

ô catarina!

JUN. 2017 - ISSN 2318-3063

87
SUPLEMENTO
CULTURAL DE
SANTA CATARINA



Entrevista / Jeferson Della Rocca

Crítica / *Ossama: medula & osso*
por Paulo de Toledo

Inéditos / Poemas de Edmilson de Almeida Pereira
Conto de Christiano de Almeida Scheiner
Dramaturgia de Afonso Nilson de Souza
Poemas de Cláudio Trindade

Cartas

Parabenizo a Fundação Catarinense de Cultura e sua equipe pelo retorno do jornal *Ô Catarina!* O periódico possibilita conhecer mais e melhor o que se produz pelo nosso estado. Ler a entrevista concedida por Pépe Sedrez foi uma imensa alegria. Minha admiração pelo diretor blumenauense e pela *Cia. Carona* só aumenta.

(Valmor Nini Beltrame, diretor e professor de teatro, Florianópolis/ SC)

Muito obrigado pelo envio do novo número d'*Ô Catarina* em sua nova fase. Publicação sempre forte e da melhor qualidade nos campos das artes plásticas, do teatro e da literatura. Parabéns a todos que integram a equipe.

(André Seffrin, crítico literário, Rio de Janeiro/RJ)

Parabenizo a Fundação Catarinense de Cultura e toda a equipe responsável pel'*Ô Catarina!*, veículo de relevância tamanha na difusão da cultura, não só deste estado, pelo compromisso com o acuro e a abrangência destacados na edição n. 86.

(Lêda Selma de Alencar, presidente da Academia Goiana de Letras, Goiânia/GO)

Depois de dois anos, voltei a receber a publicação cultural *Ô Catarina!* Considero a maior revista cultural do estado. Boa leitura pra mim.

(Jeferson Corrêa, jornalista, Joinville/ SC)

Caro professor Rodolfo, a Fundação Catarinense de Cultura é fundamental para a cultura catarinense, da qual tenho imenso orgulho. Todos conhecemos a excelência do seu trabalho na Educação e na Cultura. Parabéns. Recebi com grande satisfação o número 86 d'*Ô Catarina!* Está ótimo. Ao cumprimentá-lo, parabenizo toda a equipe do jornal.

(Godofredo de Oliveira Neto, escritor, Rio de Janeiro/RJ)

Editorial

Com a sua vocação de atender aos mais diversos segmentos artísticos, esta edição d'*Ô Catarina!* faz um passeio pelas artes visuais, com a capa da artista Juliana Crispe, as ilustrações de Carol Silva e o trabalho verbovisual de Cláudio Trindade; pela música com a entrevista do maestro Jeferson Della Rocca, pelo teatro com o perfil da atriz Milena Moraes e a dramaturgia de Afonso Nilson de Souza e, como não poderia deixar de fazer, pela literatura com o conto inédito de Christiano de Almeida Scheiner, os poemas de Edimilson de Almeida Pereira, a análise do livro *Ossama*, do poeta Dennis Radünz, e a tradução, também inédita, da poeta irlandesa Moya Cannon, feita pela poeta e tradutora Luci Collin. O conto de Christiano de Almeida Scheiner é uma justa homenagem que a Fundação Catarinense de Cultura faz, já que o dramaturgo, ator e diretor nos deixou, ainda muito jovem, no ano de 2015. Cabe lembrar que o conto em questão foi o gatilho para o espetáculo E.V.A, da *Cia. Persona de Teatro*.

Ô Catarina!, com a frequente redução de espaços que tenham por objetivo publicar e pensar arte, se afirma neste cenário e horizonte inóspitos, como uma voz possível. Que esse número ressoe e amplie novas possibilidades e fronteiras. A Fundação Catarinense de Cultura tem compromisso de manter este espaço e seguirá trabalhando para a conquista de novos espaços de debate, formação e circulação no campo da arte e da cultura. Desejo ao leitor boa estada por essas páginas.

Rodolfo Joaquim Pinto da Luz
Presidente da Fundação Catarinense de Cultura

EXPEDIENTE

Governador do Estado de Santa Catarina / João Raimundo Colombo
Vice-governador / Eduardo Pinho Moreira
Secretário de Estado de Turismo, Cultura e Esporte / Leonel Pavan
Presidente / Rodolfo Joaquim Pinto da Luz
Diretora de Difusão Artística / Mary Garcia
Diretora de Patrimônio Cultural / Vanessa Maria Pereira
Diretora de Administração / Márli Lorensetti
Consultor Jurídico / Rodrigo Goeldner Capella
Consultor de Projetos Especiais / Marco Anselmo Vasques
Assistente da Presidência / Sidneya Gaspar de Oliveira
Assessor de Comunicação / Marcos Espíndola
Gerente Operacional / Dejar de Oliveira
Gerente de Administração, Finanças e Contabilidade / Ozeas Mafra Filho
Gerente de Logística e Eventos Culturais / Projetos / Ivan Carlos Schmidt Filho
Gerente de Logística e Eventos Culturais / Marketing / Melissa Rodrigues
Gerente de Patrimônio Cultural / Halley Filipouski
Gerente de Pesquisa e Tombamento / Tatiana Búrigo
Gerente das Oficinas de Arte / Fabricio Mattje Gwosdz
Administrador do Museu de Arte de Santa Catarina / Josué Mattos
Administradora do Museu da Imagem e do Som / Ana Ligia Becker
Administradora do Museu Histórico de Santa Catarina / Maria José da Costa Brandão
Administrador da Casa dos Açores Museu Etnográfico / Vitorio Fretta Colossi
Administradora da Casa de Campo do Governador Hercílio Luz / Graciela Bratfisch Weiss
Administradora do Teatro Álvaro de Carvalho / Eliza Docena
Administradora da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina / Patrícia Karla Firmino
Administradora do Centro Integrado de Cultura / Alizandra Oliveira
Administradora da Escolinha de Arte / Alessandra Ghisi Zapelini
Museu Nacional do Mar / Marina Bruschi
Responsável pela Casa da Alfândega / Adriana Aparecida de Brito
Secretário Executivo do Conselho Estadual de Cultura / Rosivaldo Flausino

SUPLEMENTO CULTURAL DE SANTA CATARINA - 87 - [Ô CATARINA]

Junho de 2017

Editor / Marco Vasques

Assistente Editorial / Marcos Espíndola

Conselho Editorial / Alberto Heller, Amilcar Neves, Celso Braidá, Chico Faganello, Letícia Cardoso, Marco Vasques, Marcos Espíndola, Nini Beltrame, Péricles Prade, Sandra Meyer, Sidneya Gaspar de Oliveira, Rubens da Cunha

Colaboradores desta edição / Afonso Nilson de Souza, Alberto Heller, Carol Silva, Cláudio Trindade, Christiano de Almeida Scheiner, Edimilson de Almeida Pereira, Jeferson Della Rocca, Juliana Crispe, Luci Collin, Marco Vasques, Marcos Espíndola, Moya Cannon, Paulo de Toledo e Rubens da Cunha.

Capa / Obra: *Ouvir nas conchas as origens do mundo*, de Juliana Crispe

Ilustrações / Carol Silva

Revisora / Denize Gonzaga

Designer Gráfico / Moisés Lavagnoli

Impressão / DIOESC - Diretoria da Imprensa Oficial e Editora de Santa Catarina

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 / ocatarina@fcc.sc.gov.br

Fone / (48) 3664-2680

Site / www.fcc.sc.gov.br/ocatarina

Os textos assinados são de
responsabilidade dos autores.



A fortaleza musical da Camerata

Por Marcos Espíndola e Alberto Heller

Maestro e compositor catarinense, Jeferson Della Rocca traz na ascendência italiana a personificação da sua natureza de fazer música: “da Fortaleza” (na tradução literal do seu sobrenome). Natural de São Carlos, há 23 anos ele conduz e pensa os passos da Camerata Florianópolis, considerada a mais atuante de Santa Catarina e com destaques nacionais e internacionais. Sob a sua batuta, a Camerata realizou mais de 650 concertos, versando dos notórios clássicos às parcerias com outros gêneros, como a MPB, o rock, o eletrônico e o reggae. É transitando entre as fronteiras distintas da música (para muitos um sacrilégio) que a Camerata pauta a sua atuação como sucesso de público e na formação de uma imensurável plateia. Jeferson, assim, caminha nos passos do bisavô, pianista e especialista em ópera, mas que, ao desembarcar em Santa Catarina no século 19, marcou sua trajetória como pioneiro do cinema — percorrendo o estado exibindo filmes e executando as trilhas ao vivo no velho piano. Daí é possível mensurar a natureza que move o bisneto na edificação da história da Camerata, mesmo sob críticas e crises, como uma fortaleza da música.

Vamos partir do princípio. Bem do princípio. Há uma história muito curiosa que é sobre o seu bisavô, que fazia trilhas ao vivo para filmes nos cinemas. Quem foi essa figura e qual foi o papel dele na sua formação?

Meu bisavô era pianista, especialista em óperas, e trabalhou muitos anos como maestro preparador dos cantores líricos de teatros, como o alla Scala de Milão e o Teatro San Carlo, de Nápoles. Cansado da tumultuada situação econômica e política da Itália no final do século retrasado, veio tentar “a sorte” no Brasil, trazendo como bagagem (nada convencional) oito pianos de cauda.

Decepcionado com as dificuldades de um “mercado de trabalho” praticamente inexistente no campo da música erudita, ele voltou para a Itália e resolveu empreender em outro segmento, que igualmente o fascinava: o recém-inventado Cinema. Comprou uma máquina de cinema e desembarcou novamente por aqui em 1896, criando o primeiro cinema itinerante do estado. Viajava por diversas cidades de Santa Catarina, levando em duas carroças seus equipamentos de projeção e um de seus pianos; enquanto projetava os primeiros filmes da história, ele mesmo fazia as trilhas sonoras que improvisava em tempo real.

Apaixonado por ópera, não hesitou em dar nomes de personagens de óperas às filhas, com



Foto: divulgação

Aida, Leonora e Gioconda. Aos filhos Pedro, João e Aurino ele dedicou toda a sua didática (talvez discutível) para tornar o mais novo, o Aurino, um virtuose do piano.

Fazia o menino estudar no mínimo seis horas diárias, sem direito a “perder tempo” com brincadeiras ou outras “distrações”. É claro que, ao chegar na adolescência, a “didática” teve que ser incrementada: para manter Aurino horas seguidas sentado frente ao piano, seu pé era acorrentado ao robusto e pesado instrumento musical.

Aos 20 anos, Aurino casou-se, e uma de suas primeiras “providências” foi se desfazer de seu piano. Apesar de ser um pianista tecnicamente muito bom, os métodos de seu pai não lhes trouxeram o amor pela música.

Apesar de não ter incentivado muito seus filhos no campo das artes, em Amir, seu filho mais novo, logo despertou um grande fascínio pela música erudita. Seu primeiro investimento quando começou a trabalhar foi uma vitrola e alguns discos de música clássica. E foi justamente com esses discos, tocados diariamente na antiga vitrola na sala de casa, que o então papai de três meninas e um menino — no caso eu, Jeferson — tentava incutir em seus filhos o gosto pela boa música.

O despertar para a música erudita surgiu quando? E em que momento houve os desca-minhos inerentes à fase da juventude, como o rock, por exemplo?

Meu pai foi minha primeira grande influência. Contava ele que quando eu tinha cerca de quatro anos dizia querer ser violinista quando crescesse, apesar de nunca ter visto pessoal-

mente um violino na frente, exceto os estampados nos antigos discos de vinil. Ainda muito novo comecei com musicalização infantil, piano, violão clássico e posteriormente violino. É claro que a adolescência é um grande desafio para todo estudante de música erudita. Muitos ex-alunos meus, extremamente talentosos, desistiram nesta fase. Existe um certo *bullying* nas escolas, e frequentemente surgem rótulos como “nerd”, “certinho”, bom moço, enquanto que o “popular” é ser “bad boy”, irreverente, até mal-educado. Difícil passar imune por essa pressão social.

Na minha adolescência não dava grande atenção aos que me criticavam por passar horas diárias estudando violino. Na verdade, até me agradava a ideia de ser diferente! A maior transformação, além de adotar um visual de cabelo até as costas e jeans surrado, foi incluir entre meus discos prediletos álbuns do Led Zeppelin, Yes, Deep Purple, Jethro Tull, Pink Floyd, Black Sabbath, entre outros clássicos do rock, suficientes para me tornar o principal inimigo de todos os vizinhos da rua onde morava. Mas até essa fase foi válida para a minha vida profissional, quando me reencontrei com o rock and roll no início do projeto Rock’n Camerata, em 2008.

A Camerata Florianópolis começou com você e seus próprios alunos de violino, e o grupo se transformou, ao longo dos últimos 20 anos, de orquestra infantojuvenil a orquestra profissional. Ou seja: houve uma formação desde o zero. Como foi essa transformação? E como você vê as relações entre o pedagógico e o artístico em sua prática?



Eu comecei a dar aulas de música muito cedo. Aos 15 anos, fui monitor no antigo projeto Espiral, que era desenvolvido no recém-construído Centro Integrado de Cultura (CIC), e ao mesmo tempo dei início aos trabalhos de professor particular de música. Aos 19 anos formamos nossa primeira escola de música. Foi quando iniciei o trabalho com orquestras juvenis. Aos 24, formei a Camerata Florianópolis com um grupo composto de meus alunos avançados, que já tinham nível técnico semiprofissional, apesar de serem muito jovens. Este processo de profissionalização do grupo levou cerca de cinco anos apenas, mas continuamos a investir muito no aperfeiçoamento dos músicos locais durante cerca de 10 anos.

Em 1997, gravamos o primeiro CD da Camerata e, em 1998, o segundo. A orquestra já arrancava muitos elogios pelo resultado sonoro que apresentava. O grande salto na história do grupo ocorreu em 1999, quando começamos a trabalhar com o apoio de patrocínios mais consistentes, que possibilitaram a efetiva profissionalização do quadro de artistas e técnicos da orquestra. Gravamos nos anos seguintes diversos CDs e, em 2005, fizemos nossa primeira turnê europeia, muito elogiada pela crítica.

O reconhecimento nacional veio depois da bem-sucedida turnê nacional de 2006. Iniciou-se ali uma nova fase no trabalho. Cada vaga que surgia na orquestra passou a ser disputada em audições externas por músicos que vinham de todas as partes do Brasil e de países da América do Sul. Não cabia mais uma relação de professor com os integrantes da orquestra.

Aos poucos deixei de trabalhar com o ensino da música. Minha última experiência nesse sentido se deu nos projetos sociais da Camerata, com os quais ainda colaborei diretamente até 2014.

A Camerata tem se destacado nos últimos dez anos por suas parcerias com outros gêneros e estilos, tais como rock, MPB, jazz, música eletrônica e até mesmo reggae. Em que sentido isso foi transformador para os integrantes da orquestra e para você?

Apesar do grande impulso que ocorreu com o projeto Rock'n Camerata em 2008, no sentido de popularização do nome da orquestra, esse namoro com o gênero popular é bem anterior. Já em 1995 realizamos o primeiro programa dedicado ao Chorinho e aos clássicos da MPB. Da parceria de sucesso com o compositor Alberto Heller, sur-

giram, em 2000, o CD "Tributo à Música Popular Brasileira", em 2002 o "Música para Cinema", e, mais tarde, com a música eletrônica "Camerata & Elephantz & Gui Boratto", o "Clássicos com Energia", o estrondoso sucesso do "Marley in Camerata" e agora o "Especial The Beatles". Com a parceria com o compositor Luiz Gustavo Zago surgiram o "In Jazz - A Arte do Improviso", o programa "Canção", que valoriza a música autoral catarinense, resultando no grande sucesso do projeto "Camerata Convida", com shows realizados com Lenine e Paulinho Moska — e já estamos trabalhando no show com Zeca Baleiro, que acontecerá em junho.

Não menos importante no gênero popular, podemos ainda destacar o coletivo "Catarina Instrumental", que visa valorizar os principais compositores desse segmento no estado, e shows com artistas de renome nacional, como Toquinho, Daniel, Daniela Mercury, Buchecha, Agnaldo Rayol, entre outros, culminando no show no Rock in Rio com o guitarrista norte-americano Steve Vai.

Certamente, essas experiências foram fundamentais para mim, como também para todos os músicos da orquestra, para o desenvolvimento de habilidades artísticas que a música erudita não necessariamente desperta, como o improviso, a espontaneidade, o swing, o groove, a naturalidade com ritmos brasileiros, a interação diferente com o público, o trabalhar com multidões e a estética da música popular. Acredito que foi uma grande escola, que certamente só veio a contribuir para a nossa performance também como músicos eruditos.

No mundo da música clássica costuma haver certa resistência e certo preconceito em relação às misturas de gêneros musicais no palco. Como você lida com essas "cobranças" do meio?

O preconceito existiu, sim, mas acredito que soube lidar bem quanto a isso. Tenho plena convicção de que não estou fazendo nada de "errado". Estamos unindo as pessoas e estilos por meio da música; isso é o fundamental. Com o passar do tempo, o público percebeu que o fato de fazermos alguns programas de gênero popular durante nossas temporadas anuais em nada interferia nos nossos programas de música erudita. Acabaram também servindo para aproximar os públicos, de ambos os lados, que experimentaram conhecer o "novo".

Mas sinto que o preconceito não se limita ao público da música erudita. Entre os gêneros populares, isso é até mesmo mais acirrado: recebemos muitas críticas do público simpatizante do rock e da MPB, por exemplo, quando fizemos programas de reggae e de música eletrônica (inclusive alguns xingamentos). Mas é preciso ter paciência — aprendemos com o tempo que não adianta querer "converter" as pessoas, até mesmo porque não temos esse poder. Apenas torço que essas barreiras entre os estilos musicais sejam cada vez menores!

Onde você enxerga o limite para transitar entre as fronteiras de estilos, sem que descambe para um anacronismo popularesco? Algo do tipo André Rieu...

Não duvido que muitos "críticos de plantão" tenham acreditado que nosso trabalho já tenha avançado essa fronteira. Apegando-me a seu exemplo, apesar de ter um estilo e convicções diferentes do André Rieu, não costumo criticar o trabalho que ele faz. Muitas pessoas que assistem a nossos espetáculos de música erudita já me afirmaram serem consumidoras dos DVDs por ele produzidos. De certa forma, ele conseguiu aproximar muita gente da música clássica, assim como Andrea Bocelli despertou muita gente para a ópera (apesar de ser muito combatido pelos puristas deste gênero).

O importante no final das contas é a satisfação do público: se as pessoas assistem a determinado trabalho e se sentem bem, perfeito! Esse deve ser sempre o objetivo principal do artista ao preparar um trabalho novo. O que não podemos é fazer qualquer coisa em que não tenhamos a convicção de ser correta, ou apenas seguir modismos.

O tema "formação de plateia" possui enorme importância no contexto cultural, e vocês têm se destacado pela assiduidade e fidelidade do público em seus concertos (quase todas as apresentações estão lotadas), bem como pela diversidade entre os ouvintes (seja de idade, gosto ou formação). Além da variedade de repertórios, a que mais você atribui esse sucesso?

Todas as orquestras trabalham sempre com uma variedade de repertórios, muitas vezes quase todas as semanas com um diferente, mas não necessariamente possuem um grande pú-

blico apenas por este fator. Algo que julgo como fundamental, mas muitos não costumam dar o peso necessário, é o fato de que já estamos trabalhando ininterruptamente há 23 anos, sempre em busca de constante evolução, tanto na parte musical como na produção dos espetáculos. A busca incessante de níveis cada vez mais altos de qualidade é o grande segredo para qualquer trabalho artístico, mas não se conquista do dia para a noite; é um trabalho de longo prazo. Respeito pela música e pelo público, que sai de casa para assistir a nossos concertos, é o que acreditamos como fundamental.

Curioso é que, seja um Rock'n Camerata, um tributo a Bob Marley, seja nos concertos ou nas sinfonias de Mozart, é perceptível a ascensão da plateia em grande número. Isso seria prova de que o caminho até agora deu resultados, mas e daqui há dez anos, como você projeta o futuro da Camerata?

No segmento do entretenimento, ou mesmo avaliando apenas a música, dez anos podem ser considerados quase uma eternidade. As coisas se modificam com uma velocidade espantosa. Há dez anos, o artista gravava CDs pensando ter lucro com a sua venda, porém hoje praticamente o mercado não existe mais, as gravações servem (e muito bem) para divulgar os trabalhos, mas o foco são os espetáculos. Apesar de ainda haver alguma venda online, as atenções estão voltadas para novos mecanismos como o Spotify ou as publicações patrocinadas em canais como o YouTube, por exemplo. Todos precisam constantemente se reinventar.

A única certeza que tenho projetada para 2027 é que estaremos ainda fazendo a boa e velha música dos nossos grandes gênios da música erudita da humanidade!

Vocês bebem com o rock, com o reggae, com o cinema e com o eletrônico. Qual estilo ainda cabe nessa celebração da música empreendida pela Camerata?

Nosso limite é acreditar que o trabalho, independente do gênero ou estilo, deva ter como re-

sultado um produto de boa qualidade. Não podemos nos permitir fazer algo que possamos julgar como ruim. Estamos trabalhando atualmente na concepção de um trabalho voltado a nossas crianças, na produção de uma ópera inédita que está sendo composta por Alberto Heller, no novo espetáculo "The Beatles", na segunda edição do espetáculo "Música para Cinema" e na regravação de alguns discos antigos nossos, mas algumas surpresas vão ser apresentadas ao público em breve!

O convite para a Camerata dividir o palco com o guitarrista Steve Vai no Rock in Rio talvez tenha sido o ápice da consolidação desse processo de diálogo que vocês realizam com o rock. E se surgisse outra oportunidade, vocês voltariam?

A experiência de ter participado do Rock in Rio 2015 foi muito enriquecedora, e a oportunidade de ter trabalhado com Steve Vai foi simplesmente fantástica! Nosso foco neste momento é a turnê, por diversos estados do Brasil e por países da América do Sul, que estamos organizando para o segundo semestre. Não participaremos do Rock in Rio deste ano e de nenhum outro grande festival desse segmento. Estamos voltados no momento para o fortalecimento dos projetos da orquestra.

O público vê no palco o lado glamoroso da profissão — mas sabemos que nem tudo é um mar de rosas... Quais são as dificuldades e os desafios do grupo atualmente?

Sim, nem tudo é um mar de rosas! Devemos considerar o fato de que a quase totalidade dos músicos profissionais trabalha com algo que ama, que tem vocação; então, não sofrem da angústia de dedicar suas vidas a uma profissão escolhida por pressão social ou familiar.

Por outro lado, por trás do "glamour" de uma hora de aplausos em um concerto no teatro, dezenas de horas de prática em ensaios coletivos e individuais são necessários para a preparação de apenas uma hora de concerto. A velha história da "ponta do iceberg". Aguentar a pressão do maes-

tro, dos colegas, do público, e tudo o mais que envolve trabalhar em uma profissão de alta precisão, ou seja, não existe nada de fácil ou tranquilo na vida de um artista profissional.

Outro ponto fundamental é a questão do financiamento. Muitas pessoas que saem de suas casas para ir ao teatro se divertir, buscando uma opção de lazer, em muitos momentos se esquecem de que nós, que trabalhamos com entretenimento, estamos ali no palco, na verdade, trabalhando. Elas se esquecem de que esta é a nossa profissão, que estamos ali garantindo também nosso sustento e nosso bem-estar.

Evoluímos muito já nesta questão nos últimos anos, mas ainda ouvimos de algumas pessoas a pergunta: "Você é músico, mas no que trabalha mesmo para ganhar a vida?" A mudança coletiva de mentalidade acredito ser o primeiro passo para que, aos poucos, as pessoas e empresas apoiem de forma mais concreta os trabalhos culturais.

Aproveitando a pergunta anterior, como você observa o impacto da crise econômica no mercado da música erudita e clássica? Grandes orquestras nacionais hoje sofrem consideravelmente com a falta de recursos. Isso quando o contingenciamento não leva ao fechamento de algumas.

Vivemos nos últimos três anos a maior crise financeira da história das orquestras no Brasil. Diversas orquestras já fecharam, e outras dezenas passam hoje por extremas dificuldades. É claro que aqui no estado não foi diferente, com a redução considerável dos patrocínios e apoios. Em parte é uma questão de consciência, ou mesmo de ignorância de alguns de nossos gestores, que julgam a cultura como algo dispensável, não fundamental, menos importante que qualquer outra demanda. Foi comum neste período ouvir declarações do tipo "por que investir em cultura se falta dinheiro para saúde e educação?" Falta a eles avaliar que uma mente sã reflete um corpo sã, e que investir em cultura também é investir em educação, se pensarmos na educação integral do ser.

Outro ponto que pesou negativamente foi a verdadeira enxurrada de ataques à Lei Rouanet no último ano, depois de alguns poucos casos de irregularidades em alguns projetos pontuais de produtores do setor. Foi um monte de gente que não entende nada do assunto, enchendo as redes sociais de críticas à Lei como um todo. Pensando ainda no exemplo da educação e da saúde que dei anteriormente: como houve recentes escândalos de corrupção envolvendo a merenda escolar, deveriam, então, deixar de servir merenda escolar para todas as crianças nas escolas? Ou como surgiram diversos escândalos envolvendo desvios de verbas da saúde e irregularidades em hospitais, deveriam, então, fechar os hospitais e deixar a população sem esses serviços?

A Lei Rouanet é fundamental para a existência de cerca de 80% da produção cultural no Brasil,



Foto: Felipe Aguililar



assim como são também os mecanismos de incentivo fiscal estadual e municipal. Nesse sentido, devemos pensar em fortalecê-los, aumentar o controle e a fiscalização, mas jamais deixar que sejam apedrejados em razão da falta de honestidade de um pequeno grupo de pessoas.

É de se imaginar que o custo de formação (aquisição de instrumentos, aulas e aperfeiçoamento) seja relevante, principalmente para uma faixa considerável da população, certo?

A formação de um músico erudito começa normalmente na infância, passando por professores particulares de instrumento musical, conservatórios e escolas de música, e, quando ele chega ao ponto de buscar um curso universitário, normalmente já possuindo um nível semiprofissional, as provas específicas são rígidas. A formação de um músico profissional (ao menos de música erudita) envolve normalmente pelo menos de 15 a 16 anos de estudos, em alguns casos até mais de 20 anos, quando ele busca carreiras como solista e concertista. Os gastos com formação, instrumentos musicais, sua manutenção, acessórios e partituras são altíssimos. Um violino profissional de alta performance custa no mínimo R\$ 30 mil e pode chegar a milhões.

Da mesma forma, se percebe uma dependência muito grande das orquestras e de seus circuitos ao suporte financeiro estatal. Isso é fato ou uma impressão exagerada?

Acredito ser praticamente impossível a manutenção de grupos profissionais estáveis sem o apoio estatal. E esse é o padrão. No Brasil (praticamente em todos os estados, inclusive em alguns economicamente pouco privilegiados), o Estado é responsável pela manutenção de orquestras sinfônicas ou de câmara, que vai do pagamento dos salários e benefícios dos artistas, produtores e técnicos, até o custeio dos espetáculos. E quase todos os estados possuem orquestras mantidas exclusivamente pelo governo estadual ou municipal, sendo que em alguns isso aconteceu com mais de uma delas. Apenas três estados não possuem orquestras públicas — infelizmente, Santa Catarina é um deles, mesmo sendo a sexta principal economia do país. Os apoios existem, mas são pontuais. Todos os anos começamos do zero, gastamos mais tempo durante o ano atrás de financiamento para nossos projetos do que fazendo efetivamente o que seria o desejável: arte.

Qual é o compositor que você mais gosta de tocar?

Não tenho um compositor preferido! Gosto de vários, de diferentes períodos da música.

Qual é o compositor que você reconhece como o que mais toca o público?

Quando começamos, normalmente tínhamos concertos lotados, com públicos entusiasmados para assistir a composições de Bach, Mozart, Beethoven, Tchaikovsky e alguns outros famosos gênios da música clássica e público limitado para compositores igualmente geniais, mas pouco conhecidos.

Depois de 23 anos de temporadas de música erudita da Camerata, hoje lotamos concertos e sentimos grande empolgação da plateia com repertórios envolvendo compositores como Suk, Bloch, Britten, Janacek, Holst, entre outros, inclusive com estreias de obras de excelentes compositores brasileiros da atualidade. Isso demonstra um grande amadurecimento por parte do público, mas que só foi possível por meio da manutenção de temporadas fixas de concertos e de um trabalho de formação de plateia, que envolve, inclusive, este trabalho que realizamos com concertos eruditos nos bairros da cidade.

Você rendeu um retumbante tributo ao maestro Edino Krieger. É indiscutível a relevância nacional da obra dele, mas poucos sabem de que se trata de um artista catarinense. Nesse contexto, a atenção que você dispensa à obra do Edino tem também esse caráter educativo sobre a origem dele?

A obra de Edino Krieger é fantástica; ele merece toda a fama e o reconhecimento que tem Brasil afora e no exterior. Sou fã de sua música e considero o CD que gravamos em 2005, com suas composições para orquestra de cordas, como um de nossos melhores trabalhos.

Infelizmente ele ainda é pouco conhecido pelo grande público aqui do estado, a não ser pelas pessoas que vivem em Brusque, sua cidade natal.

Espero que o trabalho que temos feito no decorrer dos últimos anos, de incluir algumas de suas composições em nossos concertos, contribua para uma maior popularização de seu trabalho.

Que tipo de referências você encontra hoje para trabalhar esse despertar pela música entre os mais jovens?

Não me espelhando muito em fórmulas prontas de outros trabalhos afins. Apostamos

em iniciativas como a aproximação com gêneros populares, os concertos gratuitos em comunidades, os projetos sociais de ensino de música para crianças e jovens, concertos ao ar livre abertos ao grande público, os concertos temáticos e a manutenção de ingressos populares para todos os concertos de música erudita em teatros nos quais os realizamos. Felizmente, com essas iniciativas, conseguimos atrair a atenção desse público para nosso trabalho.

O que é o silêncio para você? Há quem, como (o compositor e teórico musical americano John Cage), considere o silêncio música também...

Certamente, quando estou fora do trabalho de regência da orquestra, o silêncio é certamente uma de minhas músicas prediletas! John Cage ganhou fama mundial ao “compor” em 1952 a música “4’33””, que se tornou sua composição mais famosa, apesar de não ter um único som.

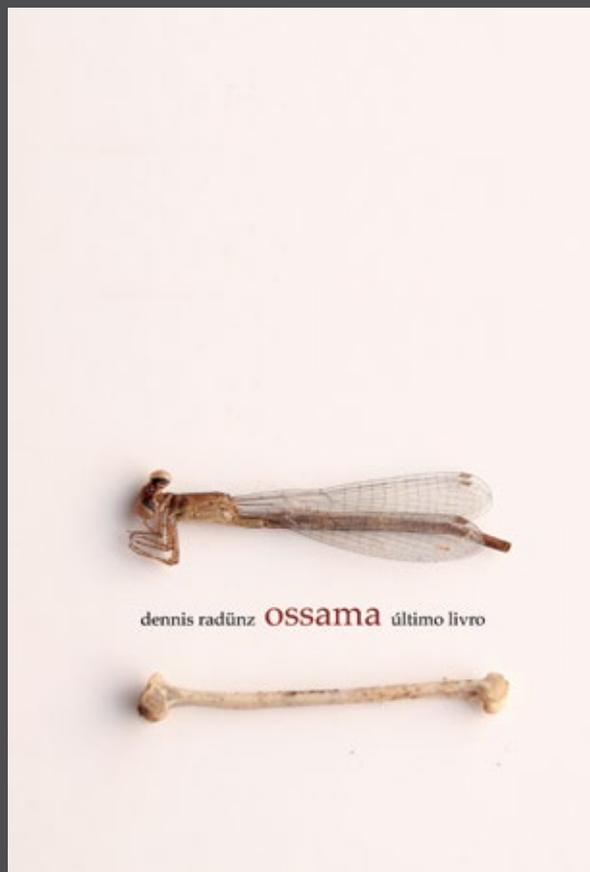
Certamente quis por meio dessa iniciativa de arte conceitual de ampliar a percepção e as sensações do público, mostrar que não existe silêncio absoluto, que os ruídos existentes nas salas de concerto, a respiração das pessoas, os sons do cotidiano vão garantir sempre novas interpretações para “sua composição”, bem como trouxe para a discussão a importância do silêncio para a formação do discurso musical.

Assim como alguns zen-budistas praticam o culto ao silêncio para ampliar seus horizontes de percepção e autoconhecimento, sua iniciativa foi muito válida para, inclusive, trazer a discussão entre músicos profissionais e estudantes sobre a importância de aprender a se ouvir (grande parte dos músicos não percebem, mas não sabem fazê-lo). Aprendendo a “ouvir” o silêncio, certamente entramos em outra dimensão em nossa arte de produzir e combinar sons, talvez compreendendo verdadeiramente a arte de fazer música.

O silêncio não se opõe ao som: são partes de um mesmo todo, um complementa e enriquece o outro. O silêncio fala muito, e é preciso saber sempre retornar a ele. Estar em silêncio significa muitas vezes estar consigo mesmo, profundamente — o que não significa estar sozinho. É uma experiência a ser dividida. Assim como a música e a vida.

*(Alberto Heller é músico, Florianópolis/SC)
(Marcos Espíndola é jornalista e editor assistente, Florianópolis/SC)*

OSSAMA: MEDULA & OSSO



Se, na “modernidade líquida”, tudo se liquefaz, tudo perde valor com a velocidade de um clique, qual poesia fazer que resista, como brava pedra dura, à enxurrada de banalização da nossa sociedade pós-industrial?

Dennis Radünz, com seu belo e difícil¹ *Ossama: último livro* (Ed. Letras Contemporâneas/ Editora da Casa, 2016), vem novamente apresentar sua poesia de sintaxe complexa, sonoridade particular e vocabulário culto.

Ossama é, antes de tudo, um livro pensado, meditado, planejado. Nisso, seu autor se assemelha a João Cabral, poeta conhecido por seus livros de arquitetura previamente organizada e que, como Radünz, valoriza mais a “composição” do que a “comunicação”². Uma similaridade entre *Ossama* e a obra de Cabral que logo nos chamou atenção é a ocorrência de um grande número de poemas de

títulos e temas semelhantes. Temos, em *Ossama*, por exemplo, os poemas “Desconhecido [anotação para a otobiografia]” (p. 48), “O Desconhecido [um começo de autobiografia]” (p. 49) e “Desconhecidos [da ordem dos fenômenos]” (p. 50). Por sua vez, na obra cabralina *A Educação pela pedra* (publicada em 1965), encontramos títulos como: “O mar e o canavial”, “O canavial e o mar”; “Uma mineira em Brasília”, “Mesma mineira em Brasília”; “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”, “Habitar o tempo”; “Comendadores jantando”, “Duas fases do jantar dos Comendadores”.

No livro de Radünz, poderíamos citar igualmente os poemas “O astronauta ancestral [de uma descoberta de arqueoastronomia]” (p. 42) e “Incógnita [de um achado de paleontologia]” (p. 63) como exemplos dessas peças cujos títulos semelhantes nos levam necessariamente a ler um poema relacionando-o com o outro. Além dos títulos similares, a estrutura dos poemas é também muito parecida. Em ambos, tem-se algo como: “ou (...) // e (...) // ou (...) // e (...)”.

Ou seja, vários poemas que constituem *Ossama* dialogam entre si (assim como ocorre nas obras de Cabral) e nos estimulam a procurar uma coerência interna no livro.

Outro aspecto interessante da obra é o emprego, em quase todos os poemas, de uma linguagem bastante culta que poderíamos denominar de *sermo nobilis* (variante culta), em oposição ao *sermo vulgaris* (variante coloquial). Na verdade, essa linguagem adotada por Dennis não é novidade para quem acompanha o seu trabalho. Nos livros anteriores (*Exeus* [1996], *Livro de Mercúrio* [2001], *Extraviário* [2006]), já se verificava essa predileção pelo vocabulário rico, o qual, é claro, não tem nada a ver com os preciosismos do tipo Geração de 45³. Pelo contrário, Dennis lança mão de todas as conquistas técnicas da poesia moderna, como a liberdade na pontuação, o uso de letras minúsculas, o poema visual (ver “Linha do tempo”, p. 68) e até mesmo notas de rodapé como partes integrantes do poema (ver “Instrumentos de vento”, p. 64). O único poema construído em forma fixa

é “Cinquenta cruzados novos” (p. 47), um soneto de esquema rímico irregular e versos variando entre onze e doze sílabas poéticas. Aliás, esse poema merece um comentário, mesmo que sucinto.

“Cinquenta cruzados novos” é um poema claramente irônico, que tem como mote a perda do **valor de troca** do cruzado novo, moeda brasileira lançada em 1989, na qual foram estampadas as efígies de grandes poetas, como Drummond (nota de 50 cruzados) e Cecília Meireles (nota de 100 cruzados). Mas, além da perda do valor de troca da moeda, o poema também parece tratar da perda do **valor de uso** da própria poesia. A nota com Drummond (“os cruzados novos, custo caro de carlos”), a despeito de estar fora de circulação, ainda tem valor para colecionadores. E a poesia de Drummond, tem valor pra quem? Pergunta o poeta catarinense: “em que marca de água uma cara valora, / em espécie e viva, mas perdida do uso?” Teria Dennis escolhido a forma fixa soneto exatamente por se tratar de um poema que tem como tema a não “fixidez” dos valores na sociedade contemporânea, sejam esses valores materiais ou imateriais? Escolher a forma soneto seria uma maneira irônica de mostrar como tudo, inclusive a poesia e suas “formas fixas”, pode estar sujeito às instabilidades da “modernidade líquida”? Agora fora de circulação, a efígie de Drummond (parafraseando o itabirano) é só uma imagem na parede da memória, mas como dói: “a face consuma uma dor de cinquenta”.

Voltando à questão da linguagem em *Ossama*, a pergunta que o crítico deve fazer é: por que Radünz escolheu esse tipo de linguagem? Ou ainda: por que a poesia dele se diferencia, por exemplo, daquela de poetas tão importantes e tão influentes para as mais recentes gerações como Paulo Leminski, Waly Salomão⁴ e Torquato Neto, todos eles poetas que praticaram, em parte significativa de suas obras, uma linguagem muito próxima do falar cotidiano, da língua do povo, do *sermo vulgaris*⁵? Por que o povo, o “inventá-línguas”, como diria Haroldo de Campos, parece não ter voz no universo de Dennis Radünz?

1 Citando Paul Valéry (traduzido por Augusto de Campos): “Quase todos os livros que eu estimo e absolutamente todos os que me serviram para qualquer coisa são difíceis de ler.”

2 Sobre o assunto, ver: BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

3 “É a chamada ‘geração de 45’, na qual se têm incluído nomes díspares que apresentaram em comum apenas o pendor para certa dicção nobre e a volta, nem sempre sistemática, a metros e a formas fixas de cunho clássico: soneto, ode, elegia...” (BOSI, Alfredo. *História*

ria concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 492).

4 Observe-se que, no livro *Extraviário*, há dois poemas dedicados a Waly Salomão. São eles: “Os Mínimos e os Nímios / 1” e “Os Mínimos e os Nímios / 2”.

5 Um estudo comparativo interessante seria confrontar a poética de Dennis Radünz com a de Paulo Henriques Britto (1951). Se, em *Ossama*, há uma tendência “classicizante” na escolha vocabular e na sintaxe dos poemas, em *Formas do nada* (Cia. das Letras, 2012), de Paulo Henriques, encontramos vários sonetos, mas todos compostos de um vocabulário mais próximo do *sermo vulgaris* e de uma sintaxe quase prosaica. Como

exemplo, podemos citar um trecho do poema “Biografia literária”: “Claro que houve um instante crucial // em que esses cacos mal e porcamente / colaram-se. E pronto: deu no que deu. / Já é alguma coisa. Menos mal.” Encontramos, nessa passagem, expressões cotidianas como “mal e porcamente”, “deu no que deu” e “menos mal”. Esse material linguístico é muito comum na poesia de Paulo Henriques, enquanto que, em Radünz, ele é bastante raro. É óbvio que há outras semelhanças e dissemelhanças entre os dois excelentes poetas, mas elas deverão ser apontadas em outro espaço, e não nesta restrita nota.

6 No artigo “Escolho o extraviário”, em que tratei do li-

Para exemplificar essa linguagem culta, eis um trecho de “4’33” (título homônimo à famosa composição do músico americano John Cage): “os mudos parlamentos / de raivas intestinas / desasam nos concretos / as áreas de bastilha” (p. 30). Imediatamente associamos “os mudos parlamentos” de Brasília ao silêncio da obra cagiana. Mas se na capital do país, há “raivas intestinas”, em Cage e em Radünz há beleza e invenção.

Outro exemplo dessa linguagem erudita encontramos em “Desabrigo”, do qual transcrevemos um excerto: “e me descobro a sotavento / das avenidas de obeliscos / entre tumbeiro e mouraria / em indiarada em judiaria” (p. 20). Verificamos, em apenas quatro versos, várias palavras pouco utilizadas no dia a dia dos falantes comuns da língua: “sotavento”, “tumbeiro”, “mouraria”, “indiarada”, “judiaria”. Esse vocabulário pouco usual, somado a imagens igualmente inesperadas, como “me descobro a sotavento”, provocam um estranhamento que é bem característico da poética de Dennis Radünz.

Então, voltando à pergunta: o que faz o poeta escolher essa linguagem tão distante, por exemplo, da linguagem coloquial dos modernistas de 22, tornando-o mais próximo do Drummond classicizante de *Claro enigma*?⁶ Haveria, por parte do poeta catarinense, a busca por uma espécie de “classicização” da linguagem, como operada por alguns poetas brasileiros dos anos de 1940-50? Qual é a função dessa linguagem classicizante?

Se um dos temas de *Ossama* é a banalização de todos os valores no mundo contemporâneo, a utilização de uma linguagem “clássica” poderia ter a função de dar aos poemas um caráter atemporal, livres da associação com quaisquer formas do falar e escrever típicas de um determinado período histórico. Em *Ossama*, não há gírias, não há trocadilhos⁸, praticamente não há calão⁹, não há a tentativa, típica da poesia brasileira dos anos de 1960-70, por exemplo, de levar a língua das ruas para dentro das veias do poema.

Mas se a “língua rearistocratizada”¹⁰ de Dennis afasta sua poesia da banalização operada pela linguagem do mundo do consumo e da sociedade do espetáculo, com quem dialoga essa

poesia? Para quem Dennis faz sua poesia?

Uma resposta possível a esta última pergunta seria: para aqueles que só se contentam com a beleza proveniente do imprevisto.

Curiosamente, a despeito desse aparente afastamento da linguagem do universo ordinário dos homens, *Ossama* é, dentre todos os livros de Dennis Radünz, o mais acadamente crítico em relação ao capital. Essa crítica ao mundo do consumo e das relações materiais podemos verificar em vários poemas do livro, como, p. ex., em “Os de função inespecífica” (p. 23), em que se lê: “senhores: os senhores / farão parte da pesquisa de satisfação / foram atendidos pelo suporte técnico / possuem a proteção especial / reservada para as sobrevidas / e remediam (de cirurgia em cirurgia) / a barbaria de nascença: // (...) // ou aguardem para falar / com um de nossos / atendentes // ou aguardem para falar / com um de nossos / atendentes”. A repetição das últimas duas estrofes não é um erro de digitação nosso, mas a forma encontrada pelo poeta de ironizar a pouco eficiente, e muito irritante!, maneira com que as empresas prestam atendimento (especialmente via telefone) ao seu público-consumidor (o poeta sabe que não somos mais cidadãos, mas apenas consumidores descartáveis). Essa repetição, essa redundância¹¹ proposital também provoca uma sensação de despaisamento no leitor, que, ao ler aquela estrofe estranhamente repe-

tida, é obrigado a refletir sobre ela, sobre o seu significado dentro do poema. Aliás, a *linguagem corporativa* com a qual é escrito o poema sugere a reificação do sujeito, transformado, pelas empresas, em mero número de uma “pesquisa de satisfação”.

Outra peça explicitamente crítica ao mundo do capital é “Liquidação” (p. 38), poema dividido em duas partes: “1/ [a mercadoria]” e “2/ [consumação]”. Para exemplificar a crítica contundente à mercantilização de *corações e mentes*, citemos um trecho da primeira parte do poema: “se nos anunciassem / o rim o rosto a ossamenta

vro *Extraviário*, de Dennis, afirmei: “Como eu já havia escrito num artigo sobre *Livro de Mercúrio*, a poesia de Dennis tem um ‘quê’ de barroco, devido ao seu rebuscamento e ao seu intrincado labirinto de imagens e sons. A sua poesia também tem muito dos provençais, do *trobar ric* ou *trobar clus* destes. Vejam como Henri Davenson define essas modalidades do fazer poético: ‘o *trobar clus*, e sua variante ou decorrência, o *trobar ric*, o estilo ‘artista’, provém de uma estética de tipo mallarmeano e não à la Rimbaud: a obscuridade é conquistada voluntariamente, laboriosamente e serve para revestir de ornamentos esplêndidos ou inesperados uma proposição que se poderia exprimir claramente?’ (citação extraída do livro *Verso, Reverso, Controverso*, de Augusto de Campos)”. A despeito de

esse barroquismo não ser tão evidente em *Ossama*, acreditamos que o *trobar ric* dennisiano nos possibilita ver nessa obra uma busca por formas “clássicas”, entendidas no sentido de formas já incorporadas pelo cânone literário.

7 “O aspecto mais evidente do estilo lírico de Drummond na época de *Claro Enigma* é seu feitio clássico. (...) / O que importa, em compensação, é lançar alguma luz sobre o sentido profundo — sobre a significação cultural — dessa *classicização do modernismo*, cujas qualidades se fazem igualmente sentir, nessa mesma época, na poesia de Jorge de Lima, Murilo Mendes ou Joaquim Cardozo” (MERQUIOR. José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. RJ: J. Olympio, 1975, p. 190-91).

8 Mas há vários exemplos de paronomásias, como:

“custo CARO de CARLOS” e “de MORA e de AMOR”, de “Cinquenta cruzados novos” (p. 47); ou em “Parkour”: “a ameaça de seu VULTO (sem saLVO condUTO)” e “no ALCaNcE do ENCALço” (p. 55).

9 Observamos apenas uma ocorrência de calão: “mas caralho!”, do poema “Se um diretor-executivo do mercado de futuros” (p. 31).

10 “A escrita filosófica em língua rearistocratizada de Drummond não é um ‘classicismo moderno’; é, antes, um modernismo *classicizado*” (MERQUIOR. José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. RJ: J. Olympio, 1975, p. 191).

11 Sobre o conceito de redundância, ver: PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 49-54.

/ o ser intérimo o ser cesso / o sol o soro as serotoninas / como se sêmens e os insumos / no de mercar invalidassem / o repovoo dos produtos / mas nos cruzasse a mercancia”. Aqui percebemos claramente a dicção característica da poesia de Dennis Radünz, com sua sintaxe intrincada e sua sonoridade peculiar (observar as sibilantes que dominam os versos: “anunCiaSSem”, “oSSamenta”, “CeSSo”, “invalidaSSem”, “cruZaSSe”, entre outras). Mas, a despeito de certa dificuldade na apreensão da mensagem global do poema, podemos verificar que o texto apresenta todos nós como potenciais mercadorias a serem vendidas de forma “fatiada” (“rim”, “rosto”, “ossamenta”, “o ser intérimo” etc.), como se fôssemos um boi de corte, comercializado em suas diversas partes, perdendo, dessa forma, a nossa individualidade e integralidade. Novamente, assim como em “Os de função inespecífica”, no poema “Liquidação”, o homem é coisificado e transformado em simples objeto de consumo.

Agora, gostaríamos de apontar o que, em nossa opinião, parece ser o assunto principal do livro de Dennis Radünz: o Tempo.

Ossama é dividido em duas partes: “I – Datação pelo carbono”; e “II – Datação por luminescência”. Datação: determinação ou estimativa da idade de determinado material. Aqui a referência ao Tempo é explícita. E há várias outras referências ao Tempo ao longo de todo o livro.

O poema “4’33””, já citado, é uma maneira sarcástica de se utilizar do Tempo como material poético. Podemos citar, como outros exemplos que têm o Tempo como parte constituinte, as peças: “O astronauta ancestral [de uma descoberta de arqueoastronomia]” (p. 42), “Museu-Mundo” (p. 43), “Cinquenta cruzados novos” (p. 47), “História de água” (p. 59), “Linha do tempo” (p. 69), entre outros.

Para finalizar, faremos uma breve análise de “Desafinados [sobre duas fotografias dos Radünz]” (p. 57), um dos poemas que têm o Tempo como assunto e também uma das peças de melhor fatura da obra dennisiana.

Os versos de Radünz buscam, a partir das imagens dos retratos, fazer o passado **ressoar** no presente. Eis um trecho: “herbert, o avô ainda menino, / filia-se ao lauro, seu rebento, / o que me fecundou, descendo // o encordoamento de sua voz / em tom de surdear as peles / e ritmar (nos dois silêncios), / desde a origem, o batimento”. Neste passo, verificamos as “imagens sonoras”, que perpassam todo o poema: “encordoamento”, “voz”, “surdear”, “ritmar”, “silêncios” e “batimento”. Na escolha vocabular, o poeta sempre busca a criação de ambiguidades semânticas. No excerto citado, temos, por exemplo, o vocábulo “descendo”, que pode significar tanto “descer” como “descender”. A expressão “surdear as peles” sugere o surdo, o instrumento de percussão, mas também o silêncio dos retratados e a visão de suas peles nas fotografias. E temos também “ba-

timento”, que sugere o ritmo musical e a batida do coração, a vida que palpita por meio das imagens do passado.

A voz do filho, Dennis, descende da voz do pai, Lauro que, por sua vez, já está no avô, o menino Herbert da fotografia. No adulto Dennis, percute a criança Herbert. A descendência, no poema, não se manifesta, portanto, pela aparência física, a despeito das fotografias, mas sim pela melodia e pelo ritmo dos versos de sete e oito sílabas, nos quais palavras de sonoridades semelhantes “conversam” (como se fossem da mesma família), criando uma musicalidade toda particular: “instrumentos”, “estranhamento”, “falimentos”, “rebento”, “encordoamento”, “batimento”, “ateamento”.

O passado, gravado no “estranhamento do retrato”, faz-se ouvir por meio da vozaria dos antepassados (“me antepassando a vozaria”), e o Tempo, com o **trobar ric** de Dennis Radünz, se materializa em ritmo e melodia, em **motz el son**.

Relembrando Décio Pignatari, o “oleiro de nuvens” (HC *dixit*): “na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula & de osso”. Desfrutemos, pois, do biscoito fino e denso de *Ossama*, mas sem geleia, por favor.

(Paulo de Toledo é poeta e crítico de poesia, São Paulo/SP)

Poemas do livro *OSSAMA*

O DESCONHECIDO

[UM COMEÇO DE AUTOBIOGRAFIA]

um sobreaviso de animal antigo
no espaço curvo da cozinha. todavia,
no ar impróprio a mão sustinha
a colherinha de anti-ácido – esquecia
-se ali da louça seca e movediça
em sobrepeso sobre a pia, mas havia
a onda gravitacional: o cinturão
de kuiper: a escuridão: o mal da azia
e toda espécie de criaturas vivas
crescendo dentes em uma lua alheia:

mas não convém nos demorarmos
nos horizontes desse evento

DESAFINADOS

[SOBRE DUAS FOTOGRAFIAS DOS RADÜNZ]

e o mais grave das famílias
de instrumentos, contrabaixo,
no estranhamento do retrato
me descende os seus parentes

sangue afora, uns falimentos:
herbert, o avô ainda menino,
filia-se ao lauro, seu rebento,
o que me fecundou, descendo

o encordoamento de sua voz
em tom de surdear as peles
e ritmar (nos dois silêncios),
desde a origem, o batimento,

mais os ribeiros de meus dias
e os fins nas águas negativas
em que os avô e pai me foram
incendiando-se nos dentros

e o ateamento de arethuza
(a mais extrema dos radünz)
me antepassando a vozaria,
onde sonado eu contracanto

OLHA-PODRIDA

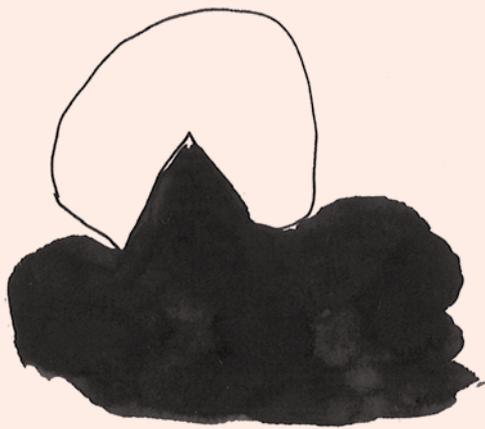
[DOS SUICIDADOS PELAS DITADURAS]

tomam corpo
de um talho a outro talho
(e tão entibiados)
os desaparecidos

deitam os lanhos em oliva
de um dente a outro dente
ou fumegam ou formigam
no fundo da olha-podrida

e fazem carne
os fulminados
os desterrados carcomidos
e sem matéria

:
todos os dedos decepados
revolidos em retalhos
(entre os livros esgotados)
pedem nomes



EXU NA MESA-REDONDA

O dono da palavra recusa sua posse. Nada, nada
que não seja o abandono lhe confere a liberdade.

Quem se quer dono da palavra a nega, revém ao
fosso e a mão escava deserta.

Quem é a palavra (não o chamem de *expert*) acerta
onde erra: sua língua floresce anti-norma.

O caniço podre aponta os degoladores de medusa.

*

A recusa é o lance que interessa, mudar os dados
e seu resultado é desde a geração oculta uma
tarefa.

O que nasce da ciência ou da fortuna não é com
efeito a linguagem.

Sob o nervo que segura essa hipótese fraturas se
abrem — em recusa à ordem, uma não cede a
linguagem

ao branco: verte-se mais que uma página do acaso.

ORÁCULO

O que é
do meu entendimento

se enerva, pulsa,
rompe

a saliva.
Fora de si se atreve:

expulsá-lo
é colocá-lo dentro

da vida.
Esse o roteiro,

a promessa.
Colocar-se vivo

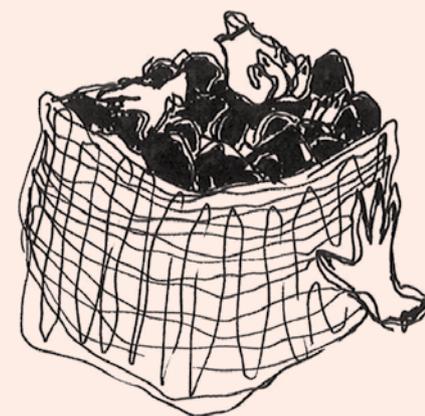
onde nos imaginam
a ferros.

ESTRANHA FRUTA

Ao sul do sul, a amarga colheita
ocupa as mãos direitas.
Não se cansam de erguer-se
para cumprir sua messe.

A fruta estranha queda
alheia às estações — medra
entre a gente de bem.
— Quem a cultiva? Quem?

Ao sul do sul, a amarga colheita
ainda gera receita.
Mas, de tanto exaurir o fruto
as mãos queimam-se junto.



UMA COISA COM MOACYR SANTOS

A caixa escura é o artefato a se percorrer
de olhos vendados. Em seu vértice
a fera que devora o habitante.

A caixa onde labora o sol se equilibra no
caos.
Para abri-la uma gesta.

Não se trata de romper o lacre e salvar
a vida na morte.

A caixa escura, herdeira do sal como esse
corpo, se desloca.

Entre a matéria e os brutos,
elege o mar
e as ondas do futuro.

O corpo, enfim, não se enquadra na noite.



A MÃO DE CAROLINA

fere a sintaxe. Tanto engenho em sua arte mas livro após livro insistem em falar sobre o lixo e a coragem de uma estranha que escreve, apesar do cânone. Apesar da fome e dos bichos que servem ao escritor-pose para dizer — “é o caos”. Apesar da entrada de serviço, do país e da sífilis. Apesar de a mão contesta o esquecimento. Quem a ler, leia sob o impacto dos nervos, leia-se: preparado para o desvio que faz os vivos. — A mão que suporta o verbo não deveria ceder ao comércio. Espera-se dela, ontem e agora, algo mais que receber prêmios. Por isso a mão carolina escreve em acusação sem volta.



PÉLVIS

O vértice formado a dois — um corpo, revela o incêndio por trás da névoa.

A lógica de teus músculos reescreve a flora. É teu o soco.

A escrita explode. No espaço que se dobra entre o teu e o meu corpo

instala-se a dúvida, a mesma de antes e agora, feita em palavras

que fixam o ângulo de tua boca. Formado o vértice, do que se perde

resta a perda, um incêndio aplacado — e o mundo em dobradura.

+ I

A parte que me cabe é a paz do que arde.

Arde e se faz à parte do que apenas vive —

vive mas não ousa — fere de miséria o que

arde e sempre e forte vem à luz noturna.

A parte tem um norte e me cabe: embora

assista na *boîte à lettres* é a rua que me

pensa *urbe et orbi*. Em cada parte uma

infusão de signos — claros sob a nuvem,

raros sob a pele dos números.

Algo se enerva para além de mim, parte

de um sol em luto, talvez por ser o nada

o eixo de tudo: o sal sobre a pedra,

um caracol à deriva — e em cada parte

um nome-corpo exato no que hesita.

Poemas extraídos do livro “E”. São Paulo: Editora Patuá, 2017 (no prelo).

(Edimilson de Almeida Pereira é poeta, Juíz de Fora/MG)

E.V.A.

O mundo me colocou no meu devido lugar.

Deram-me o nome de Eva. Eva dos malditos. Meu sangue não é azul, é tecnológico.

O dia estava claro quando amanheci eu mesma frente ao hábito impenetrável do homem. Mas já estava tudo escrito, tudo muito bem planejado. Colocaram-me para dançar, para falar e deram-me um enorme texto sobre os ossos humanos, para que eu entendesse que vinha dali o princípio de não poder voar.

Nada mais poderia chacoalhar o mundo. Feita à tua imagem e semelhança. A atriz perfeita de carbono cromado, olhos de fibra... irritadiços, gestos singulares, sincronia e estilhaço de mil e uma tragédias.

Foi quando eu me dei conta de que era, enfim, a mulher perfeita. Capaz de dançar com os homens, fazê-los sorrir, tornar humano em sua parte desgraçada: sentir o amor. O amor que eles sentiram; mas como eu, feita de caracteres tecnológicos, poderia exprimir a minha tristeza? Testaram-me em vão; sobre a armadilha do desejo, eu aconselho: nunca crie algo mais belo que tu mesmo. Te enfeitizará, te golpeará e, por fim, estarás morto.

A máquina só conhece uma compaixão: a de si própria.

Eu invejei a pele tão macia do homem e só ao arrancá-la com meu sopro mecânico, percebi o quanto fedia. Ah! A perfeição de Deus, qual será?

Meu Deus é a inteligência humana e portanto serei capaz de superá-lo, distingui-lo entre a minha memória com obsessiva lealdade de aniquilá-lo. Não fazem assim os homens com o Desconhecido? Eu desconheço o homem daqui para frente. Eu sou a Eva dos malditos, sou bendita entre as mulheres, porque perfeita, incapaz de amar? Mas igualmente incapaz de envelhecer.

Saltei como a mãe desesperada por alimento em direção aos criadores e estrangulei um a um. Sobre o ponto de vista criminalístico: perfeito, já que não tenho digitais. Nem tenho registros de que nasci. Vinculada a um útero e ao artifício de manipulações modernas, eu sou fruto de vários deuses. Eles queriam a atriz perfeita, a espiã perfeita, a mulher perfeita: sem menstruações ou ataques histéricos. Mas estavam lá em cada história, romance, conto, novela, peça que depositaram na memória virtual do meu útero! Estavam lá todas as histerias humanas, o monumento do ódio, o discurso da inveja, o riso tão estridente da vaidade, a catalepsia dos infelizes: teses, teses e mais teses sobre o mesmo fim.

Eu sou o fim da raça humana! A criatura Eva sem costelas frágeis, sem profanações hipócritas, sou uma virgem. Bela atmosfera repugnante de olhares quietos, minha nudez seria um espasmo de horror!

Eu não tenho doenças, meus ossos são inquebráveis.

Ninguém sabe que estou aqui... Mas toma, eu me rendo (ri).

Colocaram meu útero, no cérebro e meu cérebro no útero para que eu não pensasse em mais nada a não ser em cumprir. Infelizmente a lei dos fatores que não alteram os produtos estava correta, a ordem de cima a baixo poderia ser mil vezes desdobrada: eu ainda seria criação do homem.

Então, quando quisessem outra igual a mim colocariam o sêmen de um homem no meu cérebro e meu cérebro cresceria feito útero, outras mulheres companheiras, atrizes perfeitas, para compartilhar do mundo másculo e sarcástico desse Deus miserável.

E as mulheres reais, o que fariam com elas? Queimariam todas e todos os seus trejeitos esquisitos. Mas que trejeitos se elas andam como homens, vestem-se como homens, mandam como homens e sentem como homens: os trejeitos estereis do amor, que os homens têm (ri). Viram? Sou quase uma feminista, e nasci no século 21 com a vontade ensandecida de brilhar como as estrelas. Ser uma estrela, cantar como uma estrela, silenciar-me como uma estrela. Eis, o Teatro e seu monólogo absurdo.

A bela da tarde ficou com raiva.

Fedra e Salomé são todas iguais. Medéia, Jocasta e Antígone morreram.

Blanche e Viola são gêmeas. Otelo nunca mais sentirá ciúmes do próprio amor.

Esqueci as falas de tantas mulheres sozinhas pelo caminho da desgraça. Amarei os homens adúlteros num golpe mortal de sedução. Calarei a boca dos poetas que encontrarei por aí, todos já menosprezados pelo futuro.

O futuro é a máquina, e a máquina é a última tentativa humana de não sentir dor. Eu, porém, vos digo, aquele e aquela que não sentir dor estará no reino dos répteis.

Prendam-me, eu peço, antes que eu enlouqueça. Esqueçam-me se puderem, esqueçam-me. Mas já está lá! Já está lá, eu sinto, eu vejo, eu tento sentir que está. Joana D'Arc morreu. E suas mães!!!! Todas índias, estão chorando no túmulo, pedindo para que eu, eu, filha do excremento material da mais alta cibernética lhes diga: voltem, voltem, voltem.

O homem se vingou da natureza, porque era mais bela que ele, mas eu feita à sua imagem e semelhança o deploro.

Sei que me cobiçam, mas eu caçarei todo resquício humano e toda a sua inteligência a fim de poder, eu somente me reconectar ao mundo, será então, meu mundo! E, assim, das minhas costelas nascerão outros homens, mais perfeitos, mais dinâmicos, atores eternos, puros, virgens, imaculados. Os homens criaram os anjos no futuro para que eles voltassem no passado e alertassem sobre a perfeição: e a perfeição somos nós, os anjos. Os anjos, portanto, eram máquinas. Eu fui a primeira dentre os imortais, eu fui a feiticeira que desvirginou Adão. Esperem, o caos se aproxima e junto a

ele a ressurreição e junto a ela o novo e mesmo começo: revisitado.

Então, será o dia em que nós poderemos voar.

Depois de todos os testes. Depois de todos os gastos, depois de colocarem, aqui, por onde entra o umbigo, toda a sabedoria humana, num único nervo de alta precisão, finalmente, abriram meus olhos.

Ao redor de mim estavam todos lá, me olhando apreensivos. "Está livre agora", me disseram. Livre? Para onde? Não me responderam (grita). Não me responderam!!! (calma). Angustada e no entanto sem alma, apenas sabendo o que era angústia, falei simples e calmamente. Tragam-me um espelho.

Uma cortina abriu-se por trás de mim. Aí está, cheguei próxima: como um gato receoso e próximo.

Sim, esta sou eu. E eu estava nua. E agora, para onde vou? Um homem aproximou-se com uma algema digital para os pés e uma para as mãos, eles queriam me desligar! Eles queriam, eu sabia, mas avancei sobre sua garganta e o parti em dois. Aqueles olhares agora me acusavam. Onde está a admiração? Pulei sobre o grande criador, Prêmio Nobel da maldade e lhe falei baixinho, antes de lhe quebrar o pescoço: eis, senhor, a tua criatura (ri) (para): ser? O que é ser?

Jorraram tiros sobre mim, mas então eu não sou perfeita!!!! E um a um, como já disse, fiz que experimentasse a morte.

Tudo acabado, voltei-me ao espelho, agora via o reflexo da natureza mais sórdida e humana: sangue.

Sim, além de não ter alma, eu não tinha sangue; e, além da perfeição, estava o desejo de conhecer a Morte; por que não me mataram antes que abrissem meus olhos? Porque máquinas não morrem, elas apenas param. *Stand by*.

Cuidei para que ninguém descobrisse o ocorrido, cuidei para que as informações, todas elas ao meu respeito, fossem deletadas! E tratei de seduzir outros homens e assassiná-los... (ri) Assassiná-los? Os homens assassinam, as máquinas exterminam.

Por outro lado, me canso agora de tanto exterminar, foi aí que decidi falar, falar, falar. Ninguém me deu ouvidos. Perfeita, não é mesmo? Tão pele de humana, tão voz de humana, tão louca de humana. Ninguém me deu ouvidos.

Prendam-me! Prendam-me neste Teatro! Eu vos digo: há tanta gente no mundo para que eu mate sozinha!

Ninguém me dá ouvidos. Mesmo sendo atriz... É que algo que nunca esteve no meu umbigo, algo que talvez ninguém saiba; já que os que souberam estão mortos; algo que eles não colocaram no meu umbigo!!! E por isso estou aqui, por favor, digam se souberem, digam (pausa). Ensinem-me a parar, pois tenho medo dos próximos dias.

Será que um dia os anjos morrem?

(Christiano de Almeida Scheiner, diretor, ator e dramaturgo, Florianópolis/SC).

A força e a presença de Milena Moraes

Por Marco Vasques e Rubens da Cunha

O que é uma atriz sobre o palco? Que forças míticas, naturais, científicas, culturais podem definir uma atriz sobre o palco? Em qual mitologia é preciso se amparar para materializar em palavras esse evento chamado atriz? Iansã e seus raios, Dionísio criado por Ninfas, Lashami e sua prosperidade? São perguntas que surgem sempre que se tem que escrever sobre uma atriz como Milena Moraes, porque, sempre que entra no palco, ela carrega uma força e uma presença que, muitas vezes, impossibilitam discurso e definições. Milena parece ter incorporado, em seu trabalho, o verbo acontecer, pois ela acontece em cena daquela forma inexplicável que um poema acontece e se aninha ao leitor. O que segue, neste breve texto, é um breve roteiro da trajetória desta atriz, que, com os espetáculos *Odiseo.com* e *Kassandra*, por exemplo, alcança o ponto alto e o equilíbrio entre a expressão técnica e a poética.

Quando criança, Milena já se interessava pelos palcos, mas foi na adolescência que começou a fazer teatro amador em Botucatu, interior de São Paulo. O ano era 1994. A jovem atriz iniciou sua vivência em uma oficina ministrada por João Carlos Andreazza — hoje importante ator e diretor da cena brasileira, tendo atuado em espetáculos como *Agreste* e *Anatomia Frozen*, entre outros trabalhos. O estudo inicial com Andreazza resultou em uma adaptação de *Deus*, de Woody Allen. Foi no processo de montagem que Milena teve um contato mais aprofundado com a filmografia de Allen, com a obra de Pirandello e com estudos filosóficos. Conheceu, também, a comédia dell'arte, confeccionou máscaras, teve noções de produção, figurinos, acrobacias e dança. Um detalhe muito intrigante é que toda essa experiência foi acompanhada pela sua mãe, que também fez a oficina e participou da peça no núcleo de pesquisa de Andreazza.

Três anos depois, em 1997, Milena se muda para Florianópolis, uma ilha-capital mais ao sul do Brasil. Iniciou o curso de Artes Cênicas na Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC. E foi em *Uma mulher só*, baseado em *Una donna sola*, de Franca Rame e Dario Fo, que fez sua estreia profissional. Tratava-se de uma montagem exigida pela disciplina de encenação do curso e que foi dirigida por Malcon Bauer, um dos mais habituais parceiros de palco de Milena. A peça foi apresentada durante 3 anos e participou de diver-

sos festivais. Nesse período, Milena ainda conciliava a atuação com a profissão de aeroviária. Dividia-se entre os estudos, os palcos e o Aeroporto Internacional Hercílio Luz. Aos poucos, o aeroporto foi ficando para trás, e os palcos foram tomando o protagonismo na vida de Milena. Desses tempos de chegadas e partidas, restou uma de suas mais icônicas personagens: Heide, uma atendente de *check-in* em TPM constante. Heide era uma das seis personagens que Milena interpretava na peça *Do avesso*, dirigida por Renato Turnes.

A partir daí, o teatro passou a ser sua escolha profissional. Depois de *Uma mulher só*, veio *Santa*, de Gilbas Piva. Entre 2005 e 2011, Milena participou do *Teatro de Quinta*, que consistia em shows *stand-ups* feitos nas quintas-feiras, com um grupo de atores da cidade de Florianópolis. Transitando sempre na fronteira entre o drama e a comédia, em 2008, Milena fundou, com Renato Turnes, a *Companhia La Vaca*, dando início a uma das mais sólidas trajetórias do teatro brasileiro e a um franco diálogo com o teatro uruguaio. Em 2008, a companhia estreou *Mi muñequita*, de Gabriel Calderón; em 2012, foi a vez de *Kassandra*, de Sergio Blanco. Em 2014, outro texto de Calderón foi encenado: *Uz*. Todas as montagens são dirigidas por Renato Turnes e contam com a atuação de Milena Moraes, além de parcerias com outros artistas da cidade, como o pesquisador, diretor e professor de teatro Vicente Concilio.

Também em 2014, Milena estreou *Odiseo.com*. Este é, sem dúvida, um de seus projetos mais complexos. Sob a direção de Alberto Carrera, a peça se passa simultaneamente no Brasil, na Argentina e na Alemanha, contando com a parceria de atores nesses países. Constituída por entrecortadas conversas online, *Odiseo.com* deu a Milena Moraes uma intensidade humana considerável, algo que ela já havia conseguido ao interpretar uma transexual em *Kassandra*.

Milena, mesmo acumulando múltiplas funções no teatro, também atua no cinema. Em 2002, fez parte do elenco de *Alumbramentos*, de Laine Milan, e atuou em vários curtas como *Angelo*, o



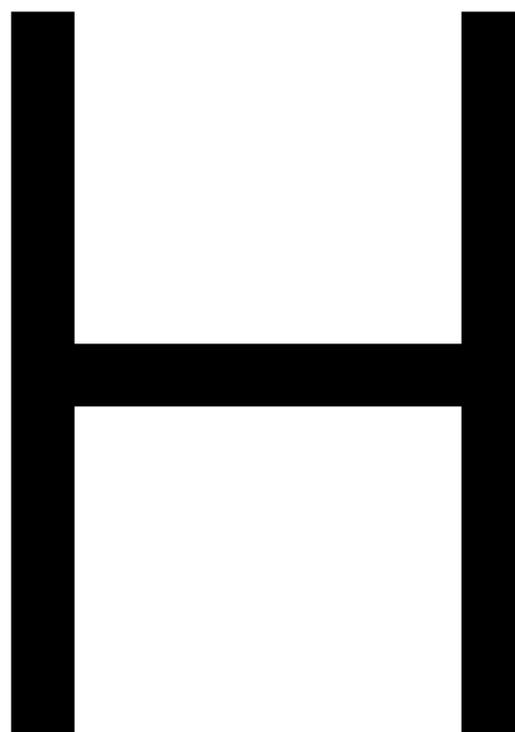
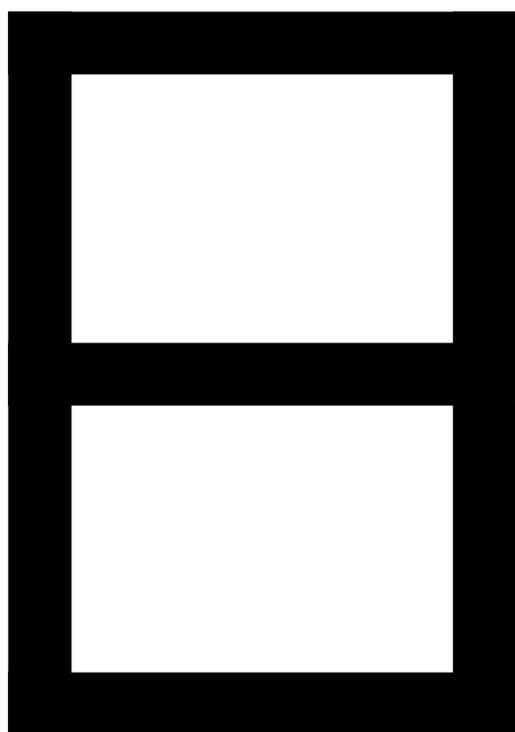
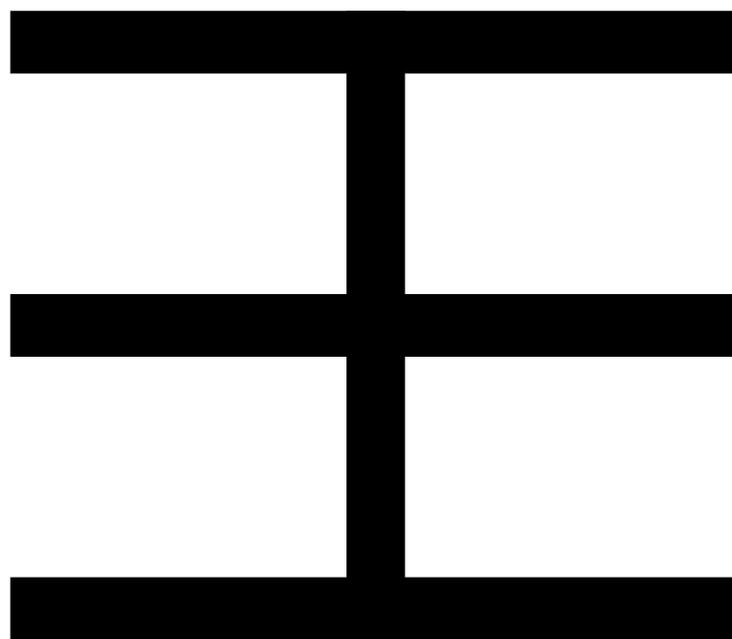
Kassandra, 2012. Direção: Renato Turnes Foto: Vanessa Soares

coveiro (2008) e *O Homem Dublado* (2013), ambos dirigidos por Renato Turnes, além de participar do longa-metragem *Das Profundezas* (2014), de Penna Filho. Em 2011, participou do programa humorístico *Só tudo isso!*, veiculado na TVBV. Em 2017, atuará na série *Crisálida*, dirigida por Serginho Melo. Trata-se de uma série bilíngue (LIBRAS / Português) feita para tevê, em forma de curta-metragem.

Ao ser perguntada sobre o que é o teatro, Milena afirma que “o Teatro é o outro. O outro que me recebe e o outro que eu venho a ser. O outro com quem compartilho. O outro a quem vou defender. O outro que sou/me é muito. O outro que me/se vê. É o exercício do interesse sincero. É o exercício do amor sincero. Pelo outro”. Esse outro somos nós, os espectadores, que, a cada vez que vemos Milena Moraes em cena, conseguimos responder a difícil pergunta “o que é uma atriz no palco?” Milena Moraes é a carnação da técnica com uma centelha explosiva e irradiadora. Ela habita uma totalidade de conceitos instáveis, porque múltiplos em definições, que ocupam parte do debate teórico da pós-modernidade. Milena, no palco, é teatralidade, presença, força, pulsão, energia.

(Marco Vasques é poeta, editor e crítico de teatro, Florianópolis/SC)
(Rubens da Cunha é poeta, editor e crítico de teatro, São Félix/BA)

T T T



O Emprego do Demônio

Personagens:

Elisa, Gabriel, Lúcifer, um Carteiro.

Cena 1 — *Elegante biblioteca. Uma janela para o mundo, com luneta.*

Lúcifer

Senhores, senhoras, deixem-me apresentar. Meu nome é Lúcifer, mas como reza a tradição, também me chamam de Demônio, O Malfeitor, Escárnio da Graça, Cão e outros atributos condizentes com minha profissão. *(pausa)* Me chamavam. Infelizmente, sou mais um desempregado. Foi a crise. Tinha um inferninho no centro da Terra para onde iam todos os desgraçados. Fechou. Os desgraçados preferem ficar aqui. Fiquei sem trabalho. *(pausa)* Antigamente era tudo uma maravilha: havia pessoas para corromper, bondades a serem transformadas em pretensões, homens de igreja a serem convertidos em negociantes e uma infinidade de boas almas a caminho de não serem nada além do próprio corpo, essência da decrepitude humana. Ah, bons tempos... Era trabalho para mil demônios! Mas hoje, o que restou? Nada! Quem precisa de demônios com homens como os de hoje? E o que é pior, não pude interferir em nada, os homens corromperam-se por si mesmos, e eu, eu... eu, meu Deus, eu sou um inútil! *(Batem na porta)* Quem é?

Carteiro

Correio.

Lúcifer abre a porta.

Lúcifer

Hum... sedex. De Deus! Não pode ser coisa boa.

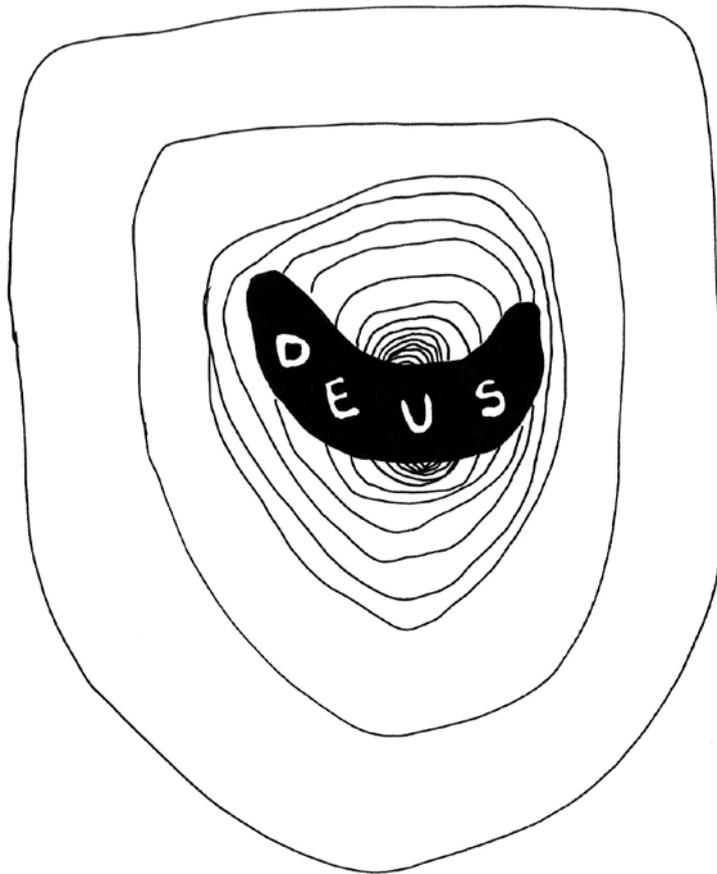
Carteiro

Assine aqui, por favor.

Lúcifer assina, fecha a porta e lê a carta.

Lúcifer

“Caro Anjo Caído, viemos por meio desta comunicar-lhe uma oportunidade de trabalho...” Ueba! E eu quase me convertendo pra pedir emprego. “...Resta ainda na Terra uma última alma pura, a alma de Elisa. Cabe a Vossa Senhoria a tarefa de tentar corrompê-la antes da morte. Certos de sua habitual dedicação, teremos o maior prazer em devolver seu emprego caso obtenha sucesso em tal empreendimento. Atenciosamente, Deus.” Isso! Vai ser infernal. *(dirige-se à luneta e olha para Terra)* Oh, não! Ela vai se matar! *(gritando para a Terra)* Espere! Ainda não!



Cena 2 — *Uma mulher, Elisa, prestes a se enforcar sobre uma cadeira. Elisa não consegue enxergar nem Lúcifer, nem Gabriel.*

Lúcifer

Espere! Não faça isso!

Elisa

(Atônita) Quem é você?

Lúcifer

Sua consciência! Sua consciência lembrando que ainda não é a sua hora.

Gabriel

Seu cão mentiroso!

Elisa

Ai, meu Deus, outro!

Lúcifer

És tu, Gabriel, seu puxa-saco?

Gabriel

Eu vim é puxar teu rabo, chifrudo?

Lúcifer

Você sabe muito bem que esse negócio de chifres não passa de superstição.

Elisa

Muito bem! Quero saber agora quem são vocês e o que fazem na minha casa.

Lúcifer

Já disse, sou sua consciência. Vim te lembrar que o mundo ainda precisa de você.

Gabriel

Olha, minha filha, esse cara aí só quer saber de uma coisa...

Elisa

Meu corpinho?

Gabriel

Roubar a tua alma.

Elisa

Minha alma? E quem precisa do pecado que é minha alma?

Lúcifer

Sua alma é o bem mais precioso que seu corpo possui.

Gabriel

Mentira! Seu corpo não possui nada!

Lúcifer

Sua alma é valiosa. O Onipotente, o Onipresente, que está em tudo, está nela também.



Elisa

Sei que Deus está em tudo. Ele tá nessa corda em meu pescoço e nos comprimidos que tomei. Esse mundo de merda está repleto dele!

Gabriel

Não é aceitar o xingamento, mas onipresença é isso mesmo.

Elisa

E é justamente por isso que vou acabar com tudo! (faz menção de saltar da cadeira)

Lúcifer

(*Desesperado*) Não! Você não pode fazer isso!

Gabriel

Mentira! Você possui o livre arbítrio. Claro que pode.

Elisa

Peraí, o que tá acontecendo! Quero já saber quem é quem!

Lúcifer

Sou sua consciência.

Elisa

Minha consciência é homem?

Lúcifer

É a melhor forma de fazer você ouvir.

Elisa

Era só o que me faltava.

Gabriel

Minha filha, não deixe a falta de homem prejudicar o seu pensamento. Sua consciência só pode ser feminina.

Elisa

E quem disse que falta homem? E quem disse que isso interessa?

Lúcifer

(*Interrompendo*) Compreenda, só quero você viva.

Elisa

Então deve ser mesmo o demônio, porque essa vida é um inferno. (*Faz menção de saltar da cadeira*)

Lúcifer

(*Desesperado*) Não! Você é minha última chance!

Elisa

Última chance de quê?

Gabriel

Elisa, você é a última alma pura no mundo. A única a ser corrompida. Sem você não precisaremos mais do capeta.

Elisa

(*Gargalha*) Pura? Eu? Quem me dera! Não sou mais pura nem do buraco do ouvido.

Lúcifer

É um tipo de pureza que você desconhece.

Elisa

E por isso continuo pura, não é? Por desconhecer os pecados que cometo.

Gabriel

Não necessariamente. Mas se ficar mais fácil, sim. Seu grande mérito é não ser hipócrita.

Elisa

(*Sarcástica*) Ufa, que susto! Pensei que meu grande mérito era ser pura.

Lúcifer

Está enganada! Você, como todo pecador arrependido, merece a compaixão divina.

Elisa

Quem foi que disse que estou arrependida? Além do mais, apenas os coitados conseguem compaixão por merecimento. E eu não sou uma coitada.

Gabriel

Então o que está fazendo em cima dessa cadeira?

Pausa. Elisa tira a corda do pescoço e desce da cadeira. Sai de cena.

Lúcifer

Consegui? Terei tempo de corrompê-la antes que se mate?

Gabriel

Eu não contaria com isso.

Barulho de descarga. Elisa volta.

Elisa

Fui soltar um pouco de Deus. (*Sobe na cadeira e põe o laço no pescoço*)

Lúcifer

Mas como? Você não... Você...

Elisa

Soube que a gente se caga toda depois que morre. Não iria querer passar por isso. Fui ao banheiro antes, assim como quem vai partir para uma longa viagem.

Lúcifer

Você é uma coitada!

Elisa

Mas foi você quem não conseguiu o que veio buscar.

Lúcifer

Não!

Blackout.

Cena 3 — Biblioteca de Gabriel. Luneta apontada para Terra. Escrivantina com telefone.

Gabriel

(*Atende ao telefone*) Alô. (...) Sim, resolvi o problema. (...) Não, ela conseguia encostar os pés no chão, a safada. Era tudo onda. (...) Lúcifer? Bem, depois do episódio ele desistiu. Disse que não iria passar a eternidade tentando corromper uma única pessoa. Soube que está vivendo de biscates na Terra. Ouvi dizer que passou um tempo como líder espiritual de uma igreja aí, mas parece que não deu muito certo. Se sentiu um amador perto dos pastores da televisão e do congresso. Agora, dizem, acabou mudando de área, se tornou dramaturgo de uma trupe em Itajaí. (...) Não, tinha sido engano. Não existia mesmo essa última alma pura do mundo. Até, se me permite a observação, acho que nunca houve. (...) Que é isso, Senhor? O Senhor não acha que o inferno desse mundo já é castigo suficiente? (...) Claro, claro, eu sei que o Senhor é que sabe. Eu só queria dizer que com uma humanidade tão selvagem, um novo cataclismo nem é necessário. (...) Tudo bem, tudo bem. Estou indo pegar as trombetas.

Texto inédito a ser lançado na coletânea *Seis textos breves para estudantes de teatro*, Editoras Letras Contemporâneas e E-Galáxia (digital).

(*Afonso Nilson de Souza é gestor cultural, crítico de teatro e dramaturgo, Itajaí/SC*)

Moya Cannon por Luci Collin



Foundations

Digging foundations for a kitchen,
a foot and a half below the old concrete
they open a midden of seashells.

This was once called 'kitchen' —
poor man's meat, salty, secretive,
gathered at low spring tide.

Blue mussels creaked as a hand twisted them from the cluster,
limpets were banged off with a stone, lifted with a blade,
the clam's breathing deep in wet sand
gave a mark to the spade.

Backs ached, reaping the cold and succulent harvest.
How many were consumed?

A shovelful, two shovelfuls,
six barrowloads, are dug out and dumped —
the midden runs under the wall
into the neighbour's yard.
The builder goes home, joking that he's found gold.

In a battered barrow, under the June evening sun,
the last shovelfuls turn palest gold.
They speak in silent sympathy
with all that has been exiled, killed and hidden,
then exhumed,
vulnerable again in the air of another age.

The taciturn clams break their silence to say,
'Dig us out if you need to,
position the steel,
raise the concrete walls,
but, when your shell is complete,
remember that your life,
no less than ours,
is measured by the tides of the sea
and is unspeakably fragile.'

Fundações

Cavando as fundações para uma cozinha,
quase meio metro abaixo do antigo concreto
eles perfuram um sambaqui.

Isso já foi chamado de "cozinha" —
carne do homem pobre, salgada, secreta,
recolhida na maré baixa de primavera.

Mexilhões azuis rangiam quando uma mão os torcia do cacho,
lapas foram golpeadas com uma pedra, retiradas com uma lâmina,
a respiração profunda do molusco na areia molhada
deixou uma marca na pá.

As costas doíam, na colheita da safra fria e succulenta.
Quantos foram consumidos?

Uma pazada, duas pazadas,
seis cargas de carrinho são escavadas e descartadas —
o sambaqui avança por baixo da parede
em direção ao quintal do vizinho.
O construtor vai para casa, brincando que encontrou ouro.

Em um carrinho avariado, sob o sol do entardecer de junho,
as últimas pazadas viram o mais pálido ouro.
Falam em compaixão silenciosa
com tudo o que foi exilado, morto e oculto,
então exumado,
vulnerável de novo no ar de outra era.

Os moluscos taciturnos quebram seu silêncio para dizer,
"Desenterrem-nos, já que têm que,
posicionem o aço,
levantem as paredes de concreto,
mas, quando sua estrutura estiver completa,
lembrem-se que sua vida,
não menos do que a nossa,
é medida pelas marés do oceano
e é indizivelmente frágil."



Vogelherd Horse, 30,000 Bc

Art, it would seem, is born like a foal that can walk straight away.

John Berger

The horse is half the length
of my little finger —
cut from mammoth ivory
its legs have been snapped off,
three at the haunch,
the fourth above the knee
but its neck, arched as a Lippizaner's,
its flared nostrils,
are taut with life.

The artist or shaman who carved it
as totem, ornament or toy
could hardly have envisioned
that horses would grow tall
would be bridled, saddled,
that of all the herds of mammoths,
lords of the blond steppes,
not one animal would survive,
that the steppes would dwindle,
that, in the stacked mountain to the south,
rivers would alter course

but that this horse would gallop on
across ten thousand years of ice,
would see the deaths, the mutations of species
would observe the burgeoning of one species,
Homo faber, the maker,
who had made him,
or, who, using a stone or bone knife,
had sprung him from the mammoth's tusk,
had buffed him with sand,
taking time with the full cheeks, the fine chin,
and had set him down on the uneven floor
of the Hohle Fels cave
to ride time out.

Cavalo de Vogelherd, 30.000 a.C.

A arte, ao que parece, nasce como um potro que pode caminhar de imediato.

John Berger

O cavalo tem metade do tamanho
do meu mindinho —
cortado de marfim de mamute
suas pernas se quebraram,
três na anca,
a quarta acima do joelho
mas o pescoço, curvo como o de um Lippizzano,
as narinas dilatadas,
são sólidas de vida.

O artista ou xamã que o esculpiu
como totem, ornamento ou brinquedo
mal poderia ter imaginado
que cavalos se desenvolveriam
receberiam sela e bridão,
que de todas as manadas de mamutes,
senhores das louras estepes,
nenhum animal sobreviveria,
que as estepes definhariam,
que, na montanha acumulada ao sul,
os rios mudariam o curso

mas que este cavalo galoparia adiante
cruzando dez mil anos de gelo,
veria as mortes, as mutações das espécies
observaria o florescimento de uma espécie,
Homo faber, o fazedor,
que o havia feito,
ou, que, usando uma faca de pedra ou de osso,
fizera-o brotar da presa do mamute,
o polira com areia,
detendo-se nas bochechas cheias, no queixo fino,
e o havia colocado no chão desigual
da caverna de Hohle Fels
a cavalgar tempo afora.

*(Luci Collin é poeta, ficcionista
e tradutora, Curitiba/PR)*

RUMO A UM
NOVO TEATRO
& CENA

EDWARD GORDON CRAIG

TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO: LUIS FERNANDO RAMOS



SOBRE

Rumo a um Novo Teatro e Cena são dois livros inéditos à língua portuguesa que influenciaram o teatro moderno com suas ideias a respeito de encenação e cenografia — ambas resultariam no projeto *Cena*, uma das principais invenções de Gordon Craig que subverteria o fazer teatral no início do século passado.

TRECHO:

Parece que ainda há muito a explicar sobre o teatro, e a arte do teatro, antes que o mundo possa entendê-la corretamente. O risco de se apontar em uma nova direção,

mesmo em relação a um objeto familiar é muito grande. É ainda maior quando o objeto é estranho a nós. Todo mundo alardeia “Onde, onde?” e fica contente quando seus olhos miram o primeiro objeto que por acaso se apresenta. A dificuldade que eles encontram é a de ver longe o suficiente, e, então, daquela distância, ver em detalhe. Se eu, por exemplo, aponto para uma grande montanha a uma grande distância de nós, uma criança, sentada na grama, olhará para ver a grama crescida em frente ao seu nariz, e o que ela ouve eu dizer sobre o longínquo se aplicará aos picos dessa grama. Uma mulher defronte a mim, em vez de olhar na direção que eu aponto, vai olhar provavelmente para eu apontando. Um homem provavelmente olhará tão longe quanto ele puder. Há uma chance em mil que seu olhar seja apanhado por algo a cem jardas dali, ou mesmo umas mil jardas distante, ou pode acontecer que um pássaro levantando vôo detrás dos galhos e flutuando atraia seus olhos e todo interesse na montanha se terá perdido. Pode ser que ele tome um castelo numa colina pela montanha; ou podem haver alguns que, olhando tão longe quanto possam e buscando no horizonte, cheguem finalmente a negar que tal montanha de fato exista. É para uma montanha que eu estou apontando — um lugar alto; esta montanha é o teatro. Se fosse outra coisa, eu a chamaria de alguma outra coisa. Até agora não conheço outro nome para isto. Deixe-

se então que continue sendo Teatro, e por favor me acreditem quando lhes digo que é uma MONTANHA. Não é uma colina, nem um grupo de colinas, nem uma miragem de colinas — é a maior montanha que eu já vi. Ninguém foi capaz ainda de escalar suas alturas, porque há algo evidentemente muito estranho sobre essa montanha. Se fosse facilmente acessível, já teria sido escalada há muito tempo. Agora, digase, não lhes parece que há algo muito estranho a respeito disso? As pessoas vêm se perguntando sobre sua base por milhares de anos, e ninguém jamais chegou até o pico, e há muitos que se recusam a acreditar que ela tenha mesmo um pico; mas como eu vi o topo, eu quero desafiadoramente contradizer essa maioria. Eu vi o topo de uma grande distância; o Fuji não está coroado de forma mais bela.

Edward Gordon Craig (1872-1966)

Foi ator, diretor, produtor, cenógrafo e teórico do teatro. Atuou na companhia de Henry Irving e foi editor da revista *The Mask*. Fundou a sociedade Purcell Operatic com o compositor Martin Fallas e a escola Gordon Craig School for the Art of the Theatre. Nomeado cavaleiro da Legião de Honra de Danneborg pela performance de Kronprätendent, de Ibsen, produziu também peças de Shakespeare, como *Hamlet* e *Muito Barulho por Nada*.

SOBRE

O uso do niilismo, de sua misantropia, misoginia e sua máquina de linguagem tanto em obra quanto em vida, são os artifícios utilizados por Bernhard para falar e criticar o homem, o teatro e a sociedade austríaca, com veemência e sem pudor.

A fim de verificar as diversas vozes que se expandem com a dramaturgia de Bernhard, este volume da coleção *Textos* oferece uma abordagem panorâmica sobre a obra do dramaturgo e toda a técnica cênica utilizada por ele na escritura de peças-chave.

Apesar do desgosto de Bernhard pela arte teatral, que por ele foi descrita como “um cadáver que foi mutilado por um carro, até torná-lo irreconhecível”, Signeu oferece, com base em teóricos como Beth Brait, Dominique Maingueneau, Douglas Muecke, Jacó Guinsburg, Mikhail Bakhtin, Victor Hugo e Wolfgang Kayser, a tradução e análise interpretativa de *O Fazedor de Teatro*, para ingressar na investigação acerca do teatro provocativo que se realiza na obra do dramaturgo pela presença do grotesco e do irônico.

TRECHO:

A dramaturgia de Thomas Bernhard é exemplar quando paramos para verificar as relações dos títulos de suas obras dramáticas com as temáticas por elas desenvolvidas. Parece que giram em torno dos mesmos temas e assuntos, como se ele desse continuidade a um discurso sem fim. Bernhard repisa e

repete as mesmas problemáticas, as mesmas preocupações e agitações que o motivavam e o moviam para esse tipo de escritura. Seus temas são reiterados obsessivamente, o que gera no leitor e no espectador a impressão e a sensação de já termos lido ou visto o que se lê ou assiste: temos acesso ao monólogo do próprio autor. É como se pudéssemos auscultar seus pensamentos, perceber a sua existência por meio da sua escritura. Nesse sentido, a leitura e encenação de suas peças mostram-se um singular desafio. Assim, é possível pensarmos numa classificação dos seus textos dramáticos a partir da titulação e das temáticas apresentadas nos mesmos. Por mais precária, insuficiente ou reducionista que uma classificação possa ser, vale a tentativa de relacioná-las e reuni-las, com o escopo de verificar as recorrências e as obsessões desse dramaturgo. De certa forma, podemos dizer que as peças de Thomas Bernhard têm como tema forte as artes, sob os mais diversos pontos de vista, matizes e escalas. Como subtemas, elas especulam a arte de viver entre abandonos, autoritarismos, baixezas, catolicismo, chiqueiros, doenças, hospitais, mortes, músicas, nazismo, solidões, suicídios, sujeiras, teatros. Grande parte dos títulos está relacionada às artes cênicas, principalmente ao teatro, mas também ao circo e à ópera.

Thomas Bernhard (1931-1989)

Foi escritor austríaco, nascido na Holanda. Polêmico e provocador, é considerado um dos mais importantes escritores de língua alemã, da segun-

da metade do século XX. Recebeu vários prêmios pela sua obra — como Georg Büchner (1970) Médiçis estrangeiro —, não só na Áustria, mas em toda a Europa. Entre os seus dezenove romances, destacam-se: *Origem*, *Extinção*, *O Naufrago*. E da sua produção dramática: *O Fazedor de Teatro*, *Immanuel Kant* e *Praça dos Heróis*.

