, por onde qualquer pássaro equilibrista possa desfilar de sombrinha ou sem. Luz impossível. Canto mavioso de azul. Abre-se a cortina. A luz invade e unifica cena e vida.

Tomada única: a vida não se repete.

(Ana Araújo é dramaturga, poeta e contadora de histórias, Florianópolis / SC)

Cinquenta anos de Catequese Poética

Por Rubens Jardim

s frequentadores da boate "Ela Cravo e Canela", habituados aos bons momentos de música popular brasileira, foram surpreendidos por uma apresentação que ficaria registrada na história da nossa literatura. Pode parecer estranho, mas foi nessa noite, 18 de maio de 1964, que teve início a Catequese Poética, movimento que teria vários desdobramentos e tornou célebre e midiático o poeta catarinense Lindolf Bell.

Como disse Péricles Prade, a finalidade do movimento era levar a poesia ao conhecimento do grande público por meio de leituras de poemas em lugares previsíveis e imprevisíveis. Claro que uma leitura de poemas, em uma boate badalada da época, provocou reações inesperadas. Alguns ficaram encantados, outros, espantados. Correto seria dizer que ninguém ficou indiferente, conforme foi noticiado na época. É que o poeta Lindolf Bell, além de ser jovem, belo, alto, loiro e com olhos azuis, já era, como registrou Paulo Leminski, o melhor dos declamadores, fascinando todas as plateias.

Textualmente, Leminski afirmou nunca ter visto ninguém dizer poemas tão bem, "com tanta intensidade, tanta garra, tanto domínio da voz, do gesto e do sentido". Eu mesmo, que tive o privilégio de participar da Catequese Poética, vivi um episódio de endosso dessa afirmação. Foi em junho de 1964, no Teatro de Arena completamente lotado, com pessoas sentadas até no chão. Desde essa fulgurante apresentação do poeta que veio da geração das crianças traídas, considero Lindolf Bell, Abujamra e Maria Bethânia os melhores intérpretes de poesia que já conheci.

Sem dúvida, todos esses atributos contribuíram — e muito — para a conquista progressiva de adeptos e admiradores. Sem falar que essa postura democrática, em tempos de Ditadura Militar, seduzia quase todos os setores da nossa sociedade. Tanto é assim que outros poetas, da mesma geração, também buscaram a leitura pública de poemas como meio de chegar ao grande público. Entre esses, Álvaro Alves de Faria, Eduardo Alves da Costa, Carlos Soulié do Amaral, Roberto Bicelli, Claudio Willer, Roberto Piva e alguns outros.

O próprio Álvaro fez, em 1964, o lançamento do seu livro, *O Sermão do Viaduto*, em um dos espaços mais célebres do centro velho da cidade de São Paulo: o Viaduto do Chá. Ali, munido apenas de um microfone e de quatro alto-falantes, o poe-

ta leu poemas e autografou exemplares do livro. Outros poetas também participaram dessa festa poética, inclusive Bell.

Como vivíamos, na época, em regime de exceção, Álvaro foi preso cinco vezes pelo DOPS, acusado de subversão. A última prisão ocorreu na noite de 9 de agosto de 1966, quando os recitais de *O Sermão do Viaduto* foram proibidos definitivamente.

Apesar da proibição, os recitais e palestras da Catequese Poética nas faculdades, nos clubes, nas livrarias, nas ruas, nas praças, nos bares e nos teatros prosseguiam sem problemas. E isso não quer dizer que os poetas da Catequese tenham ficado em cima do muro. Ou tenham sido omissos. Nada disso. Prosseguíamos batendo na mesma tecla e lutando para que a poesia chegasse ao maior número possível de pessoas. Éramos contrários a todas as formas de dilaceramento da identidade nacional.

E, para comprovar isso, basta citar a data da primeira apresentação da Catequese: maio de 1964. Os locais das apresentações, por si só, já associam a Catequese a um dos inúmeros movimentos de resistência: Teatro Oficina (64), Teatro de Arena (64), PUC, Rio de Janeiro (65, primeiro recital em estádio de esportes), Noite de Independência, no TBC (com Chico Buarque, Geraldo Vandré e Sérgio Cardoso).

Por algumas vezes, censuraram nossos poemas nas apresentações — a maioria em teatros. Lembro-me de um desses episódios no Teatro Marília, em Belo Horizonte, completamente tomado pela juventude. O poeta Luiz Carlos Mattos caminha pelo palco, vai até o microfone, pronuncia o título do poema e anuncia que foi censurado. Certamente, não seria tão ovacionado se tivesse tido a oportunidade de ler o poema.

Os diferenciais da Catequese

O que distinguiu a Catequese Poética de todas as outras tentativas de reaproximação do poeta com o povo foi a disponibilidade e a disposição de Lindolf Bell de levar até as últimas consequências a missão do poeta. Sou testemunha de que a verdadeira "profissão" de Bell sempre foi a de poeta, em tempo integral. Ele fez uma opção radical em favor da poesia e tinha um comprometimento visceral com ela. Vislumbrava, por meio dela, a possibilidade de extrapolar as paredes, de ocupar as praças, os edifícios, as camisetas, os selos, as consciências.

E chegou a ocupar até o corpo de um presidente da República! Quem não se lembra do Collor com uma camiseta-poema do Bell? Confesso: fiquei perplexo — e disse para os meus botões: não é que aquele catarinense danado conseguiu levar a poesia até a mais alta instância do poder? Pois é... Bell sempre lutou por isso, cumprindo rigorosamente aquilo que ele mesmo escreveu: "o lugar do poema é onde possa inquietar; o lugar do poeta são todos os lugares".

É bom lembrar da consciência que tínhamos da necessidade de ultrapassar os limites que amarravam o poema ao livro e o poeta ao seu gabinete. Ou à sua torre. Ou à sua varanda. Entendíamos que o poeta poderia agir de modo diferente — e não ser lido apenas pelo linotipista que compunha a matriz — e por meia dúzia de amigos e familiares.

Queríamos romper com a clausura e com a clandestinidade. Partilhar o poema com as pessoas. Queríamos a aproximação do povo e colaborar na formação de um senso crítico diante dos fatos. Queríamos, sobretudo, lutar pela revalorização do poético, arrancando o poeta da clausura ao aproximá-lo do chão comum de todos os mortais.

Por uma conjugação de fatores — e também por sorte — essa nossa atividade poética acabou despertando muito interesse das pessoas — e até dos meios de comunicação, na época mais permeáveis aos efervescentes movimentos da nossa juventude. Claudio Willer confessa, por exemplo, como era fácil o acesso à letra impressa: "mal me atrevi a mostrar alguns poemas e já fui publicado no Correio Paulistano, por Domingos Carvalho da Silva".

A vida cultural nos anos da Ditadura

A vida cultural dos anos de 1960 reunia o Cinema Novo, o teatro de resistência, a Bossa Nova, a Jovem Guarda, o Tropicalismo e uma legião de jovens, artistas ou não, incrivelmente dispostos a transformar o mundo. Havia de tudo, para todos os apetites. Especificamente em poesia, estavam lá, atuantes e ocupando espaço, o grupo dos poetas concretos, o grupo ligado à poesia práxis de Mário Chamie, o grupo vinculado ao CPC (Centro Popular de Cultura) e ao Violão de Rua, o grupo do Piva e do Willer, a Catequese Poética e várias vozes independentes como Álvaro Alves de Faria, Eduardo Alves da Costa, Eunice Arruda, Carlos Soulié do Amaral, Carlos Felipe Moisés, entre outros.

Não se pode esquecer, também, da atmosfera repressiva imposta pelo Golpe Militar de 64, que acabou espraiando-se e repercutindo numa certa repressão estética, fomentada pelos grupos de vanguarda, principalmente pelo Concretismo. Como já observou o poeta Affonso Romano de Sant'Anna, quem não rezava pela cartilha deles, não era poeta. Só eles e seus apadrinhados estavam autorizados a criar poemas. Chegaram a afirmar, em carta aos organizadores da Expoesia, que não participavam de "mostras eclético-caritativas". Claro que essa "ditadura estética" incomodava muita gente. Certamente menos do que a ditadura política.

Mas esse clima de repressão forçou, de certa forma, a busca de alternativas. A mais buscada foi a oralização de poemas. Pode-se dizer que quase todos os poetas da geração 60 participaram de leituras públicas de poesia (exceção feita aos grupos de vanguarda, mais chegados às questões formais do poema), mas só a Catequese Poética conseguiu sistematizar essa prática em atuação constante. Lembro-me de períodos em que tínhamos mais do que três apresentações por semana, sem considerar viagens para o interior de São Paulo — e até para outros estados. E ninguém conseguia minimizar esses impulsos e desviar Bell desses compromissos. Muitas vezes fui com ele, de manhã e à tarde, a colégios e faculdades, mas, na maior parte das vezes, quem se desincumbia dessa tarefa — matinal ou vespertina — era o próprio Bell. Em função disso, ajeitava a sua vida do que jeito que dava. Nunca quis se envolver, seriamente, com nenhum outro tipo de trabalho que pudesse atrapalhar sua atuação poética. Ele sabia que a sua missão ser poeta — exigia exclusividade absoluta e sacrifícios gigantescos. Por isso, vivia, modestamente, em quartos de pensão — sem outro sonho que não fosse ouvir e dar andamento aos chamados da poesia. O que norteava todos os seus fazeres e afazeres era a sua postura de poeta. Aliás, quando ele crava estas palavras "poesia é terrível soerguimento", isso não é apenas mais um verso. Ou mais uma imagem. Essa declaração parece resumir o núcleo da sua per-

> sonalidade e a sua crença de que a verdadeira poesia não é adorno, distração, ornamento interior. Bell acreditava que a verdadeira poesia é uma necessidade concreta de todo ser humano.

Ninguém consegue viver sem poesia. Acredito que tenha sido esse o fio condutor que uniu todos os poetas participantes do movimento. Todos acreditavam nisso e todos esta-

vam entusiasmados com a possibilidade de reconduzir o poema e o poeta para junto do povo e da comunidade. Ao mesmo tempo, nenhum de nós associava esse tipo de ação a qualquer inovação mirabolante. Sabíamos que a leitura pública de poemas não era nenhum achado. Nas antigas culturas de tradição oral, esse era o comportamento padrão dos poetas, que eram tidos como os receptores e transmissores do conhecimento e reverenciados como os guardiões da sabedoria. Por isso, eram considerados tão importantes como os reis; estes podiam ser mortos, mas matar um poeta era considerado sacrilégio.

Os tempos mudaram desde a introdução da escrita — não se pode esquecer que a literatura nasce da littera (letra), como pressuposto da escrita e da leitura —, mas, ainda assim, acredito em um ressoar dessa tradição. A poesia é a primeira linguagem da humanidade. O verso sempre antecedeu a prosa. Aliás, na Grécia Antiga, tudo estava escrito em verso — até as leis, conforme afirmação do poeta nicaraguense Ernesto Cardenal. E convoco aqui, para esclarecer ainda mais essa questão, o testemunho de um dos grandes poetas da nossa América Latina, Pablo Neruda, vencedor do Nobel em 1971 e convidado por Salvador Allende a ler poemas para mais de 70 mil pessoas no Estádio Nacional do Chile: "escrevo para o povo mesmo que ele não possa ler meus versos com seus olhos rurais". Nessa frase de Neruda é possível perceber que o ato de ler, imbricado nas condições culturais e socioeconômicas, pode apresentar-se como um obstáculo. Pois bem: Bell removeu esse obstáculo ao se voltar às origens orais da poesia. E a Catequese Poética não fez outra coisa: só restabeleceu o vínculo da poesia com a oralidade.

A herança da Catequese Poética

A principal herança do movimento parece ser a utilização do espaço público pelas artes. Bell e o seu grupo abriram, de vez, os espaços públicos — praças, parques e ruas — aos recitais, às apresentações de orquestras, de artistas plásticos e de artesãos. Depois deles, todo mundo, de alguma forma, foi favorecido por essa herança para manifestar e consumir arte. Esse foi o grande legado da

Catequese Poética. Quem se interessar, pode consultar o livro de Maria Joanna Tonczak, *Lindolf Bell e a Catequese Poética*, monografia de especialização em Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, SP, sob orientação do poeta e Dr. Antonio Lázaro de Almeida Prado, publicado em 1978 pelo governo do Estado de Santa Catarina.

Comemorações dos 50 anos em São Paulo

Toda a programação das comemorações iniciais dos cinquenta anos da Catequese Poética, idealizada por Fernanda Almeida Prado, em parceria com Rubens Jardim e Rafaela Bell, acontecerá em São Paulo, na Casa das Rosas, Espaço Haroldo de Campos de poesia e literatura. Nos dias 20 e 22 de maio, no horário de almoço, das 12h30 às 13h, poesia aperitivo, com a participação de Fernanda Almeida Prado, Rafaela Bell e Rubens Jardim. Leitura de poemas de Bell e outros integrantes do grupo, bem como contextualização do movimento.

No dia 24, à tarde, mesa de depoimentos, com a participação de Álvaro Alves de Faria, Carlos Felipe Moisés, Roberto Bicelli, Eunice Arruda, Celso de Alencar, Rafaela Bell, Ronald Zomignan Carvalho, Helen Francine, Nilza Barude, Lair Bernadoni, Eulália Radke e outros.

No final da tarde, inauguração da exposição iconográfica Catequese Poética, reunindo diversos painéis, reproduzindo as atividades do grupo na mídia. No início da noite, leitura de poemas de Bell e de outros membros do grupo e espaço para as músicas criadas por Gabriel de Almeida Prado para os poemas do poeta da geração das crianças traídas, com a participação dos músicos Alexandre Mello e Carol Olivieri.

Finalizando a programação, lançamento do livro Lindolf Bell 50 Anos de Catequese Poética, antologia organizada por Rubens Jardim, com apoio de Peri-

có Vinhos. No livro, editado pela Patuá, estão contemplados quase todos os poetas que participaram do movimento: Luiz Carlos Mattos, Érico Max Muller, Iracy Gentili, Ronald Zomignan Carvalho, Iosito Aguiar, Carlos Vogt, Nilza Barude, Jaa Torrano e Rubens Jardim.

(Rubens Jardim é jornalista e poeta, São Paulo / SP)

1. Iosito Aguiar / 2. Nilza Barude / 3. Carlos Vogt / 4. Rubens Jardim / 5. Ronald Z. Carvalho 6. Érico Max Müller / 7. Lindolf Bell / 8. Iracy Gentili / 9. Luiz Carlos Mattos









Cinquenta anos que continuam doendo muito

Por Amilcar Neves

Você vê a situação indo para onde deveria? Acha aconselhável que façamos uma intervenção militar? — pergunta o presidente dos EUA, John Kennedy.

 Essa é uma outra categoria, que eu chamo de "contingência perigosa possivelmente requerendo uma ação rápida".
 Esse é o principal problema — responde Lincoln Gordon, embaixador dos EUA no Brasil.

(Conversa gravada em 7 de outubro de 1963, no Salão Oval da Casa Branca, sede oficial do governo estadunidense. O assunto é o Brasil).

Alguns primórdios — sem organização didática nem pretensão de esgotar o assunto

No segundo semestre de 2013 estive em uma escola pública municipal de Florianópolis. Convidado por professores dentro de um programa de divulgação de escritores locais promovido pela Secretaria da Educação, fui conversar com os alunos que haviam lido um livro de minha autoria. A obra é um texto para teatro que faz referências diretas ao período autoritário vivido pelo país durante a Ditadura Militar brasileira, hoje mais apropriadamente chamada de ditadura civil e militar — pois, em verdade, os militares, que assumiram os ônus do golpe, do governo e dos diversos atos institucionais, um mais drástico e restritivo do que o anterior, nada mais foram do que ingênuos servidores de interesses privados de grandes grupos empresariais brasileiros, tanto da indústria, do comércio e da agricultura quanto dos meios de comunicação, da classe média e das grandes fortunas. Evidentemente que, muitas vezes, um mesmo indivíduo ou empresa encaixava-se em mais de uma dessas classificações que abrigaram os golpistas, em 1º de abril de 1964, e os beneficiários da grande festa restrita que foram os 21 anos de 64 até 85.

O pior de tudo é que os conspiradores, sabe-se hoje a partir de documentos inquestionáveis liberados pelo governo americano, tinham plena consciência de que agiam sob a cobertura confortável do dinheiro e da máquina de guerra dos Estados Unidos (dinheiro de cuja prestação de contas, alertava o próprio embaixador dos EUA no Brasil ao

seu presidente, não se poderia esperar qualquer transparência — pois a corrupção nestes trópicos já era prática antiga, em especial por parte de alguém que se vendia para atraiçoar o país). Ou seja: traíram a Pátria em favor de uma potência estrangeira, por conta de pretextos sabidamente esfarrapados, de quimeras que foram exaustivamente difundidas pela imprensa estabelecida e pelos canais alternativos existentes ou criados à época. Nos meus quinze anos de idade, em 1962, na minha insignificância de pequeno líder estudantil na distante cidade de Tubarão, no Sul do estado, na inexpressividade das minhas primeiras crônicas lidas em programas estudantis nas duas rádios locais, Tubá e Tabajara, recebi muito boletim colorido em verde e amarelo, impresso em papel cuchê de alta qualidade, diagramado com excelência profissional, editado pelo Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD). Nesses periódicos, pregava-se descaradamente a conspiração, advogava-se a derrubada do governo, ridicularizava-se a pessoa do presidente e aviltavam-se as instituições republicanas de um país livre e soberano, regido por uma Constituição legitimamente escrita, cujo povo votava regularmente em eleições universais livres e democráticas.

O IBAD, voltado à propaganda intensiva, repetitiva, de massa, foi criado em 1959, enquanto seu primo-irmão, e bastardos ambos, o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), é de 1962. Este preparava o caminho com as empresas e com os empresários em geral, procurando dar um tom científico ou acadêmico às catástrofes que anunciava caso o país não mudasse de rumo: ou seja, caso não se derrubasse um governo que ensaiava tornar-se independente dos interesses dos EUA - uma novidade, esta, a qual, fora o caso de Cuba exatamente em 1959, surgia no continente americano e passava a ser intolerável: não se poderia admitir um país "amigo", do tamanho do Brasil, abrigado no quintal da grande nação do Norte, com pretensões ao não alinhamento, isto é, à busca de um caminho próprio que não se subordinasse diretamente a qualquer dos polos que então dilaceravam o planeta com a Guerra Fria: Estados Unidos e União Soviética. Dividido o mundo em duas partes mais ou menos iguais, não cabia espaço para uma terceira via, independente e preocupada com os interesses nacionais e do seu povo. Só haveria de haver vida sob uma das duas bandeiras.

A crueldade das prisões arbitrárias, das cassações de mandato dos opositores, do fechamento de jornais, da censura generalizada à imprensa, da suspensão dos direitos individuais e das garantias constitucionais, da supressão da liberdade, da



submissão da Justiça, do fechamento do Congresso, das torturas medievais, das mortes cruéis, dos sequestros e dos desaparecimentos de pessoas, grande parte delas sumida até hoje, que se seguiu àquele 1º de abril, são histórias que só não conhece quem não quer e só não se sente enfurecido e revoltado contra seus autores quem esconde interesses escusos e abriga vantagens auferidas às custas do sangue e da dignidade de brasileiros.

A memória coletiva que vai ficando

Naquele início de tarde, numa escola do Norte da Ilha de Santa Catarina, a professora de Literatura me recebeu com evidente satisfação por ter um escritor ao vivo em sala de aula para conversar com seus alunos. Ela se achou no dever de informar que solicitara a colaboração do professor de História — e apressou-se a nos apresentar um ao outro. E explicou: "É muito importante isso que o senhor escreve sobre os fatos históricos do Brasil, os estudantes precisam entender bem o que aconteceu, e que o senhor relata com força e precisão. A gente conhece isso tudo que houve, mas, sabe como é, com as tarefas do dia a dia nem sempre se consegue lembrar dos detalhes, das datas, dos personagens... Por isso pedi a ajuda do nosso professor de História para esclarecer os acontecimentos aos nossos alunos, acho que foi uma boa ideia, não acha?"

Acho, sim, disse-lhe que achei muito bom, até mesmo porque o interessante em uma obra literária é exatamente essa multiplicidade de disciplinas que ela abarca, essa possibilidade de discutir diversos temas do conhecimento e da experiência humanos. Mas me assustei na hora. Pensei cá comigo: como então um professor de colégio, seja de que matéria for, não se encontra em condições de discutir com clareza e pleno conhecimento de causa golpe e ditadura no Brasil e na América do Sul? Verdade que cinquenta anos estão (estavam, na época) prestes a transcorrer desde aquele momento em que os militares rasgaram a Constituição e se insubordinaram contra seu comandante em chefe, o presidente da República. Para a caserna, uma das faltas mais apavorantes é a quebra da

sagrada hierarquia — e eles próprios violaram esse princípio de respeito e acatamento da autoridade ao destituírem, com o apoio declarado de um país estrangeiro, o chefe da nação. Além desse ato de insubordinação e desrespeito às regras castrenses e aos preceitos constitucionais, mandaram para a geladeira da reserva, ou mesmo prenderam e expulsaram das Forças Armadas, centenas de oficiais, de patentes superiores ou inferiores, que se posicionaram francamente contrários à arbitrariedade cometida — pois havia militares democratas no Exército, na Marinha e na Aeronáutica, mas este tipo de soldado, incomodado com a ilegalidade dos atos praticados, não servia aos propósitos do grupo que assaltou o poder e submeteu a nação ao arbítrio e à violência.

Assustei-me ao perceber, nas palavras da boa e bem-intencionada professora, um sintoma grave que certamente se espalha gradativamente pela sociedade brasileira: a perda da memória dos acontecimentos trágicos vividos desde 1964 até 1985, com a consequente possibilidade de que algo semelhante viesse, ou venha, a se repetir, para desgraça geral e benefício de uma minoria já injustamente privilegiada. Para quem prega a necessidade do conhecimento dos fatos de cinquenta anos atrás para evitar que eles tornem a acontecer, a amnésia social é uma tragédia. O curioso é que aceitamos pacificamente a condenação de Hitler e do Nazismo, pelas barbáries cometidas por eles, mas não conseguimos enxergar com os mesmos olhos as barbáries cometidas contra o povo brasileiro, e muitas vezes encontramos gente que defende o que houve, pregando um novo golpe de Estado com nova ditadura militar como solução mágica para os males que nos afligem.

Arautos dos "bons tempos" reescrevem a História

A coisa talvez seja mais séria do que se pensa. Há um senhor, de nome Marco Antonio Villa, que publicou um livro pela Editora Leya neste início de 2014. Tem por título Ditadura à Brasileira -1964-1985: A Democracia Golpeada à Esquerda e à Direita. Villa é doutor em História e professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos. Ele afirma ter sido sempre contrário ao golpe. Uma das teses que defende em sua obra é a de que não houve ditadura no Brasil antes de 1968 — quando foi assinado o famigerado Ato Institucional nº 5, que aprofundou o despotismo - nem depois de 1979, quando, pressionada pelos acontecimentos, a ditadura inventou e impôs uma Lei da Anistia que permitia a volta ao Brasil dos exilados e refugiados, mas, acima de tudo, isentaria para todo o sempre os assassinos do regime que torturaram, mataram e sumiram com opositores: alguns deles que pegaram em armas contra os usurpadores do poder, outros que cometeram o gravíssimo crime de ter opinião discordante e porque denunciaram os

abusos e irregularidades. Com esse artifício, Villa reduz a *nossa* ditadura para 11 anos e corta, de um só golpe, 10 anos de arbítrio e o próprio Golpe de 64.

O que assusta em Villa, um suposto pensador acadêmico, é sua absoluta falta de isenção para analisar a História e debruçar-se sobre eventos do passado e do presente. Basta buscar por ele na Internet e ler apenas os títulos dos artigos que escreve sistematicamente para *O Estado de S.Paulo* e para *O Globo*, dos debates dos quais participa frequentemente na Veja e na Globo News, e dos comentários semanais que grava para a Rádio Metrópole, de Salvador. Além disso, com tantos compromissos rotineiros, custa crer que lhe sobre um mínimo de tempo sequer para dar uma aula no interior de São Paulo.



Villa, porém, é historiador, especialista e membro do Instituto Millenium (IMIL), mantido pelos grupos Abril (comunicação), Gerdau (siderurgia) e Pottencial (seguros). O IMIL tem sido extremamente bem-sucedido no seu empenho de fabricar pensadores "jovens" e "independentes" que critiquem a ditadura passada, defendam os valores conservadores e as virtudes do mercado, e invistam acidamente contra a figura do (ou da) presidente da República (ou seja, contra o Executivo), contra os políticos em geral (ou seja, contra o Legislativo), contra os defensores do meio ambiente (ou seja, contra a sociedade civil que pensa em formas alternativas de vida) e contra juízes de todos os graus que contrariem suas vontades (ou seja, contra o Judiciário) — promovam a desmoralização das instituições democráticas como forma de aniquilamento de resistências, a fim de justificar e possibilitar um novo golpe, um novo 1964.

Villa não está só. Há dezenas de exemplos. Como o caso de Reinaldo Azevedo, blogueiro e colunista da *Veja*, que descobriu a tradução correta da frase citada na epígrafe deste artigo e que, segundo ele, muda totalmente o sentido da conversa e da História. De acordo com suas pesquisas, o que Kennedy fala para Gordon é:

— Você vê uma situação iminente em que nós poderíamos considerar conveniente intervir militarmente?

Parece-me que a ideia de intervenção militar no Brasil permanece viva e igualmente afrontosa em ambas as versões. Conforme o sítio do IMIL, Azevedo é convidado (seja lá o que isto signifique) do Instituto Millenium.

A razão da dor semissecular

Essa dor de meio século nasce de uma ferida que ainda não fechamos porque não respeitamos os fatos objetivos da História (ainda que um indivíduo possa se colocar à margem da lei, não é dada em hipótese alguma ao Estado, nem aos seus agentes, e especialmente se estiverem armados, a opção de violar a lei): trair o país é crime, derrubar um governo legítimo e democrático é crime, manter alguém preso sem processo, sequestrar, torturar e matar pessoas são crimes. Enquanto não encararmos de frente essa realidade, responsabilizando ainda que seja a memória dos criminosos, estaremos mantendo e aprofundando a divisão da sociedade brasileira.

Para construir uma visão geral da História

Aos que gostam de ler, um excelente ponto de partida é o livro *A Ditadura Militar no Brasil – A História em cima dos fatos*, publicado em 2007 na forma de fascículos pela Caros Amigos Editora.

Aos que preferem ver, a indicação é o didático e incontestável documentário *O Dia que Durou 21 Anos*, dirigido por Camilo Tavares e lançado em 2012.

Aos que usam teclar, a dica é ir até http://app. vc/ditadura_na_memoria1, baixar gratuitamente o *app Ditadura na Memória*, desenvolvido por alunos do Colégio I. L. Peretz, em São Paulo, e navegar no *smart* ou no *tablet* pela História recente do Brasil. Para não esquecer jamais.

Conversa gravada em abril de 1962 entre o presidente John Kennedy (assassinado no ano seguinte) e Lincoln Gordon:

- Podemos fazer algo contra Goulart? pergunta o presidente.
- Sim, acho que podemos responde o em-

(Amilcar Neves é escritor, Florianópolis / SC)

Afetividades eletivas

Tradução de Leonard Cohen por Fernando Koproski

ALELUIA

Ouvi dizer que há um acorde secreto Que Davi tocava pra ter Deus por perto, Mas sem dúvida você não liga pra música. Começa assim: a quarta, a quinta Uma nota desce, outra sobe, sinta Como o rei se complica compondo Aleluia!

Sua fé tinha força mas queria provas. Quando viu ela no banho em águas novas Você ficou alucinado com ela à luz da lua Ela te deixou amarrado até os pelos Rompeu seu reinado, cortou seus cabelos, E arrancou dos teus lábios um Aleluia!

Você diz que falei o Nome em vão; Qual seria o nome, eu não sei não. Mas se eu soubesse, sério, qual é a tua? Há uma luz nua em cada palavra; Não importa qual escute quando falada, A suja ou a sagrada Aleluia!

Fiz o melhor que pude; nem foi tanto. Como não sabia sentir, aprendi tocando. Só disse a verdade, não se iluda. E ainda que tudo acabe em não, Ficarei diante do Deus da Canção Com nada mais nos lábios, só Aleluia!

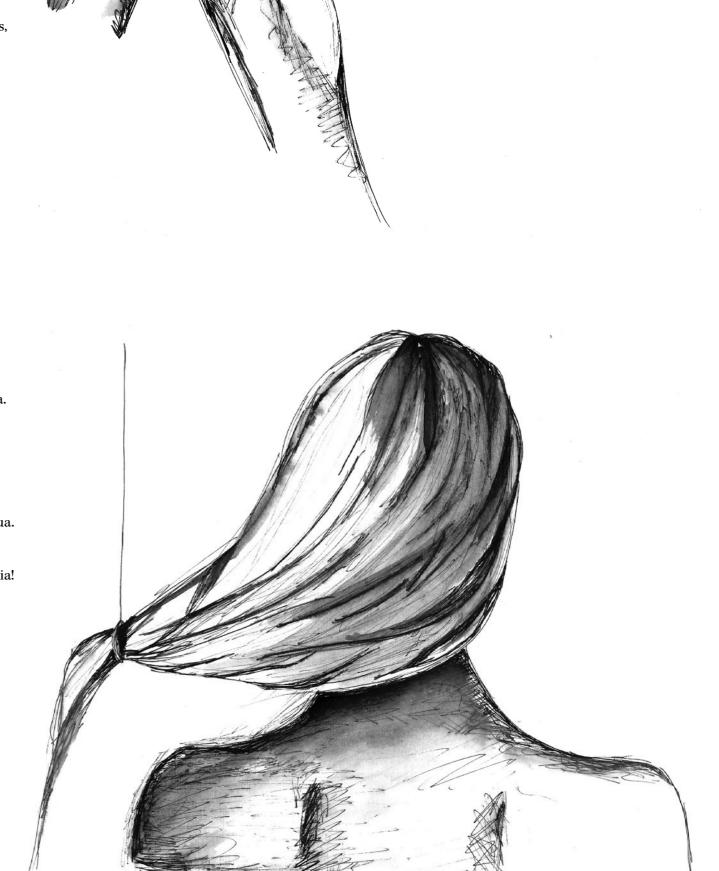
Versos adicionais

Amor, eu já estive aqui antes. Conheço o quarto, já fui adiante. Antes de te conhecer, a solidão era de lua. Sei que teu estandarte fez história, Mas o amor não é a marcha da vitória, É só uma fria e cansada Aleluia!

Antes você me contava passo a passo Tudo que te acontecia lá embaixo Agora não me encaixo mais, então conclua. Lembro quando morava em você, O Espírito Santo foi morar também, E cada vez que a gente respirava era Aleluia!

Talvez exista um Deus lá em cima Mas só sei o que o amor ensina: Atirar em quem tem bala na agulha. Mas isso não é uma queixa, Encontrar a luz não é minha deixa — É só uma fria e cansada Aleluia!

(Fernando Koproski é poeta, tradutor e letrista, Curitiba / PR)



Teatro Sim... Por Que Não?!!! Rápido e ruidoso: O Olho Azul da Falecida

Por Fernando Boppré

"Erre. Erre novamente. Fracasse melhor da próxima vez." Samuel Beckett

[Instrução: se possível, leia este texto ouvindo The Clash]

eorge Bernard Shaw escreveu, certa vez, que a teoria é um jogo, uma espécie de guerra entre o artista e o crítico: se o artista for bem-sucedido, o cérebro analítico do crítico é desligado; caso contrário, o crítico triunfa sobre o artista.

Pois bem, o Teatro Sim... Por Que Não?!!!, encenando texto de Joe Orton, venceu.

O Olho Azul da Falecida é como um som punk: rápido e ruidoso.

O enredo é simples, a execução mais ainda.

Sim, estamos diante de uma farsa anárquica.

O dramaturgo inglês Joe Orton (1933-1967) é mais um daqueles que não se cansava de dizer: o Rei está nu!

A família, o trabalho, o casamento, o dinheiro, a morte e o luto não passavam, para ele, de estruturas caquéticas, incapazes de oferecer qualquer lastro de verdade (escrevia nos anos de 1960, imagine agora?).

O único a falar sempre a verdade ao longo da peça, Harold (Gabriel do Nascimento), é um ladrão, estúpido por natureza ("o quarto dele é um antro de perdição. Além de armas de fogo, explosivos e munições, tem aquelas 'coisas' para evitar filhos e uns pacotinhos suspeitos", diz Fay).

Seu pai, o recém-viúvo McLeavy (Ismar Medeiros), tem fixação por rosas ("passou a noite inteira catalogando as variedades que vinham nas coroas"). Será acusado e preso, apesar de não cometer crime algum (exceto não ter se contido no momento da concepção de Harold).

Fay (Ana Paula Possapp), enfermeira de ofício, não concorda com a eutanásia, por isso prefere cometer assassinatos, como o da esposa de McLeavy. É uma psicopata que fora capaz de matar sete maridos em menos de dez anos, exceto os oitenta e poucos pacientes que morreram enquanto trabalhava na enfermaria do hospital George V.

Dennis (Sérgio Cândido) é um agente funerário que serve também de coveiro. Mas ele não cava covas, e sim um túnel que liga a sua funerária ao cofre de um banco. Criminoso atrapalhado, pé de chinelo, capaz de acreditar que Fay iria se casar com ele e de jurar de morte seu companheiro Harold, por causa dessa "tua mania de contar a verdade".

O policial Truscott (Nazareno Pereira) é um misto de arrogância, covardia e burrice ("para a polícia, ler e escrever, só em último caso!"). Psicótico à altura de Fay, chegou a prender por dez anos alguém que lhe acusou de corrupção e tem como prática submeter depoentes a um festival de socos e pontapés.

Middles (Valdir Silva), assistente de Truscott, era a última esperança de honestidade, mas aparece para completar a farsa e a série de corrupções.

E mesmo a falecida não devia ser boa coisa. Afinal, pediu para ser enterrada com o uniforme da Guarda da Rainha...

Orton nos faz lembrar que a corrupção na polícia é endêmica, parte de sua organização mental e corporativa.



Ele próprio teve problemas com as autoridades. Além de ser gay num tempo em que uma das funções da polícia era perseguir homossexuais, Orton puxou seis meses de cana, junto ao seu comparsa e companheiro, o também dramaturgo Kenneth Halliwell. Foram condenados pelo roubo de 72 livrarias. O fato é que ambos tinham o hábito de furtar páginas de livros (para ser preciso, retiraram, sem pedir, 1.653 folhas de livros de arte) para montar incríveis colagens nas paredes do *flat* onde moravam em Londres (talvez os livros nunca tenham sido tão bem utilizados...).

E só mesmo quem conheceu por dentro os intestinos da polícia — onde a prática da tortura de presos é quase institucional — pode escrever como Orton.

Carregados de *nonsense*, em diversos momentos os diálogos não chegam a qualquer conclusão lógica.

Lá pelo meio da encenação, Fay convoca Harold ao procênio e diz:

— "Há uma satisfação que tem de ser dada ao público".

Entrega um lenço a Harold, que assoa o nariz grosseiramente diante da plateia.

O *nonsense* é mesmo uma das estratégias de defesa (e ataque) mais legítimas da escrita moderna e pós-moderna. Beckett, Ionesco e tantos outros que nos digam. Para aquilo que o poder quer preencher de deveres e direitos, responde-se com a impossibilidade de se conferir sentido.

O policial Truscott é o símbolo da autoridade e da lei: um farsante desde o princípio, já que anuncia ser da Companhia de Águas quando, na verdade, é da Scotland Yard. Truscott é aquele que quer dar inteligibilidade aos acontecimentos (uma morte e um roubo de banco), mas seu entendimento é afetado demais por seu instinto corrupto. Em uma fala dirigida a Harold, que está no chão, sendo espancado por ele, demonstra todo o seu lado educativo:

— "Quero que você compreenda uma coisa, meu rapaz. Brincadeira tem hora. Essa meninada de hoje não respeita ninguém. Mas eu te ensino o que é respeito. Se você impedir que eu cumpra o meu dever, dou-lhe um chute nos dentes que eles saem pela nuca, entendeu?"

Gerry Dugan, ator que interpretou McLeavy na bem-sucedida montagem de 1966, realizada pela Traverse Theatre Company, em Londres, ao ser perguntado pelo diretor Charles Marowitz sobre como a peça deveria ser representada, respondeu-lhe: "esta peça é para ser encenada seriamente sem querer ser engraçada e aí estaria a graça. Bem, isso já foi dito antes, a comédia é um negócio muito sério".

Talvez por isso alguns pontos dessa recriação da diretora Neyde Veneziano fiquem um tanto precários. Ela insere algo de clown em McLeavy e permite algumas cenas cansativas em que as personagens se divertem com o dinheiro roubado no banco. Nada que enfraqueça a peça como um todo.

Há algo de equivocado também, parece-me, na tradução do título da peça. "Loot", no original de Orton, quer dizer algo como "saque", "despojo", "pilhagem". Definitivamente, *O Olho Azul da Falecida* não atende ao espírito anárquico do texto e remete a algo mais próximo de uma história detetivesca.

Não obstante, a escolha do Grupo Teatro Sim... Por Que Não?!!! por Neyde Veneziano parece ser mais do que certeira: ela é especialista em teatro popular (já havia trabalhado com o grupo em outra oportunidades, destacando-se a montagem digna de teatro de revista *E o céu uniu dois corações*, em 2005).

O Olho Azul da Falecida é tão popular que causa desconfiança na plateia culta e bem alimentada. Não há grandes lances de linguagem, nada de sofisticação formal. É tão simples quanto espaguete com carne moída.

E para piorar a coisa, a peça é uma farsa. Não é uma tragédia, nem um drama. Não mostra o lado profundo da alma humana, não revela nada, pelo contrário, ela trabalha com uma série de clichês — o dinheiro, o casamento, a morte, o luto, o roubo de bancos.

O texto de Orton era igualmente popular na Inglaterra dos anos de 1960, chegando também a incomodar os intelectuais (de direita e esquerda). Ele escrevia para ser compreendido e recheava as peças de diálogos como uma estratégia para não sucumbir às "exigências da linguagem".

E falar da Inglaterra da década de 1960 é ter em conta a força de um espírito proto-punk quando nem mesmo era preciso saber tocar seu instrumento para fazer música (a trilha sonora de Nívio Mota é excelente e foi perfeita ao escolher o som de *The Clash* para fechar a encenação).

E, ao contrário do humor matraca e ordeiro que se alastrou pelo Brasil (nos teatros, no cinema, na TV e na internet — será que há porta dos fundos para quem quer um outro tipo de humor?), o texto de Orton não deixa absolutamente nada de pé.

Como é bom se deparar com uma peça anárquica hoje em dia!

O que liga a peça aos acontecimentos recentes? Tudo.

Joe Orton escreveu a primeira versão da peça em 1964, numa Inglaterra onde as autoridades buscavam fornecer a falsa sensação de segurança em um mundo sentado sobre um arsenal nuclear. McLeavy, um otário forjado pela confiança e pela honestidade em relação às instâncias superiores, diz logo ao início da peça: "Ora, todo funcionário público, na Inglaterra, merece confiança. É preciso ajudá-los a cumprir seu dever."

O Olho Azul da Falecida estreou em Florianópolis em tempos mais do que propícios. Na mesma semana, a Polícia Federal realizou a desastrosa operação de "combate ao tráfico" (de maconha...) na Universidade Federal de Santa Catarina, que acabaria com cinco estudantes presos, alguns feridos e um rastro de violência pelo campus. Tudo isso aconteceu ao lado do Núcleo de Desenvolvimento Infantil (NDI), a creche da universidade. Poucos dias depois, o golpe civil-militar brasileiro completaria cinquenta anos.



Uma farsa só existe em oposição a uma suposta verdade. O que a farsa faz é desnudar o que se considera normal e correto. E a polícia, em 1964 e 2014, está aí para o que mesmo?

(Fernando Boppré é historiador e curador, Florianópolis /SC) Trecho de *O Olho Azul da Falecida*, de Joe Orton, com tradução de Vera Sampaio e recriação de Neyde Veneziano.

TRUSCOTT — Você já esteve na cadeia?

DENNIS — Já. **TRUSCOTT** — Por quê?

DENNIS — Mordi um policial.

TRUSCOTT — A condenação foi justa. Quantas mulheres você já

engravidou?

DENNIS — Cinco.

TRUSCOTT — (BATE COM OS DEDOS NO CADÁVER) O que é

que você está fazendo com isto? Agora virou cos-

tureiro?

DENNIS — la guardar no armário.

TRUSCOTT — Por quê?

DENNIS — Para esconder.

TRUSCOTT — Não vem com essa pra cima de mim. Eu já sei de

tudo. Você devia ter vergonha.

DENNIS — (PAUSA RESIGNADO) Quer dizer que estou preso?

TRUSCOTT — Por mim, estava. Mas infelizmente você não fez

nada ilegal.

DENNIS — (PAUSA, SURPREENDIDO)

TRUSCOTT — (MASTIGA O CACHIMBO E OBSERVA ATENTA-

MENTE DENNIS) Onde está o dinheiro do traba-

lho no banco?

DENNIS — Que trabalho no banco?TRUSCOTT — Onde é que foi enterrado?

DENNIS — Enterrado?

TRUSCOTT — O seu amigo disse que enterraram. **DENNIS** — (INDIGNADO) Mentira dele.

DENNIS — (INDIGNADO) Mentira dele.TRUSCOTT — Resposta assim é que eu gos

 Resposta assim é que eu gosto. Você é um rapaz honesto. (SORRI E PASSA O BRAÇO POR CIMA DOS OMBROS DE DENNIS). Se não colaborar comigo, eu dou um jeito em você. (DENNIS PROCU-

RA AFASTAR-SE).

DENNIS — O senhor é da polícia!

TRUSCOTT — Não. Sou da Companhia de Águas.

DENNIS — Como não? O senhor me encheu de pancadas lá no

distrito.

TRUSCOTT — O que é que você estava fazendo no distrito?

DENNIS— Suspeito.**TRUSCOTT**— Suspeito de quê?**DENNIS**— Do roubo do banco.**TRUSCOTT**— E diz que apanhou?

DENNIS — Digo.

TRUSCOTT — E deu queixa a alguém?

DENNIS— Dei.**TRUSCOTT**— A quem?**DENNIS**— Ao oficial do dia.**TRUSCOTT**— E o que foi que ele disse?

DENNIS — Nada. **TRUSCOTT** — Por quê?

DENNIS — Estava sem fôlego de tanto dar pancadas.

TRUSCOTT — Você tem provas?

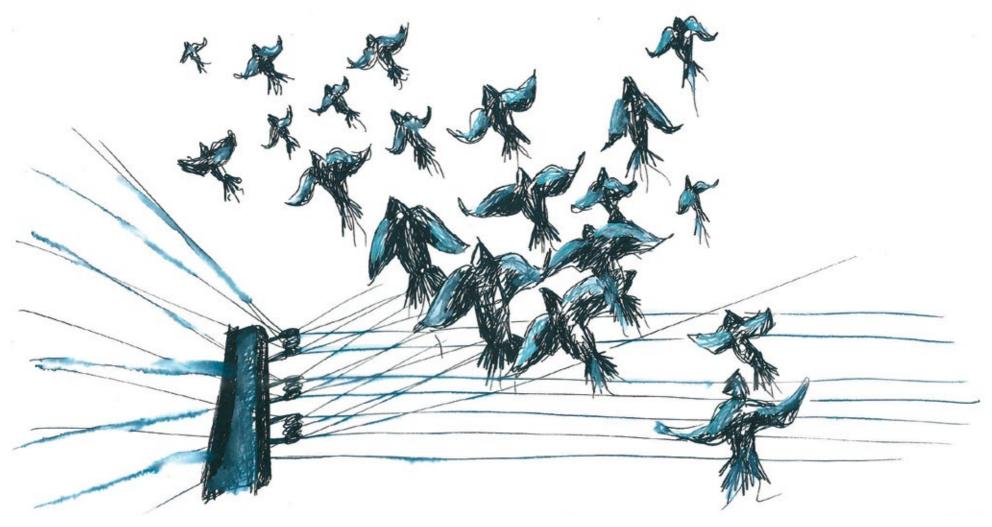
DENNIS — Estou coberto de manchas roxas.

TRUSCOTT — (PEGA DENNIS PELO COLARINHO E SACODE-O)

Se você tornar a acusar um policial de usar violência com um prisioneiro, te levo pro distrito e te ar-

rebento os queixos. Ouviu?

O ataque dos pelados



ercado de morros, o povoado de Calmon modorrava. As duas ruas principais cortavam o chão como fundas cicatrizes na terra vermelha e se encontravam no pátio da estação ferroviária, formando uma cruz. Poucas casas de madeira escurecida pelo tempo, quase todas sem pintura, se alinhavam ao longo das ruas. A aragem fina e fria do final de inverno soprava de leve, e um sol amarelo brilhava no céu sem nuvem. O gritedo estridente dos bem-te-vis e o canto da passarada enchiam de vida o mato inceiro, ainda muito próximo. Algum cachorro acoava alhures, e um galo retardatário soltava seu canto. Mais um dia rotineiro escorria para o poço sem fundo do tempo.

Na estação ferroviária, construção sólida e compacta, com o telhado de largas abas para a frente e para os fundos, e cercada pela plataforma de pedra-ferro, o telegrafista Antônio cuidava do escasso expediente. Trajava o uniforme azulmarinho com alamares dourados e mantinha o quepe jogado para a nuca, atento ao morse que acabara de anunciar a chegada de um trem cargueiro vindo da estação de São Roque, ao norte. Em movimentos precisos, acusou a mensagem em lacônicos pontos e traços, depois se recostou à cadeira e relaxou no silêncio pesado da sala.

Correu os olhos pelo calendário da parede e observou a data: 5 de setembro de 1914.

Pelo vão da porta, contemplou o Joli, guapeca da estima, dormitando estendido ao sol. Recordou que a Revolta dos Jagunços rugia na região, com os combates e a mortandade se sucedendo, mas não havia chegado na vila, bem protegida pela guarda da Companhia Lumber. Pondo mais atenção, ouviu os sons chochos de um vagão sendo carregado no desvio. Pelo ritmo das tábuas que caíam nas pilhas, adivinhou que Loreto e Fácio formavam a dupla de carregadores. Hábeis no manuseio da madeira, eram identificados de longe, e as pilhas que se formavam ficavam tão exatas nos cabeços, como se fossem medidas. Um pouco mais afastada, a serraria da Lumber funcionava a pleno vapor, e o ruído cadenciado do maquinário chegava esmorecido como um

Instalada na baixada fronteira à estação, do outro lado dos trilhos, a indústria impressionava. Não foi por acaso que a batizaram de Colosso. O barracão principal, no sentido norte-sul, tinha dimensões imensas. Abrigava a poderosa locomóvel que produzia um ruído cavo, semelhando à respiração de um monstro, e expelia um rolo de fumaça azulada pela chaminé. Movimenta-

va grossas polias e largas esteiras que ativavam afiadíssimas serras-fitas, cujos dentes devoravam, uma a uma, incontáveis toras de pinho e madeiras de lei. Logo à esquerda, no descampado, abria-se um poço de boca larga que fornecia água para as caldeiras.

Para os fundos, em linha reta, estendiam-se as pilhas de madeira serrada. Pranchões, caibros, vigas, tábuas, ripas, sarrafos e dormentes, muitos dormentes, aguardavam embarque. Entre elas, corriam os trilhos dos vagonetes usados no manejo. E, na dianteira, em frente a uma abertura na parede, alinhavam-se as toras dispostas para a serragem, movimentadas por um poderoso guincho que as manobrava como palitos.

Pouco acima, em construção apartada, permaneciam os membros da guarda, muitos deles estrangeiros, trajados no rigor do faroeste americano. Todos bem armados. Sua sede era guarnecida por resistente tapume de dormentes fincados no chão.

Na rua da subida, pegado à casa da Administração — a Casa Verde — funcionava o armazém do italiano Nicola, único do lugar, onde algumas pessoas conversavam. Refestelado numa cadeira, o americano Mr. Ernest, Administrador Geral, exibia as bochechas e o nariz arroxeados, e

a descomunal barriga. Tinha fama de consumir 45 cervejas numa noite e, no momento, ocupavase em sorver uma delas. Pachorrento e caladão, contemplava o ambiente com olhos baços.

Rosendo, o caixeiro, tratava de atender a freguesia. Moreninho, barbeado e penteado no capricho, levava o lápis atrás da orelha, servia os compradores e fazia o troco com fichas de cores e valores diferentes, único dinheiro que ali circulava. Atento ao chefe, não permitia que seu copo esvaziasse e às vezes submergia num buraco existente no soalho, retornando com uma garrafa na mão.

— Esta está fresquinha, Mr. Ernest! — apregoava ele. — Saiu do porão agora.

Com visível prazer, enchia o copo do chefe.

Numa das paredes, em local visível, estava pregado um documento onde se lia: "Editalos. Aos moradores da Fazenda da Lumbros. Faço sientos que todos aquellos que vírus o presente editalos fica proibitos de carregaros espingarda e faco nas cinturas, quando vieres fazers compros neste negocio. Fica também proibito beberos cachaça quando estiveros presente estrangeros bé vestidos do porto. Os cabuks que desrespetaros estos será ponhados pra fora da fazenda e metidos nos cadeios, também comunico-los de nem unos sobre-bereteros e seus cabuks té direto a reclamació dos precios deste negocio e né tão poco compraros do porto e né permitos que otros negociantes ponhas budega entre a estaçó de San Juó e o rio Caçadores. (Ass.) NC, MD fiscalos da Lumbros e Inspetoro de Quarteró."

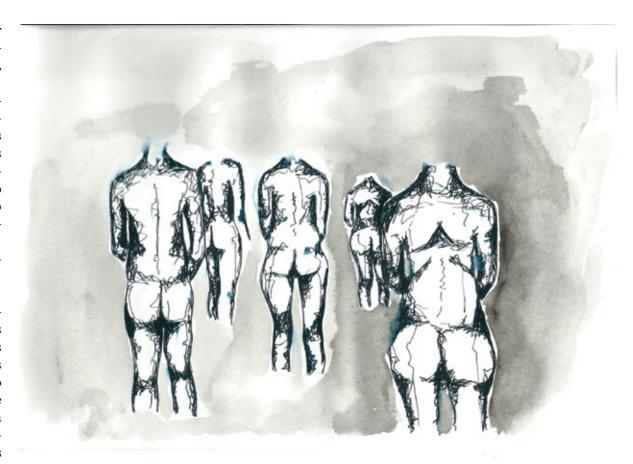
Diante do armazém, Nhô Marco, zelador das terras do Anhanguera, ajeitava no pessuelo da garupa de sua égua branca o fornecimento que acabava de fazer. Tinha os cabelos muito brancos e as faces morenas requeimadas de sol. Sua bombacha, retamada com duas fileiras de botões, permanecia abaixo da linha da cintura, ameaçando uma queda que nunca acontecia. E, na cinta, exibia o revólver WS 38, da marca velha e cabo de madrepérola, objeto de seu grande orgulho.

Na estação, o telegrafista Antônio deu o "pode" ao maquinista do anunciado cargueiro do norte, que acabava de passar, agitando por instantes a pasmaceira.

Foi então que um cavaleiro solitário apontou na estrada do oeste, na verdade simples carreiro fundo cavado pelo rascar das patas em meio ao mato. Vinha num galope desabalado, com os cabelos revoltos, revelando pavor, e o cavalo suado espumava nas virilhas. Esbaforido, estacou diante do armazém, gritando para dentro:

— Pessoal! Os jagunços estão vindo e já mataram muita gente! É preciso avisar os guardas da Lumber.

Houve uma correria. Mandaram próprios prevenir na estação e na serraria. Rosendo tratou de cerrar as portas do armazém, e os demais foram conduzidos para o alto do morro, escondendo-se



no meio do vassoural. Bufando forte, pondo os pulmões pela boca, Mr. Ernest sentou-se no capim. Aguardaram no mais completo silêncio.

Pela mesma estrada do oeste, uma multidão apareceu e marchou no rumo da vila. Cerca de trezentas pessoas maltrapilhas, na maioria com os pés no chão, os homens com as cabeças raspadas e as mulheres com longas cabeleiras soltas. Levavam nas roupas uma fita branca, e um deles carregava o estandarte branco com uma cruz esverdeada no centro. Bem na frente, conduzindo--os, marchava um garoto entre os 16 e 17 anos, de nome Francisco Alonso, por apelido Chiquinho. Loiro, enxuto de corpo, dono de voz agradável, pouco se sabia sobre ele. Considerado pacífico por alguns e violento por outros, votava ódio aos americanos, aí incluídos os funcionários graduados, mesmo brasileiros. Aos brados de "viva São João Maria", os Pares de França e o chefe Leodato, espalharam-se pela vila, investindo sobre o que encontravam. Portavam espingardas pica-pau, de carregar pela boca, antigas garruchas de dois canos, facões paraguaios, foices e machados, além de armas improvisadas, feitas de madeira.

— Morte aos gringos! — gritavam. — Roubaram nossas terras e nossas roças. Agora vamos nos vingar!

A multidão urrava e o eco reboava na morraria.

— Poupem as mulheres e as crianças! — recomendava Chiquinho.

Avisado, o telegrafista Antônio enviou uma mensagem desesperada: "A vila de Calmon está sendo invadida por bandidos. Socorro!" O apelo foi recebido e retransmitido pelas outras estações, mas era tarde. A estação já estava cercada, e o telegrafista foi retalhado a golpes de facão.

Em seguida, a própria estação foi incendiada, e os atacantes se dirigiram à serraria, símbolo do poder estrangeiro contra a qual se voltava o ódio geral. Apanhada de surpresa, a guarda foi dizimada. Vários guardas foram degolados a facão e seus corpos lançados ao poço do descampado. Muitos anos mais tarde, por ocasião de uma seca, ali foram encontrados esqueletos sem cabeças.

A serraria foi invadida e incendiada, além de diversas outras construções, casas e barracões de madeiras. Muitas pessoas foram mortas e tiveram as casas saqueadas. Os invasores levaram joias, dinheiro, roupas e pertences das vítimas como provas de sua ação. Numa parede do armazém, Chiquinho afixou um bilhete, escrito em letras garranchentas, em que registrava a revolta dos caboclos e atribuía todos os males à República. Depois, em farta churrascada, festejaram a vitória e se retiraram para seu redutinho ao pé da Pirambeira.

Um silêncio pesado e lúgubre se abateu sobre o povoado. Só os bem-te-vis e a passarada cantavam na mataria. Esfomeado, Joli caminhava meio perdido pela rua, agora sem dono e sem rumo.

No trote seco da égua branca, Nhô Marco chegou são e salvo ao seu rancho, ainda a tempo de avistar de longe, desde o cerro da caixa d'água do Anhanguera, o fogaréu que devorava a vila.

O incêndio da serraria, pilhas de madeiras e estoque de toras, lavrou por dias e noites alumiando o sertão em derredor. As labaredas fantasmagóricas se refletiam nos rochedos úmidos da Pirambeira, testemunha muda da uma história medonha.

(Enéas Athanázio é contista, Balneário Camboriú / SC)

O jardim da coribante Salomé (As noites que não voltam nunca mais)

Na brancura de uma folha de papel (que é um território de sedução), planta-se a frase: "O sicômoro está iracundo, assaltado por legiões de carunchos."

Aqui, do meu sobrado, contemplo uma noite de casarões adormecidos na ribanceira que dá para a restinga onde, entre juncos, há os gritos estagnados de coriáceas iguanas que, como se sabe, costumam devorar os que não sonham e os que pensam demais.

E há o estabelecimento de banho turco, com o lavatório de torneiras barrocas a imitar peixes, torneiras de onde fogem soluços contínuos d'água. E, num daqueles casarões na ribanceira, existe o ar nos pulmões da coribante Salomé — que eu, mesmo vendo o ar nos pulmões dela, nunca o vi, pois o ar ninguém nunca vê.

Olho, durante horas, o estuário deserto de pesqueiros, e penso o que a devastação do corpo, a loucura podem causar a um homem como eu. Aceito tudo, menos ser uma água tão tranquila como o pó das bibliotecas: *lapidem esse aquam fontis vivi*: a pedra é uma fonte de água viva.

Os navios de Le Corbusier: os ímãs de Gauss: as lentes de Espinosa: os tratados de Wittgenstein: nada disso sacia minha dúvida. A música, sim, sacia, porque ela reverencia aquilo que, em nós, não é nem a sombra de um menino.

Sob a árvore de um pensamento, descanso meu corpo noturno, logo acordo abraçado a uma âncora oxidada, a soprar com força o escuro: o homem se esquece de que é um morto que conversa com os mortos. Entro, silencioso, no casarão adormecido na ribanceira, onde me aguarda a sombra da coribante Salomé: é um casarão com as portas apodrecidas, reduzido às janelas ou às argolas, com telhado enegrecido por agáricos; ainda resta nele a colunata de um átrio e uma cornija partida pelas raízes da figueira — os ladrilhos rachados e os ouros velhos dos oromos — nos cantos escuros, cactos e algumas correntes de ar.

Para refrescar a memória, num dos jardins do casarão, o tanque limoso e as carpas. Diante de mim, a coribante Salomé clama um diapasão de coéfora; posso ver que de sua garganta vaza a madressilva sobre a fealdade das coisas que a cercam, e ela aproveita a noite apinhada de constelações para soltar a cabeleira extensa como véus negros. Sinto-me envolvido por ela, como se estar nesse casarão despertasse em mim obscuros ritos marinhos.

A solidão conosco mesmos não tem fim — ela apenas começou.

Quem brinca, esconde a morte interior. Quem brinca é criança. Deus é velho e morre. É impressionante que o horto da coribante Salomé fique tão perto do salão misterioso das ideias. Por causa do mistério dessas ideias, esvoaçam no horto as folhas do limoeiro. Quando não abraço a essência de alguma das folhas cítricas que por aqui ondulam, parece que o mundo fica frio e vazio. O limoeiro tem seu mundo que lhe é próprio: nele só entra certa essência que não está nas coisas, nas pessoas, nos pensamentos, porque nada pode ter a essência do limoeiro.

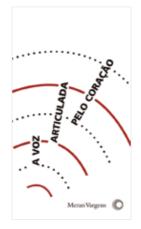
Onde, em mim, o casarão de Salomé mora? Onde eu moro no casarão de Salomé que mora em mim? A sala da biblioteca do casarão, que recebe uma luz coada pelas frestas das venezianas, é peça vasta e escura, separada do saguão central e do pequeno corredor que deságua no quarto da coribante Salomé, e as paredes do quarto são cegas.

Tem dias, aqui no casarão, que, para espantar o zumbo das moscas, teço na língua algumas frases com balda de cancioneiro. O curioso é como a coribante Salomé possui convicções inabaláveis sobre certas situações e indivíduos. Fisicamente ela é uma bela sombra. Levanta duas vezes de noite, agoniada e convulsa, para arrancar da garganta o anzol — tão tonta, tão branca — e pensa: "Vou morrer", enquanto anda pelo quarto, de um lado para o outro anda, ora porque a noite perfuma as gencianas, ora porque o ruído agônico de sua garganta, ora porque a sombra de seu corpo alaga o sono do único peixe no aquário e o acorda: o sono do peixe que, sabe-se, é sempre um descuido da água.

A blusa da coribante Salomé pendurada na cadeira parece oscilar ao ritmo de uma respiração misteriosa: as paredes cegas dilatam devagar: o espelho da cômoda surge da sombra e reflete um ângulo de armário, a pia do banheiro, a madeira do teto, o gato e a sombra do gato.

E a coribante Salomé diz: "Quando o deserto começa a dar frutos, vai produzir uma vegetação estranha: tu te julgarás louco e, em certo sentido, serás louco: as palavras que oscilam entre a tolice e o sentido supremo são as mais antigas e as mais verdadeiras: a vida não vem das coisas, mas de nós: tudo o que acontece fora já passou."

(Fernando José Karl é escritor, São Bento do Sul / SC)



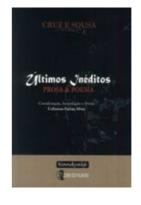
Sobre o livro A Voz Articulada pelo Coração, de Meran Vargens, a professora Cleise Furtado Mendes declara: "o tom de relato pessoal, marcado pela subjetividade do artista que rememora as alegrias e os dilemas da criação, os achados e os acidentes de percurso, em linguagem clara, por vezes coloquial, permite à autora colocar esse rico experimento prático-teórico não só ao alcance dos estudiosos da área, mas de todos os que se interessam pela arte fascinante da atuação".



O artista visual e ensaísta Jayro Schmidt é avesso, com muita razão, ao espetáculo inescrupuloso em que, de um modo geral, as artes estão chafurdadas. Jayro trabalha com o silêncio e no silêncio. Quando menos se espera, ele aparece com mais um livro. É Assim que os Dias Passam reúne ensaios em que autores como Montaigne, Proust, Joyce, Cortázar, Kafka, Guimarães Rosa, Paulo Leminski são lidos sob a luz da teoria da constelação, de Walter Benjamin, por isso antiacadêmico por natureza.



No livro *Ritmo e Dinâmica no Espetá-culo Teatral*, a professora Jacyan Castilho revê — com base em uma experiência de mais de vinte anos e pelo viés da educação musical — onde se ancoram as noções de ritmo e dinâmica no espetáculo teatral, chegando a formular, como o russo Meierhold, a acepção de que a musicalidade é componente intrínseco de toda performance cênica, mesmo naquela que não comporta música.



Uelinton Farias Alves, maior autoridade brasileira hoje sobre a vida e a obra do poeta catarinense Cruz e Sousa, é o responsável pela coordenação, pela introdução e pelas notas do livro Últimos inéditos: prosa & poesia, do bardo simbolista. A obra, além de novos poemas, traz um vasto material em prosa, que mostra um Cruz e Sousa combativo, irônico e libertário. Implacável com sua adversária: uma sociedade racista, hipócrita e preconceituosa.