

SUPLEMENTO 79 CULTURAL DE SANTA CATARINA

SET. 2013 - ISSN 2318-3063

[ô catarina]



Entrevista / Alejandro Ahmed

Especial / A artesanía editorial de Cleber Teixeira

Inéditos / Conto de Olsen Jr.
Poemas de Celso de Alencar
Trecho de romance de Oscar Rosas e Virgílio Várzea

Cartas

Recebi, dia 15, o Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina], número 77. Objetivo, claro e com matérias bem elaboradas, em especial a entrevista com João Roberto Faria sobre a História do Teatro Brasileiro e o trecho de romance do Donald Schüller, que ganhou, em 2012, o Prêmio Açorianos de melhor romance do ano e, também, o de melhor livro de ensaios com o livro *Afrontar Fronteiras*.

(Carlos Appel, editor, Porto Alegre / RS)

Agradecemos o recebimento do Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina], que agora compõe o nosso acervo, o que muito nos honra.

(Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro / RJ)

Temos o prazer de acusar o recebimento do periódico Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina], o qual veio enriquecer o acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

(Ivani Di Grazia Costa, coordenadora da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP / SP)

Recebemos e agradecemos o Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina], edição 78, no qual se destaca a entrevista com a pujante escritora catarinense, Edla van Steen. Nossos parabéns pela forma singular de fazer cultura no Brasil, motivo que nos fez divulgar o importante informativo entre nossos pares da Academia de Letras, Ciências e Artes do Amazonas.

(Gaitano Laertes Pereira Antonaccio, diretor da Academia de Letras, Ciências e Artes do Amazonas / AM)

Agradecemos o recebimento dos exemplares do Suplemento Cultural de Santa Catarina, parabenizando a equipe responsável pela excelência da publicação, que passa a integrar o acervo da Biblioteca Amadeu Amaral desta instituição.

(Marcus Vinícius De Lamônica Freire, diretor do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro / RJ)

EXPEDIENTE

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

Editorial

O Grupo *Cena 11 Companhia de Dança*, um dos mais importantes do Brasil, completa 20 anos de atividades neste ano. O Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina] instigou o dançarino do grupo, Anderson do Carmo, a fazer um diálogo franco com o dançarino e coreógrafo Alejandro Ahmed, tendo por objetivo discutir os processos e procedimentos artísticos da companhia. O poeta e músico Demétrio Panarotto faz um percurso afetivo sobre a sua convivência com Cleber Teixeira, que nos deixou em junho deste ano. Reuniões marcadas pela acolhida, sempre generosa, com que Teixeira recebia amigos e estudantes resultaram no filme *Só Tenho Um Norte*. Codiretor do documentário, Panarotto aceitou o desafio de explorar o silêncio, de imensa pronúncia, que o editor da Noa Noa deixa na literatura brasileira.

O poeta Celso de Alencar, a artista visual Juliana Crispe, o jovem ilustrador Maurício Magagnin, o poeta português Albano Martins, argutamente apresentado por Péricles Prade, o pesquisador Jéferson Dantas, os inéditos de Olsen Jr., Afonso Nilson de Souza, Oscar Rosas e Virgílio Várzea e a seção Afetividades Eletivas conduzida pelo poeta e tradutor Vinícius Lima, que nos apresenta o poeta Leonel Lienlaf e seu idioma mapudungum são algumas das linguagens que fazem parte desta edição.

Com isso, o Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina] mantém seu objetivo de ser um espaço aberto ao debate estético em suas mais variadas linguagens. E, para enriquecer ainda mais este espaço, esta edição inaugura seu novo Conselho Editorial, formado por Níni Beltrame, Sandra Meyer, Péricles Prade, Rubens da Cunha, Marina Borck, Demétrio Panarotto e Chico Faganello. Compomos um Conselho Editorial no qual figuram pesquisadores, professores e artistas que atuam no teatro, na literatura, no cinema, nas artes visuais, na dança e na música, para que possamos, juntos, continuar o nosso conceito editorial.

SUPLEMENTO CULTURAL DE SANTA CATARINA - 79 - [Ô CATARINA]

Quarto trimestre de 2013

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 / Afonso Nilson de Souza, Albano Martins, Anderson do Carmo, Celso de Alencar, Demétrio Panarotto, Jéferson Dantas, Juliana Crispe, Leonel Lienlaf, Maurício Magagnin, Péricles Prade, Olsen Jr., Oscar Rosas, Uelinton Farias Alves, Virgílio Várzea

Capa / Desenho de Maurício Magagnin

Ilustrações / Maurício Magagnin

Fotos Cena 11 / Cristiano Prim e Karin Serafin

Fotos Cleber Teixeira / Bruno Dorigatti e Marcelo Brasil

Revisoras / Denize Gonzaga e Manuela de Medeiros

Designer Gráfico / Moisés 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) 3953-2389

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

Os textos assinados são de
responsabilidade dos autores.



CENA 11, companhia de dança catarinense, completa 20 anos e é referência da dança contemporânea

Por Anderson do Carmo

“A gente nunca tentou quebrar por quebrar; quando algo mudava era porque o que já acontecia não era mais suficiente e a gente ia atrás de outras coisas. Cada performance que se faz não é pra inovar, e sim pra ir adiante com aquilo que, de alguma forma, move o nosso pensamento sobre arte.”

Em 2013, o *Grupo Cena 11 Companhia de Dança* completa 20 anos de atividades em Florianópolis e tem em sua trajetória o peculiar trajeto de sair do esquema competitivo de academias de *jazz dance*. Profissionalizar-se em um estado que então contava com escassos incentivos à formação de artistas e, por fim, tornar-se paradigma estético na cena brasileira, reformulando os próprios entendimentos de corpo, dança, coreografia. O grupo estabeleceu novos modos de criação e pesquisa em artes que estão largamente difundidos na cena nacional e internacional.

Apesar da singularidade, tanto política quanto estética — as coreografias de risco e as vigorosas quedas de *Violência* (2000) chamaram a atenção da crítica especializada e levaram o grupo para sua primeira turnê na Europa —, os 20 anos da companhia não foram apenas de comemorações: voltando a uma situação fragilizada por não ter um importante patrocínio nacional renovado, novas perspectivas e ações passaram a ser demanda para sobrevivência de um grupo que, em seu percurso evolutivo de pensamento e encadeamento ético-estético, flerta com a extinção, fantasma de um cenário neoliberalista tardio que ilude com a falsa noção de liberdade.

Todas essas preocupações estão presentes na rotina de investigação e partilha do grupo, e são tomadas como novos problemas a serem pensados e solucionados na própria feitura da dança. Foi pouco antes do ensaio de *Sobre expectativas e promessas* — trabalho solo do coreógrafo Alejandro Ahmed — que conversamos sobre essas e outras implicações, entre políticas e poéticas do trabalho do grupo, recepção da audiência e da crítica e autonomia. Tudo isso com Alejandro — sempre! —, deixando claro o lugar que para ele arte ocupa: campo de produção de conhecimento autônomo que pode e deve se mestiçar com ciência e filosofia, mas que é muito mais eficiente na resolução de certos problemas.

Sempre que tu falas na mudança da maneira de o grupo trabalhar, penso na revisão da ideia de cognição na psicologia contemporânea. Menos como capacidade de adquirir um conhecimento instituído e mais como criação de conhecimento mediado pelo emprego de fazeres pedagógicos que fujam da noção de ensino-aprendizagem — em que alguém ensina algo que sabe para alguém que precisa aprender — e se aproxime da ativação de procedimentos de experimentação. Esse modo de pensar se aproxima do modo como tu orientas o rigor de descoberta e estruturação da técnica a cada dia, de modo que daí apareça um desenho específico de movimento. Faz sentido estabelecer essa relação pensando no seu conceito de mudança nas técnicas do *Grupo Cena 11*?



Quando a mudança apareceu como demanda na trajetória do grupo, a gente tentava chegar a algum lugar, e o processo que se dá entre essa tentativa e a manifestação comportamental e estética é uma coisa muito ligada a esse objetivo. A gente queria fazer uma obra x, e como eu não tinha feito nenhuma escola de coreografia — todos os métodos que tinha experimentado de alguma forma eram os mais tradicionais, em que você constrói o passo e o lugar onde aquilo entra com música —, eu tinha pouca experiência empírica em outros métodos. Então a mudança surgiu por meio desse estopim básico e prático: aquilo que a gente pensava que podia fazer. Havia a ideia de chegar a um movimento borrado, fora de foco, porque o que a gente tinha não era necessariamente fácil; teria que se criar um caminho quase impossível.

O que seria um movimento fora de foco?

O foco é algo que está sempre fora. Na pintura você pode distorcer o tempo de o olho ver aquilo que você fez. O foco está em outro lugar; isso que era uma das coisas do *In'Perfeito* ao mesmo tempo tinha a ver com informação, com genética, como esse lugar do DNA de informação, como aquilo que dá forma às coisas. Então, foi a partir dessa sugestão que se pôde começar a pensar um modo de operar coreografia e dança de outra maneira. Pensar na informação como aquilo que informa é uma coisa muito óbvia, mas ao mesmo tempo era uma revelação, porque tratava de formato com outro viés subjetivo que eu não tinha colocado em prática. O interesse talvez tenha levado a algumas modificações na ideia de cognição como algo que se inventa e de onde não se parte, com aquela flecha de hierarquia entre professor e aluno, matérias e conteúdos e avaliação, em que a gente começa a se relacionar diferentemente, não apenas com modos de aprender — porque mesmo na pedagogia tradicional o nosso modo de aprender enquanto espécie vai passar por outros vieses. Existe essa diferença, mas ela não é organizada, aceita, nem aparentemente publicada, não se criam métodos sobre ela. A gente continua tendo modos diferentes de aprender, por meio da criação, mas você não tem ferramentas pra manter isso vivo, e corre-se risco de isso

virar quase uma mística intuitiva. O perigo é a ideia de uma pessoa especial, uma pessoa sensível. Quem não é sensível ao quê? Uma ideia de autodidatismo, baseada na autoexposição em um ambiente pode facilmente – menos do que nas décadas de 1980 e 90, quando se falava pouco disso abertamente – se transformar em dom, em talento. Isso é tão forte ao longo do tempo que até hoje, quando você vê reportagem sobre dança, ela está ligada à magia, ao etéreo. A dança é um lugar onde a informação se organiza no corpo de uma forma muito específica, relacionando tempo, movimento e modos de operar sentidos e coerências; isso por si só sugere uma ferramenta diferente do que os distanciamentos entre conteúdo, prática e experiência.

Mas ela apresenta a demanda de conduta, não necessariamente uma rotina, talvez procedimentos que ativem percepções.

Precisaríamos pensar nisso em todas as áreas e não só na dança. O esporte também pode trazer essa ordem de treinamento de comportamentos cognitivos de ordens diferentes. Quem joga futebol no final de semana, por exemplo: alguém vai estar muito sério, calculando, pensando como vai fazer pra que tal coisa aconteça, e tem gente que está só gastando tempo com aquilo e cognitivamente aprendendo sobre outras coisas que não necessariamente futebol, e sim sobre convívio ou física. É necessária a organização de um comportamento que gerencie isso. Aos poucos a companhia

Isso tem a ver com a ideia de progresso, de conquista, de profilaxia da habilidade. Pra que fazer algo que não me dá certeza da conquista de uma habilidade? Uma pessoa capaz de resolver um problema de um modo que não é considerado ainda uma solução, mas um jogo com o problema, um flerte com esse problema. Para quê? Tem a ver com a educação tradicional. Talvez seja interessante trazer pessoas com o pensamento das ciências exatas pra pensar em outro lugar e reforçar outros entendimentos. É como pensar a diferença entre uma universidade de psicologia e uma de fisioterapia e propor que uma está mais próxima da medicina e, por isso, da concretude, e que a outra seria mais abstrata. Como se não houvesse em todas as áreas níveis diferentes de dificuldade e virtuosidade nas lógicas de performance. Isso é tratar abstração, que é relativa, como algo absoluto. Uma lógica na filosofia pode ser muito concreta e objetiva, assim como uma lógica na matemática pode ser abstrata. Não se pode ignorar a capacidade da abstração de organizar precisão em



começou a querer encontrar no treinamento esse comportamento cognitivo de forma mais ampla. Quando alguém está fazendo balé, restringe-se a pensar um treinamento musculoesquelético de determinado formato, que estabelece um território estético com o qual se identifica de alguma maneira, mas ela não parte do pressuposto de que essa identificação, vista por outros olhos, pode ter mil outros significados que, reorientados, podem gerar várias outras coisas, não necessariamente ligadas ao balé. Essa ideia de comportamento cognitivo é vital para transformar informação em relação com o tempo. Para as artes da presença isso é uma pista importante para procurar experiências que façam do ato cognitivo também um ato de mudança de atitude pra com a informação, e não só um ato que faz uso da informação. Uma mudança de atitude em função de informações que talvez você ainda não tenha, mas ativa um comportamento cognitivo no corpo, no modo de operar desse corpo que se engaja não com o objetivo de conhecer algo, mas instaurando um estado de trânsito de informação.

Falando desse modo de construir conhecimento que funciona como um estado de se permitir o trânsito de informação, são encontradas barreiras com implicações políticas de financiamento, respeito, entendimento sobre o que isso realmente é. Por que se financiaria algo que está borrado, que não se vincula aos modelos tradicionais de ensino e aprendizagem?

outro lugar; e isso não é só um romantismo. Pensar em como funciona e como trabalharíamos a mente em termos da psicologia, e não da psiquiatria ou da constituição de redes neuronais não é menos concreto nem palpável. Essas provocações diárias, que permitem aprender alguma coisa no próprio momento em que está se descobrindo a lógica dessa coisa, em vez de fazer uso de uma lógica pronta, são importantes pra nossa técnica. E não falo isso nem a partir de um olhar das ciências exatas, das humanas, e sequer da academia. São engraçados esses nomes: as exatas podem ser as mais inexatas se a gente olha para um número periódico, ou para o pi: é um número infinito! Precisa ter um nível de abstração muito grande pra entender em que medida isso pode ser exato. As ciências exatas não tratam de questões humanas a partir de entendimentos criados por humanos? Eu não entendo muito esse lugar. Acho que discussões sobre o óbvio podiam ser mais amplas, pra gente ter de fato uma transversali-



dade de disciplinas, como uma provocação de áreas para que, quando a gente for para a análise artística, por exemplo, não haja um pensamento do artista como a pessoa que tem uma “sacada genial”, mas como alguém que constrói uma relação com a mesma minúcia com que se elabora uma equação.

Mas o pensamento estético tem uma função de provocação, não? Existem campos em que há uma lógica necessária e obrigatória, mas ela não pode planificar todos os terrenos e ser a única maneira viável de operar no mundo. Nesse sentido, penso que o que tu falas do progresso é importante, porque o modo como ele é entendido carrega a armadilha de ser um progresso às avessas: ele propõe um caminho pra entender e reproduzir uma lógica já usada por outras pessoas e outros campos, enquanto que se fôssemos pensar rigorosamente, progresso seria – de alguma maneira – ir pra onde ainda não se foi.



um equívoco. Não era claro o lugar a que a gente ia chegar e a gente podia ter chegado a muitos lugares. A recepção do trabalho *Carta de amor ao inimigo* fala um pouco disso: enquanto muita gente dizia que era uma “quebra” na história da companhia, a Fabiana Dultra Britto – que é nossa parceira na interlocução teórica – falou que entendia como um caminho natural. A gente nunca tentou quebrar por quebrar; quando algo mudava era porque o que já acontecia não era mais suficiente e a gente ia atrás de outras coisas. Cada performance que se faz não é pra inovar, mas pra ir adiante com aquilo que, de alguma forma, move o nosso pensamento sobre arte. Praticamos a dança,

então evidenciamos isso na dança. Começamos com uma característica muito espetacular que envolvia todas essas questões de luz, de cenário, de figurino e talvez isso tenha sido nossa maior força nesse momento como produção cognitiva agregada à cena. Todos os elementos pensados pra formar uma coisa só. A nossa dança começou a ser provocada por esses elementos, pra acompanhar essa mudança. Treinar como e pra quê, então? Saltar bem alto é importante? O estado de risco que a gente usava começou a habitar o lugar da exibição? A gente usou esse dado de exibição como forma de subverter e de violar a dinâmica de entendimento do corpo. Esse subtexto de “olha que coisa fantástica eu consigo fazer!”; a gente sempre tentou se afastar desse lugar e desenvolveu um lugar de procura da virtuosidade, flertou com a imagem do circo – na metáfora e na obviedade de usar uma perna-de-pau – mas o modo de operar sempre foi outro. A imagem do palhaço do *Violência* tem uma posição crítica colocada, uma relação com o Robert Smith da banda *The Cure*, uma certa androginia. Sempre é um corpo que navega na fronteira da metáfora do que é ser humano.

Nessa mudança há uma autonomia crescente de quem está performando o controle técnico, que foi conquistado e administrado, no trato com ferramentas mais subjetivas e de gerência própria da responsabilidade de engajamento. E isso não é uma escolha fácil da tua parte, porque, se por um lado, busca outro nível de informação, por outro ausenta o controle direto sobre o que é produzido.

Um relativismo é necessário pra entender essa relação. Em função do que a gente pode progredir? O problema é a noção de progresso como tudo que melhora. Progredir é estar agora à altura dos seus melhores termos. Não inclui um monte de coisa. Se a gente tratar o caminho da companhia dentro dessa ideia de progresso, vai ser

Como espécie, a gente vem procurando novas maneiras de gestão, de relação e de entendimentos depois de todos os tipos de custódia pelos quais passamos desde a formação da ideia de Brasil: de repente chega um Outro com modos de opressão e domínio, de destruição e controle – nem melhores nem piores do que os que já estavam, mas mais efetivos em destruir – e aniquilam, dizem milhares de modos de existir e de se relacionar com mundo que a gente sequer pode imaginar. Então a gente acabou por cada vez mais homogeneizar um modo de operar socialmente que agora colapsa por vários motivos, pois, de modo evolutivo, não deu certo; principalmente pelo modo de o corpo operar subjetividade. O capitalismo – apesar de tudo – foi capaz de sobreviver como mecanismo de autogestão e autonomia imaterial, por nós engendrado e promovido. Talvez agora seja o momento de pensar como operar numa sociedade em que tais modos são confundidos com deliberação. E isso não é só o *Cena 11* que faz; um monte de gente faz disso condição de produção da arte. É um lugar crítico, um ambiente que se preocupa com o que está acontecendo. Um lugar de julgamento crítico não necessariamente é confortável, e talvez leve a gente à fêlência. Assim como outras organizações sociais e outros comportamentos foram extintos porque não eram compatíveis. De alguma forma a procura por autonomia é a procura por entendimento. Os modelos de autogestão são modelos de antiextinção, e, se a gente não perceber isso, a gente vai ficar num lugar de autoria que não existe mais.



Essa autonomia acaba gerando cenários pitorescos também. No momento, além de tu voltares a dançar num projeto solo, o *Cena 11* tem um elenco que, sem exceções, possui projetos individuais e pesquisas próprias com configurações estéticas muito específicas, mas que partilha um lugar ético com o fazer da companhia. Isso é algo bem diferente do que acontecia antes, quando outros artistas como Elke Siedler e Marcela Reichelt conceberam outros projetos só depois de terem se desligado do grupo.

Penso que isso tem a ver com o modelo de gestão: de repente isso aconteceu; eu permiti que acontecesse. Mudou o próprio modo de habilitar uma companhia. Como se faz para uma companhia ficar forte, ficar boa? O que a gente via nas companhias que a gente respeitava nas décadas de 1980 e 90 não servia mais. Talvez esse cenário não fosse possível antes porque o próprio elenco não visse possibilidade disso. Geralmente, as pessoas começam a se sentir muito donas da sua dança como uma propriedade intelectual. Mudou essa postura de fazer segredo com uma informação pra que ela tenha validade. Na estreia do *Violência* — época em que as quedas iam aparecer publicamente — teve uma “briga” ética sobre quem fazia aula com a gente e poderia replicar isso. Preferia aproximar a afastar quem estava hábil a fazer aquilo que a gente encontrou. Esse pudor e medo do “roubo”. Não sei o que é roubar uma ideia artística. Se alguém instaura aquela habilidade, não está roubando porque aquilo não tem dono. As coisas estão no tempo e se dão no corpo desse tempo. Eu fico pensando que eu não sei como a gente se transformou. Levou cinco anos pra estrear o *Skinnerbox*; é bastante tempo. E durante um desses anos a gente ficou sem um centavo, zero de dinheiro, patrocínio nenhum depois de estrear um lance gigante. *Violência* foi uma coisa radical; a gente encontrou uma condição no corpo muito clara que não eram só as quedas, mas sim um discurso que a gente refinou. E veio Fabiana Dultra Britto, Karlla Giroto, automação, aeromodelismo, robótica, cachorro em cena, e isso tudo para a cena se autogerir em função de emergência. Desde aquela época eu estava interessado em ações de emergência. O que a gente fez com a Nina era uma ação de emergência, e todo o treinamento era para gerar emergência. E eu nem sabia. Agora a gente consegue ver e nomear isso. Mas quanto à autoria: a gente compartilha esse saber e isso gera coisas diferentes em contextos diferentes e essas coisas são tuas, são da Karin, são da Jussara Xavier — que passou pela companhia e agora como professora, gestora ou crítica, replica esse modo de ativar questões — mas, quando todo mundo está aqui no *Cena 11*, tem uma responsabilidade minha em como isso articula um discurso. Agora não há como o elenco da companhia não ter um nível de autonomia; ninguém é dono do passo, mas sim de como o corpo opera pra produzir aquilo; a virtuose é a relação de engajamento do corpo na sofisticação dessa operação. Não é o que se faz, mas como se faz, e há uma série de elementos técnicos como, por exemplo, o medo de colocar o corpo em risco. Isso mudou o nosso jeito de pensar e pode mudar ainda mil coisas: não faz mais sentido fazer uma coreografia de quedas como se fazia antes. Não tem mais por quê.

Tenho a impressão de que nem toda crítica, e uma porção da audiência também, acompanhou essa mudança. Ainda tem um pouco o lugar — que parece gentil, mas na realidade penso ser muito perigoso — de procurar a mensagem que o artista quer que o público entenda sua obra. Existe a noção de que arte contemporânea ou conceitual não é acessível. Isso é pretensioso, porque já julga que há um modo de entender as coisas via um conhecimento tutelado.

Existem vários problemas nessa questão. Existe sim um lugar de *status* na arte que requer um tipo de entendimento para pertencimento a um território. Isso pode estar em uma obra muito boa ou muito ruim, e é um comportamento muito além da própria obra, do artista ou da audiência. É uma questão do próprio ambiente em que isso tudo está inserido: mercado, espaço, programadores etc. Em qualquer objeto que se acessa de forma deliberada, assume-se responsabilidade pelo território que você se dispôs a habitar. Vai assistir à dança? O que é dança para você? O melhor exercício pra isso é o exercício do óbvio: vontade, disponibilidade e capacidade de discrição. Em termos de subjetividade, achar que alguém vai entender o que eu quero é complicado. Quando a gente faz uma queda, eu não quero que se entenda uma narrativa ou um significado, pois isso está ligado ao póstumo. Entendo depois de algo e não no momento desse algo. Nas artes da presença, o importante é exatamente a presença do público e do performer se dando juntas no presente, elas não vão significar algo depois. A mensagem de uma obra é um pressuposto oriundo do desconforto de quem precisa entender por uma via específica e aí postula que algo é hermético porque não contém elementos familiares. Entendimento tem haver com familiaridade. Mas eu não espero encontrar o tempo inteiro coisas familiares na minha vida, porque essa perspectiva começa a me dar tédio. O grupo tem um público bem grande e está distante desse hermetismo. Claro que conta postura *pop* conquistada, mas a gente trabalha com a ideia de corpo vodu há muito tempo e isso nos trouxe habilidades diferentes que não têm só a ver com cair no chão, mas com a transformação em tempo real do entendimento de corpo. Considerando que as coisas te transformam quando tu entras em contato com elas, o que é interessante é a relação estabelecida, o labirinto percorrido na ação de entendimento. Meu interesse não é trabalhar com ilusionismo, mas com metáfora. Quando eu dirijo, não quero que seja representativo; quero criar uma tensão que acontece como *design* capaz de se proliferar no corpo de forma honesta e ao mesmo tempo promover uma metáfora, mas é preciso partir do óbvio pra depois levar em conta as vontades na hora de sofisticar o que se faz com treino para habilitação técnica.

(Anderson do Carmo é dançarino do Cena 11, Florianópolis / SC)



Tradução de Leonel Lienlaf por Vinícius Lima

LLEGÜN

*Ti lelfün ñemy
ñi gütrÜf-gütrüfchy foro,
kiñeke lelify,
kafey ñi püllü deumay
ina ngüyküllüfi ñi lipangmew.*

*Ülkantunge pienew ti lelfün
pengenochy mapu ñi Ül
ina pienew
amunge doy ayeple wanglen.*

CRIAÇÃO

O pampa recolheu meus ossos
e os percorreu um a um
logo amassou meu espírito
balançando-o entre seus braços.

O pampa me pediu que cantasse
a poesia do infinito
logo me disse que fosse
até o grande fogo das
estrelas.

Disse-me que ali despertaria

MAWÜN

*Nagpay tapül rayen kechi
kiñeke wag nagpay
umülünmu rupay
kachill ñi piuke
ka fücküllmaenew ñi mollfüñ.*

CHUVA

Baixou como pétalas de flores
gota a gota
e caiu sobre minha cabeça
logo se escorreu
perto de meu coração
refrescando minhas veias sedentas.

RÜPU

*Lefün wenuntumeael
ñi fückhake cheyem
ñi ñamkülechi dungu.
Kuyem-mew,
mawidamew,
allkü-ngenochi dungu allküfin
gürken piukeme w
llegpachi antümew
ñi krüf-ngeam püllü
wech-wechngechi dungumew.*

*Lefün wenuntumeael ñi pewma
ñi piuke ñi pewma
ñi küme neyen-ngeam
tüfachi mapumew.*

CAMINHO

corri a recolher nas planícies,
na praia,
na montanha,
a expressão perdida de meus avós.
corri a resgatar
o silêncio de meu povo
para guardá-lo no fôlego
que escorrega sobre meu corpo
pulsando,
fazendo vibrar minhas veias
sobre o sol que se levanta
sobre as altas cordilheiras
para que o espírito seja vento
entre o vazio das palavras.

corri a recolher o sonho
de meu povo
para que seja o ar respirável
deste mundo.

MÜLEN

*Mülen ülkantun güñüm-reke
anülen kürüfmew
gürkentun rayenkechi,
koreke amulen
tüfachi mongen leufümew
chumechi ñi trüfkün
ñi piuke amulen,
trefkün mongen femngey.*

*Pewmangen
kuifike püllü tüfamew umagtulu
ñi fückhakecheyem ñi pewmangen
rakiduamünmu umagtulu
wüñoael kiñe antü
tüfachi aiñ mapumew
fey anüy doy ayeple wanglen,
miawi kake rüpu püke,
fey kimi chew ñi miawün.*

ESTOU

Estou suspenso no ar
como o canto dos pássaros
como o aroma das flores
que enche os espaços.
Vou como água
por este rio de vida
para o grande mar que
não tem nome.

Eu sou a visão
dos antigos espíritos
que dormiram nestes pampas.
Sou o sonho de meu avô
que dormiu pensando
que algum dia retornaria
a esta terra amada.

Ele se foi de viagem
para além
do horizonte dos sonhos.

Nascido na comunidade do Alepúe, perto de San José de la Mariquina, no Chile, Leonel Lienlaf pertence à nova geração de poetas bilíngues que escrevem em mapudungun e em espanhol. É poesia cantada, uma revelação para quem ama realmente a poesia autêntica. Esta pequena antologia, trilingue, pertence a seu livro *Se ha despertado el ave de mi corazón*, publicado pela Editorial Universitaria S.A, 1989.

(Vinícius Lima é poeta e tradutor, Londrina / PR)

Cleber Teixeira, um segundo olhar

Por Demétrio Panarotto



Silêncio cinzento,
Na tarde chuvosa.

Fim de festa,
livro fechado,
adeus.

(vinheta, Cleber Teixeira, 1980)

1.ª cena – um pré-roteiro

A porta se abre e a câmara entra pela sala. A sala está vazia. A câmara se posiciona logo na entrada e permanece em um plano aberto, longo e duradouro, como se procurasse algo, alguém. Depois, movimenta-se lentamente para as laterais da sala e procura manter o distanciamento que o próprio espaço impõe. A câmara parece uma afronta – pelo menos ali, para aquele espaço –, e dentre tantos livros, localiza um, preto,

capa dura, com cara de livro, usado ou não, tempo. Ele está em cima da mesa, provavelmente foi retirado da estante e, por um motivo ou por outro, foi deixado ali. A câmara se aproxima até que a tela se escureça por completo. Após a tela preta, o nome do filme e, logo em seguida, correm na tela os créditos. Toda esta primeira parte pode ser filmada em um plano apenas, sem cortes.

Pequena pausa.

Respiro.

Estas foram as primeiras anotações que fiz quando ainda amadurecíamos a ideia de fazer um filme sobre o Cleber. O vazio hoje dá a dimensão da cena. Os livros ainda carregam as suas histórias, mas não carregam mais as memórias de quem os manuseava; permanece(m) a(s) impressão(ões).

2.ª cena – memórias

A câmara, que invade o espaço, está a procura de Cleber Teixeira, mas ele não está mais por lá. E o que nos resta, de tudo isso, para nós, que em algum momento da vida criamos qualquer tipo de proximidade com o Cleber, pequena que seja, são as memórias. É claro, e talvez pareça óbvio, que as nossas memórias são diferentes das dos outros, e em nenhum momento se pode compará-las, pois, provavelmente, cada uma delas está conectada a um determinado momento, e a chave de entrada nunca é, nunca será, a mesma. As minhas são as do Cleber esperando o horário marcado em frente ao portão, a maneira como nos recebia, onde ele se sentava, o cantinho do café, o chiado da chaleira sobre o fogão, o bule sobre a mesa, o balanço das folhas da samambaia, o cantar dos passarinhos, o cheiro de café que se misturava ao cheiro dos livros. E da prosa, mansa, de outro tempo, de outro mundo, de outro tipo de relação, de outra Florianópolis, sem beira-mar, sem a loucura imobiliária, de quando, da janela de sua casa, projetada pela sua companheira, Elisabeth, ainda conseguia, no lugar que escolheu para aqui morar, ver o mar. Há ainda outras memórias e todas elas carregadas pela gentileza com a qual o Cleber nos recebia, por exemplo, de quando, na condição de professor substituto da UFSC, levei uma turma do segundo período de cinema para uma aula dentro da tipografia, em que ele,

atenciosamente, se dispôs a falar de sua paixão pelo livro para uma turma que já havia nascido no mundo da imagem; e de quando, na companhia de André Zachi e do Bruno (outro aluno do curso de cinema), fizemos algumas imagens no espaço de trabalho do Cleber, pensando em um curta que ainda não ganhou vida.

3.ª cena – um primeiro encontro

Antes, ainda, para mim, falar sobre o Cleber Teixeira remete-me a um determinado momento em que, por causa do cinema, da literatura, dos livros, da universidade, aproximei-me do mundo em que ele vivia. A primeira visita, em 2003, na companhia de Manoel Ricardo de Lima, Julia Studart, Bruno e Walter Castelli, acabou, mais tarde, dando origem a um documentário. Já levávamos na visita a ideia de fazer algo sobre o Cleber e saímos de lá felizes com a recepção e repletos de interrogações. Junto, a certeza de que, independentemente de como o projeto se desenrolasse, o documentário deveria ser realizado mantendo como norte o respeito com o jeito de viver, sempre resguardado, de nosso personagem: precisávamos criar outra relação com o tempo, em especial, com o tempo em que vivemos. Afinal de contas, o do Cleber era diferente; deixava-nos fascinados, e ao mesmo tempo, com a sensação de que não podíamos tocá-lo.

4.ª cena – a equipe

Alexandre Veras, amigo de Manoel Ricardo desde os tempos do Alpendre, no Ceará, desembarcou em Florianópolis em um sábado pela manhã para compor a equipe. “Somos uma equipe”, repetia Veras, e essa frase deu cores à primeira parte do trabalho que realizamos. Depois de um fim de semana de conversa e de filmes, na segunda-feira pela manhã, como combinado, chegamos à casa do Cleber para darmos início às filmagens. Uma semana intensa e, reforço, de uma tentativa de entrar em um espaço que não nos pertencia e de registrar um pequeno momento da vida, das histórias, das memórias, dos livros, das coisas, da lida de alguém que, para nós, especialmente para nós, naquele momento, tinha importância e fazia sentido. É natural que essa ideia possa vir a ser compartilhada, que é o que aqui estou fazendo, com outras pessoas; no entanto, não se pode desconsiderar que vivemos a era digital – ia dizer transição, mas até isso parece passado –, e, ao mesmo tempo em que, por um lado, o



livro, em função da quantidade de lançamentos diários, parece (ou poderia) estar no dia a dia das novas gerações, por outro, parece reduzido à sua condição de mercadoria; talvez uma mera briga entre o valor físico do livro e o valor que se paga e que se ganha com o conhecimento. Retomando, o resultado desse trabalho deu origem ao documentário *Só Tenho um Norte*, que foi lançado no dia 1.º de setembro de 2007, em Florianópolis, no Cinema do CIC.

5.ª cena — o personagem

Cleber Teixeira é natural do Rio de Janeiro, nasceu em 20 de setembro de 1938 e faleceu em Florianópolis, onde residia desde meados dos anos de 1970, em 23 de junho de 2013. Por suas mãos passaram muito daquilo que podemos considerar imprescindível (em qualquer biblioteca) da poesia editada no Brasil da década de 1960 até os dias de hoje. Entre outros, John Donne, John Keats, Emily Dickinson, e. e. cummings, Mallar-

mé, Augusto de Campos, os poetas provençais. Em seu rol de amizades, uma infinidade de escritores — muitos que já se foram — que passa por nomes como Graciliano Ramos, Antonio Callado, Oto Maria Carpeaux, Torquato Neto, Augusto de Campos. Cleber era poeta, editor da Noa Noa, tipógrafo e aprendeu o ofício de trabalhar com o livro se apoiando primeiro no livro, mas, como mesmo dizia, há aquilo que nem o livro nos oferece, que está para além, e nestes casos, a experiência, conquistada a partir do fazer, na tentativa de driblar as pequenas adversidades que o fazer impõe, é que dá as tintas. É ainda autor, pela editora Noa Noa, de *Armadura, espada e fé* (1979), *Oito poemas* (1981), *Três poemas* (1986).

(Demétrio Panarotto é músico, poeta e co-diretor do documentário Só Tenho um Norte, Florianópolis / SC)



SOBRE CLEBER TEIXEIRA



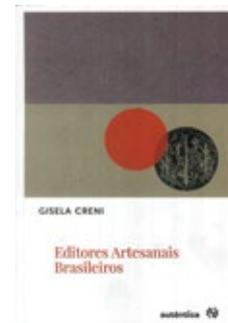
Ô Catarina
número 70/2009 —
Fundação Catarinense
de Cultura
Editores:
Deluana Buss e
Dennis Radünz
Coordenadora —
Mary Garcia
"Cavaleiro andante da
palavra" — por Marco
Vasques
<http://fcc.sc.gov.br/ocatarina>



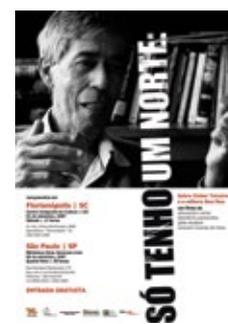
*Diálogos com a
literatura brasileira*
Editoras Movimento e
Letradágua — Porto Alegre/
Joinville — 2010
Autor — Marco Vasques



SOPRO
Panfleto poético-cultural /
maio — 2012
Editores: Alexandre Nodari
e Flávia Cera
"O editor de livros
invisíveis" — por Rafaela
Biff Cera
<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/cleber.html#Uh05mZK1GZ4>



*Editores
Artesanais Brasileiros*
Editora Autêntica/
Biblioteca Nacional — Belo
Horizonte/São Paulo —
2013
Autora — Gisela Creni



Documentário
Só Tenho um Norte
Sobre Cleber Teixeira e a
editora Noa Noa
De Alexandre Veras,
Demétrio Panarotto, Júlia
Stuart e Manoel Ricardo
de Lima

A DANÇA

Eu nunca dancei com a minha filha.
Terça-feira uma mulher reconstruída
mostrou-me o topo de uma árvore, sem folhas,
onde cantavam os passarinhos.
Eram mais de cem passarinhos.
Cento e vinte e cinco passarinhos.
De repente a minha boca começou a cantar.
Eu abria a boca e os passarinhos
entravam e saíam cantando comigo.
Dançavam abraçados uns aos outros
E cantavam e dançavam esfuziantes comigo.

E era o outono quase frio de abril.
E os meus joelhos trazem sempre na memória
os tempos dos carregamentos nos portos fluviais.
Os tempos das grandes cargas nas costas.
Das jornadas árduas e dos encontros soturnos
de homens e mulheres onde eu cantava
as composições melancolicamente profundas dos meus avós.
Agora não posso dançar com a minha filha.
Eu nunca dançarei com a minha filha.



OS VIZINHOS

Então eu lhe disse:
Eles estão aí faz dias.
No início eram quatro abrigados
na calçada da minha casa.
Dois homens, uma mulher com rosas secas na cabeça
e uma outra envelhecida tremulante
com dentes que ainda se iluminam à noite.

Agora mais dois surgiram não se sabe de onde
dizem que das praias
e se instalaram na calçada da família Scott.
Dois homens jovens, alcoólatras,
não mais que vinte e cinco anos
e um deles com uma ferida repugnante na perna esquerda
de onde escorre um líquido estranho.

Eles não nos agridem, não nos fazem mal, não nos perseguem.
Ontem um dos homens da frente da minha casa
dizia aos gritos, em inglês arcaico, que estava com dor de ouvido
e sentia o corpo quente e calafrios.

E assim dia a dia convivemos
com essas criaturas que nos causam piedade
mas não podemos alimentá-las porque aqui,
como pode ver, somos todos muito pobres.

Então, senhor, veja agora, são seis miseráveis
que emporcam a nossa rua com latas vazias de leite em pó,
latas vazias de sardinha, colchões sujos com desenhos do Mickey Mouse
panos com sangue seco de menstruação,
cobertores com cheiro de peixe podre.
Nossos filhos sentem-se assustados
estremecem com pesadelos.

São seis, logo mais serão sete, depois dez, depois vinte, serão cem,
serão mil, quinze mil, perambulando pelas nossas ruas
como cardumes de piranhas famintas
e criando-nos uma prisão, uma loucura de círculos levitantes.
Nesses dias temos sido silenciosos.
O governo central tem sido omissivo, desordenado.
Escorrega sobre o limo das pedras sombrias.

Não me queira mal por tê-lo feito vir até aqui
mas por favor leve primeiro os cachorros.
Encontram-se sem as suas almas extraordinárias
e hipnotizados, incluindo os ossos, para sempre.

Nossos passeios de bicicleta tornaram-se mais curtos.
Apenas o começo da Santa Elena
e mais cinco quadras da Sagrado Coração de Jesus.
Ah! Os nossos olhos ainda respiram bondade
e amamos os cegos e os pobrezinhos.



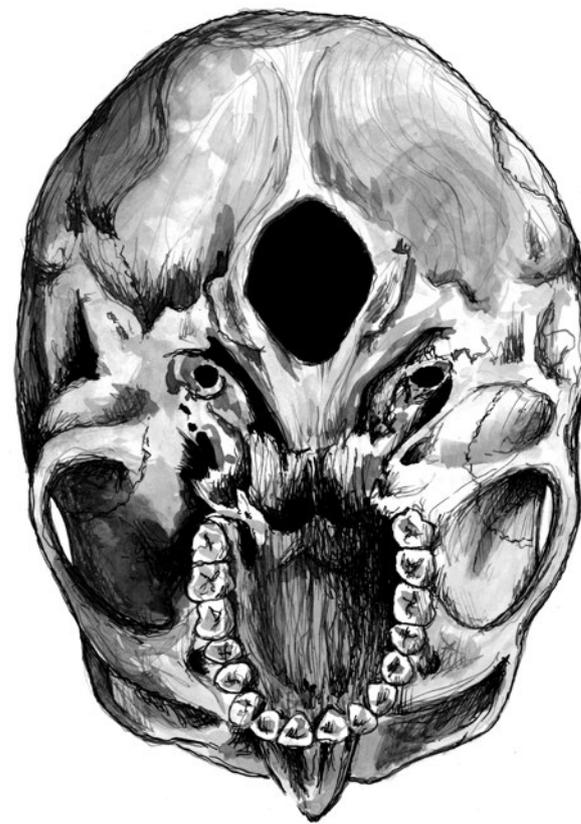
AS LEMBRANÇAS ÀS VEZES SÃO AMARGAS

Eu sei dos homens que carregam
escadas de madeira nos ombros.
Sei que colhem flores
nascidas em maio e insensatos
arremessam-nas nos postes isolados e falam
nas horas do orvalho coisas estranhas
somente com os olhos desordenados.

Mas um deles, o mais jovem,
é pálido e tranquilo
e me confunde
quando me diz: papai!
Eu lhe digo diante de seu rosto
eu não tenho filhos
eu nunca tive filhos
eu nunca tive barcos com âncoras
para transportar filhos
e nenhuma amante gigantesca
que se prostituísse com pureza
e me gerasse três dúzias de filhos.
Eu lhe peço que não me chame de papai.
Não admito que ninguém me chame de papai.
Chame-me sempre de velho amigo das montanhas
e das florestas que avançam para dentro dos rios.

Eu propus uma caminhada em volta do lago
e que me fosse contado na língua de todas as populações
como esfacelaram as patas das vacas pretas
e por que, mortas, foram desfiguradas e jogadas no buraco
sem nenhuma música embriagante ou luminosa.

E antes que retornasse ao trabalho
e ao trabalho retornasse diariamente
orientei para que não falasse o meu nome
para a sua mulher, seus filhos pequenos,
seus parentes vendedores de produtos farmacêuticos,
nem para os moradores dos edifícios da redondeza,
e que nunca mais me chamasse de papai
e jamais me saudasse quando me encontrasse
falando as minhas lembranças para a multidão
nas sombras das praças públicas avançadas.



OS MANEQUINS DA VITRINE DO MALL DE MONTGOMERY

Era estranha a vitrine.
Um veneno. Uma bebida instigante.
No chão havia folhas secas, marrons e amarelas
onde se formava um tapete que se movia
como se dedos o empurrassem para cima.
Havia a metade de uma pequena vaca,
a metade de uma galinha e a metade de um porco
todos esculpidos em bronze
e três pássaros coloridos, empalhados, fixados
num trapézio sustentando
por crinas de cavalos.

Os manequins.
Quatro mulheres altas, magras, brancas, negras, belas.
Parávamos e ficávamos aguardando a passagem da tarde.
Encantavam-nos e venerávamos as quatro mulheres
dos nossos corações ainda moços.
Suas pernas traziam ossos mais longos
suas mãos eram mais compridas e deslumbrantes
e nas suas bocas largas se abrigavam ninhos de pequena aves.

Sábado esconderam a vitrine.
Foram pregadas folhas grandes de papel opaco.
Foram apagadas as lâmpadas interiores.
A fresta deixada entre uma folha e outra
permitia-nos olhar a metade da galinha ainda exposta.
Nada mais restava, nem a vaca, nem o porco,
nem o trapézio, nem os pássaros.
Nada foi noticiado nos jornais sobre o sangue na vidraça
bem menos sobre as cascas de maçãs jogadas na calçada.
Era uma árvore desenhada de sangue
numa breve névoa de primavera.
Uma violência impalpável, bruta.
Uma loucura imensa arremessada
sobre os jardins e sobre nossos ombros ainda moços.

(Celso de Alencar é poeta, São Paulo / SP)

Seis Pequenos Monólogos para Mulheres

2.

Suíte n.º 2

*(Em uma cadeira, quase imóvel.
Suíte n.º 2 para violoncelo solo de J. S. Bach,
1.º movimento inteiro, quase ensurdecedoramente).*

Suíte n.º 2 para violoncelo solo. Ré menor, Johann Sebastian Bach. No início parece triste, mas é muito mais que isso. O primeiro movimento é de uma melancolia tão avassaladora que chega a ser funesto, tétrico, fúnebre. Mas ainda assim é tão bonito que me dá vontade de chorar. Parece com uma tempestade que se aproxima, com relâmpagos e vento zunindo na copa das árvores. Se eu pudesse escolher ser uma coisa, seria essa música. Mas não tem jeito, eu sou só eu mesma. Simples assim, quase um silêncio. Mas, às vezes, quando ouço esses acordes, parece que por um momento eu deixo de ser eu e fico igual a esse som que me atravessa, invisível e denso, sem corpo, mas capaz de me soterrar como uma avalanche, de me incendiar a partir da alma, vibrando em meus ossos. Eu sinto que sou como essa suíte, lenta e densa, escura. Não me acho estranha por dizer isso. Todo mundo é denso às vezes. Não triste, a tristeza é outra coisa. É denso mesmo, movendo-se lentamente como seiva fluindo de uma árvore, viva e cheia de odores como o caldo viscoso que escorre pela casca até se solidificar completamente, ou morrer como uma gota amarelecida e sólida no solo repleto de suas próprias raízes. Você nunca se sentiu assim? Quase estagnada, movendo-se lentamente rumo ao solo? Eu me sinto sempre assim. Todos os dias. Quase imóvel, descendo, descendo, descendo até que o solo me consuma como uma árvore que sangra, que escorre até ficar vazia. Isso não é mal, sou assim apenas, vou me esvaindo com os dias. Eu gostaria de ser mais alegre às vezes, de dizer coisas mais felizes, mas é que a gente esquece tão rápido a alegria que parece que nem vale a pena falar nada. É como se a vida se esvaísse sem ser percebida, com nossa cara se desmanchando leve como fumaça que se espalha pelo ar. Como eu gostaria de voltar a fumar. Sugar o fogo com tanta força até ouvir a combustão do papel queimar alto em minhas têmporas. Mas já nem isso eu posso. Nenhum alívio funciona mais. Só o sono, só dormir sem sonhos, como um pedaço de pau. Isso ajuda, mas só enquanto durmo. Mas demora tanto pra pegar no sono. Quero dormir o maior tempo possível, o mais rápido possível, sem me ver adormecer, sem o pesadelo de um sol pela manhã me roubando da inconsciência e do silêncio que me aliviam. Quero dormir rápido, entendeu? Rápido e inconscientemente como um piscar de olhos. Mas o tempo

demora tanto a passar. Estou bem, não é nada, não é nada. Em outros tempos eu tiraria de letra. Bola pra frente, e ia tocando a vida. Tinha meu violoncelo, meu marido. Bola pra frente. (pausa, longo silêncio) Para frente para onde? Você pode tocar de novo para mim? Claro, é melhor não. Não é ocasião para música esta em que nos encontramos. E eu amava música. Meu Deus, como eu amava. A música era tudo pra mim, minha vida, meu prazer, meu trabalho. O meu marido, você sabe, não é? Casei porque ele também amava música. Talvez tenha sido isso. Não nos amávamos de verdade, mas amávamos algo em comum, o que já é mais do que muitos têm. Foi suficiente, por um tempo. Talvez tenha sido isso mesmo. Talvez se eu não tivesse parado, ele ainda estivesse comigo e estaria aqui, segurando a minha mão. Mas não deu. Eu não conseguia mais. Não deu, você consegue entender? Não deu! O mundo começou a doer. A doer muito, como dói agora. Eu queria sentir meia dor. Como meu corpo, meio corpo. Mas não é assim. É como quando eu tocava meu violoncelo, é no corpo todo. Eram meus dedos apenas que sentiam as cordas, mas a partir deles o corpo inteiro acordava de uma letargia profunda, e vibrava como a pele de um tambor soando firme, ecoando em todos os meus ossos, minha carne, e eu era inteira música. Hoje vibro não mais como um tambor, mas como chicote em minhas próprias costas, vergastando com alarido minha pele em frangalhos. (pausa) Meu marido tocava piano. Eu tocava violoncelo e ele, piano. Fizemos duos na vida e na música. As sonatas de Beethoven para piano e violoncelo, os quintetos de Brahms, a linda Arpeggione de Schubert, todos, todos mesmo. E hoje, que eu já não consigo mais nem respirar direito, a lembrança dessas músicas, desses sons parece desaparecer como se eu jamais os tivesse ouvido. Só o que eu consigo lembrar é dessa maldita música, essa suíte maldita que me rouba as forças e me devolve à lama. Eu daria tudo para poder tocá-la novamente, para me livrar da maldição de só poder ouvi-la. Eu lembro quando comecei a ficar doente e soube o que estava por vir. Peguei meu violoncelo, respirei fundo como quem mergulha, fiz um silêncio avassalador, mais do que meditativo, um silêncio de canhão carregado, um silêncio de patíbulo, de asfixia. Fechei os olhos e... (3.º movimento da suíte. Interrompido bruscamente). Toquei destruidoramente. Todo o terror e



toda a esperança pareciam explodir em cada nota; era como se eu chorasse, mas minha alma e meus olhos estavam secos. A mão de meu marido tocou meu ombro. Suavemente, como quem acaricia, mas com a força de quem segura pelo braço alguém que vai cair de um precipício, ou atravessar uma rua quando vem um carro. E parei de tocar imediatamente. Eu estava muito amedrontada para pensar no que quer que fosse. Mas com aquelas mãos em meus ombros eu me senti menos desamparada. E já naquela época ele pensava em me abandonar. Ele já planejava uma nova família, e eu, condenada e prestes a me tornar uma incapaz, já não mais fazia parte do seu futuro. Eu nunca desconfiei, nunca pude imaginar que enquanto eu fazia aqueles milhares de exames, sozinha, ele, que deveria estar sempre ao meu lado, cada vez menos estaria comigo. Sua nova mulher teve um filho poucos meses depois que nos separamos definitivamente. E eu, eu que ia progressivamente perdendo o movimento de minhas pernas, de meus braços, que comecei a tremer incontrolavelmente, que já não conseguia sequer controlar minha bexiga, nunca na vida quis tanto ter um filho. (pausa) Ele contratou você para ficar comigo, para me ajudar nas coisas do dia a dia, para me limpar. Talvez por remorso. Não sei por que te conto novamente essas coisas. Já falei tanto disso. Mas é como uma música que a gente estuda, e repete, repete até que esteja tudo claro em nossa mente, em nosso corpo, e possamos, sem pensar, fazê-la viver para os outros. Põe a música de novo pra mim? Por favor? Eu sei, eu sei. Já conversamos sobre isso. Sem música será mais digno. E você só faria se fosse sem nenhum som, num silêncio cruel e insuportável para mim. Eu não entendo isso. Por que agora, quando eu mais preciso, me privar da única coisa que esse corpo quase inútil ainda é capaz de fazer? O que mais eu posso senão ouvir, ouvir, ouvir até o desespero, o excesso, o horror? Me privar disso é antecipar o meu silêncio, é acabar com o único vestígio de humanidade que ainda possuo. Sem isso eu sou um bicho, incapaz de coisa alguma além da própria sobrevivência. Eu não entendo isso de você, que é em quem eu mais confio nesse mundo de ruínas que me sobrou. Morrer em silêncio é pior do que morrer. É a catástrofe, é pagar caro demais essa dívida que contrái ao ter nascido com essa coisa. Vamos, acabe logo com isso, sua enfermeira maldita! Aplique logo essas injeções e torne minha imobilidade tão verdadeira que meus ouvidos não mais consigam mentir que ainda estou viva. Uma para me anestésiar, como se ainda fosse preciso. E outra pra acabar de vez com esse abandono que me deixou ainda mais encarcerada nesse corpo que mal se mexe. Vamos com isso, sua empregada inútil, eu quero rápido estas duas injeções de uma única vez. (longa pausa) Será que você pode ser mais ágil? Esse silêncio é pior que a dor. Por favor, por favor... Você não pode mesmo colocar a música pra mim? É minha última vontade. Coloque a música para eu ouvir de novo, eu imploro. (pausa) Eu não vou conseguir sem isso. Eu tenho medo de morrer em silêncio; eu tenho medo de viver em silêncio. (longa pausa) Você venceu. Você venceu mais uma vez. Eu desisto de novo, mas pelo amor de Deus coloque logo essa música maldita! (5.º movimento da suíte, aproximadamente depois do primeiro terço, no início do minueto II).

Escuridão.

(Afonso Nilson de Souza é dramaturgo, Florianópolis / SC)

Carrascal de almas

“A revolta do Contestado é apenas uma insurreição de sertanejos espoliados nas suas terras, nos seus direitos e na sua segurança. A questão do Contestado se desfaz com um pouco de instrução e o suficiente de justiça, como um duplo produto que ela é da violência que revolta e da ignorância que não sabe outro meio de defender o seu direito.”

(Cap. Matos Costa, que nunca escondeu de ninguém o que pensava, em entrevista a um jornal da época, acusando os coronéis e a ordem que os mantinha pela revolta existente).

Quando os dois repórteres chegaram aqui na venda, eu soube logo do que se tratava. Era sempre o mesmo; vinham atrás da memória do Contestado. No meu armazém atendo todo o mundo.

Mostraram várias fotografias de prisioneiros da chamada “Guerra Santa”, onde apareciam as crianças entre os adultos, e disseram que precisavam fazer uma reportagem. Queriam mostrar como estavam os remanescentes da “Revolução dos Pelados”; justificavam “por que a criança fica na memória do velho” e o que havia mudado naqueles cem anos desde o início do conflito.

Lembrei de imediato do Fulgêncio Alves, que deveria beirar os cem anos e vivia numa casa afastada do centro, e que parecia ganhar uma sobrevida, e os olhos brilhavam quando se lembrava daquele tempo; era como se o fulgor, os estampidos e o clarão do shrapnel devastando o sertão estivessem ainda explodindo em sua retina.

Os jornalistas permaneceram mais de dez dias na região, depois se despediram afirmando que iriam mandar uma cópia da matéria quando fosse publicada.

É o jornal que tenho em mãos, gostei especialmente do trecho que contém o depoimento do velho Fulgêncio e que espero ler daqui a pouco para ele...

“... Tudo foi muito triste meu filho... Meu pai tomou logo no primeiro combate do Irani, teve o privilégio de ingressar junto com o monge José Maria no glorioso exército de São Sebastião que voltaria para promover a justiça, quando todos teriam o seu quinhão, sua terra, seu rebanho, condições de sustentar a família e não haveria mais luta entre gente da cidade e gente do campo e todos viveriam em harmonia, sem exploração do homem pelo homem e toda aquela força militar da república não defenderia só os ricos, os fazendeiros abastados e a ferrovia administrada pelos estrangeiros...”

“... Fiquei com a minha mãe, mulher forte e decente... No começo havia muito respeito entre as pessoas no reduto, as mulheres, crianças, aqueles que

deveriam defender a causa, a nova monarquia dos sertões, os Doze pares de França, exemplo de ordem e valentia... A gente rezava muito naquele tempo...

“... Tinha cinco anos quando fomos para o Irani... Ficamos quatro anos perambulando pelos matos, do Irani para Taquaruçu... Depois Caraguatá e por último Santa Maria onde tudo acabou... Nunca vi tanta morte na minha vida... Mas então, aí a vida já não valia muito... Não se sabia mais para quê tanto sofrimento, fome, doença, solidão... A solidão do desespero, dos abandonados, dos que não tinham mais esperanças...”

“... Teve um peludo (como os revoltosos chamavam os militares) que entendeu o nosso lado, o nome dele era Matos Costa, mas não lhe deram ouvidos... Foi morto numa emboscada e o chefe do piquete que o matou, por sua vez, também foi morto, punido pela ação indevida...”

“... Da guerra, ficamos sabendo daqueles mais de mil prisioneiros, homens, mulheres e crianças que foram todos mortos a mando das forças do governo, os corpos foram incendiados com grimpas de pinheiro e depois as cinzas jogadas nos cafundós da terra aqui de Santa Catarina... Explicaram que foi necessário porque não havia como sustentar toda aquela gente que não tinha serventia...”

“... Antes de Santa Maria, o último reduto a cair, um dos nossos tinha matado a facção, três mulheres e duas crianças... As mulheres foram simplesmente degoladas... Já as crianças, ele disse que deram mais trabalho... Uma ele acertou com o facção antes de entrar em casa e a outra teve de tirar debaixo de uma cama, matou e depois como havia feito com os outros, picou os corpos todos e deixou tudo para os bichos comerem...”

“... Aquilo era desespero... O que havia de mais bestial dentro do homem aflorava naquela terra sem leis... Ninguém mais se respeitava... Só os laços de família se mantinham... Não dava para fugir porque não tinha para onde e mesmo porque não havia compaixão com aqueles que desistiam... Restava rezar, orar para que o monge José Maria ouvisse e se apiedasse e talvez assim se pudesse ter outra vida, outro mundo, nisso acreditávamos...”

“... Minha mãe costumava falar baixinho nos meus ouvidos... Precisamos agüentar, dizia, tudo isso um dia acaba e seremos melhores... Para este carrascal de almas, o sacrifício não terá sido em vão...”

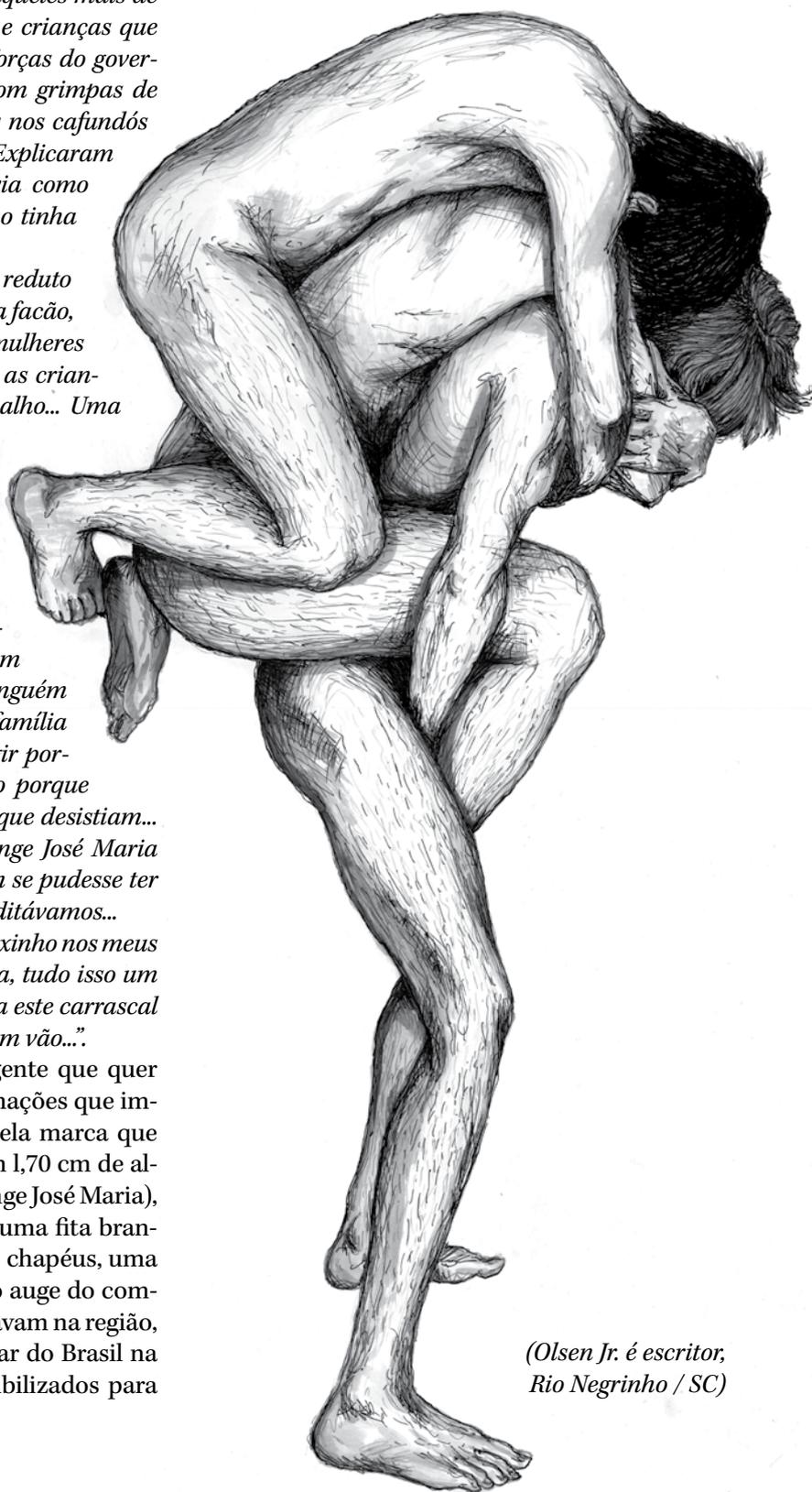
Há muito tempo convivo com gente que quer saber do Contestado. Tenho informações que impressionam. Só para lembrar: aquela marca que fiz com um facção ali na parede tem 1,70 cm de altura (era a medida da altura do monge José Maria), os adeptos de suas ideias usavam uma fita branca com este comprimento em seus chapéus, uma distinção no grupo; outra coisa, no auge do combate cerca de oito mil soldados estavam na região, era a metade do contingente militar do Brasil na época; cinco aviões foram disponibilizados para

ajudar as forças do governo, dois apenas voaram (foi a primeira vez na América Latina com fins militares); em um dia, para destruir o último reduto, de Santa Maria, foram disparados mais de 40 mil tiros pelo exército, por exemplo.

Antes da capitulação, já a miséria social tinha sido substituída pela miséria moral.

A grande reportagem dos jornalistas afirma que o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) das cidades envolvidas na conflagração do Contestado é o menor em relação às outras cidades catarinenses e só comparado aos grotões nordestinos. Passados cem anos, a Guerra do Contestado continua muito presente no imaginário popular, na falta de representatividade do poder e nas condições materiais de grande parte da população.

Com todo o respeito, se eles me tivessem perguntado, teria respondido!



(Olsen Jr. é escritor, Rio Negrinho / SC)

O Comodoro

Enfiaram pela rua do Gonçalves Dias.

Lá estavam eles, os dois, falando, encostados à porta da charutaria, no meio do burburinho e da aglomeração das 4 horas.

Elas passaram, quase roçando-os, num zingue-zague, por entre a multidão, que assaltava os *tramways*.

Instalaram-se num deles, a correr, com os vestidos arrepanhados atrás.

E, do alto de um banco, Magnólia, arremessava ao Comodoro, persistentemente, uns olhares fulgurantes.

Ele, muito belo e muito nítido, num grande aprumo, o ar *gentleman*, deitava-lhe também, de vez em quando, com nobreza, os seus olhos claros, agitando a grossa bengala de cana, entre os dedos, onde a pedra negra de um anel reluzia.

Carlos Backer, então, sacudiu-lhe as mãos, à inglesa, e despediu-se.

— E agora? exclamava George Marcial consigo mesmo. Agora: é seguiu-la!

E logo investiu para o bonde, que começou a rolar, atulhado de gente.

De pé, à plataforma, soprando alegremente o fumo do seu charuto, ia pensando: esta brasileira me agrada, ela é nova, é bonita, tem graça e tem toilette; depois, qualquer dia vem a casar aí com algum pobre diabo de bacharel, não lhe dou seis meses... É verdade que ela parece gostar de mim, mas necessariamente há de ter o seu namorado, ou seu “predileto”, que lhe vai à casa, leva-lhe flores, acompanha-a às *soirées*, aos teatros, curva-se todo ao Sr. Visconde... Não, decididamente ele ia manter aquilo longe, meio afastado, porque não convinha apartar da menina a ideia de pensar em outro, porquanto ele não podia casar, não era homem para semelhante tolice, e depois, mesmo, talvez não se demorasse muito no Brasil... Sentia por ela qualquer coisa de extraordinário, de delicioso e inefável, como um trinar de pássaros em manhã clara, entre arvoredos, ou uma facha de sol entrando por uma janela aberta, numa casa de campo! Mas só por isso não valia a pena ir parar no casamento!

Pois aquilo lá podia dar-se com ele, que percorreria os países, cidades e sítios onde a beleza tem mais prestígio, resplandece mais alto e possui um cunho mais glorioso sem embarçar jamais nessa realza do matrimônio, tão bem definida numa frase de Balzac! com ele que conhecera e amara as supremas formosuras da carne, sem nunca render-se até aquele ponto! que resistira às incomparáveis seduções das mulheres da Áustria, da Rússia, da Inglaterra e dos Estados Unidos! sobretudo às últimas, que chegaram a transformar a insignificância do namoro numa coisa social, um princípio filosófico — a *flirtation*! Ele, que soubera resistir a todas essas tentações, lá podia agora

“espichar-se” com a primeira brasileira formosa que lhe aparecia! Isso era bom para os bacharéis, os caixeiros pobres e sem ideias, que não saem da terra onde nascem, não vêem nada, não conhecem nada, tristes sujeitos totalmente desprovidos de aspirações e ideais, no seu voo terra à terra de galináceos! Para ele, não, que era homem de conhecimentos e de viagens!... Mas para que toda aquela sorte de considerações? O que era certo, é que ele ali estava, a incorrer também na banalidade, que tanto odiava. Era o tal vício brasileiro: seguir uma mulher até à casa, através de mil peripécias, trapalhadas, coisas românticas e loucas, só porque ela nos atirou, de passagem, numa rua ou num café, alguns sorrisos e alguns olhares, como braçadas de flores! Mas também que fazer, em uma cidade como esta, onde não havia quase alegria artística dos grandes centros industriais e mentais, divertimentos, impressões estéticas, a não ser a rua do Ouvidor, uns teatrinhos reles, frequentados por uma gatinha equívoca, sem fisionomia e sem fulgor?

De resto aquilo era, para ele, uma ocupação; podia dizer que tinha agora um ofício...

E fixava Magnólia que, de vez em quando, olhava-o, sorrindo com os seus dentes magníficos.

E prosseguia: está pelo beicinho, não há que ver! Já a posso vencida, caidinha, “no papo”! E só esperar o casamentozinho ou... Há tanta gente que precisa de emprego, de posição, de condecorações... Depois não há nada mais fácil de obter neste país que “condecorações”...

Entrava-se agora no Catete.

De um e de outro lado do bonde, a rua fugia, empoeirada pelo vento da tarde.

As casas, as janelas fechadas, tinham um aspecto mesquinho, acachapado, triste. A construção aí não tem estilo nem arte, é um mistifório



dos mais descontraídos padrões, e lembra, por vezes, essas trabalhadas caixinhas de conchas que se vendem na província.

Ao chegar a Botafogo, na volta da praia, o bonde parou, e apearam-se, a Magnólia e a mãe. Em seguida, dirigiram-se para o portão de um excelente *chalet*, de proporções médias, pintado de azul, assobradado. Na frente havia um pequeno jardim, de ruas areadas e brancas, circulando moitas altas de plantas escassas e enfezadas, com um gradil cor de bronze. Para os fundos, por cima do telhado vermelho, desenhava-se no alto a verdura de um bosque ou de um pomar.

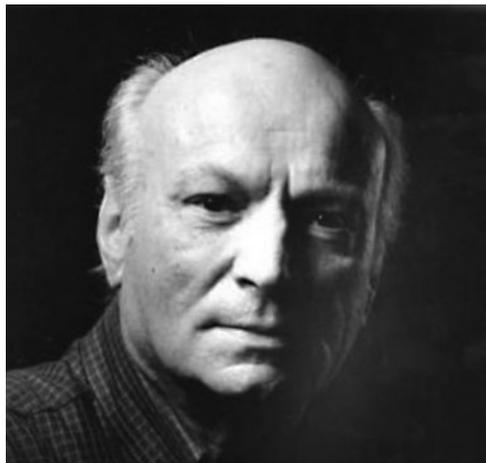
O Comodoro, então, nobremente, com elegância, e a destreza própria de um marinheiro, saltou adiante, e ficou sobre o passeio, aguardando o bonde que voltava.

Ao atravessar o jardim, Magnólia voltou-se ainda uma vez, para ele, e, antes de desaparecer, lançou-lhe um olhar que era ao mesmo tempo uma despedida e um convite amoroso.

(Esta obra, de grande importância literária, ficou esquecida nas páginas do jornal de José do Patrocínio, onde fora publicado, entre 5 de novembro a 3 de dezembro de 1890. Apenas no início do século 20, Virgílio Várzea republicou a obra com o título de “George Marcial (Romance da sociedade política do fim do império)”, alegando que recebeu autorização do poeta catarinense para refundir a obra “de modo que da parte primitiva do meu colaborador absolutamente nada permaneceu”. Esta publicação faz parte da pesquisa do jornalista, escritor e professor **Uelinton Farias Alves**, conhecido biógrafo de Cruz e Sousa, que vai publicar, em breve, em livro, o romance escrito por Oscar Rosas e Virgílio Várzea.)

Poemas antológicos de Albano Martins

Por Péricles Prade



Albano Martins, com habitual grandeza e simplicidade derivada da limpidez da expressão, confessa, apesar do contido anticonfessionalismo das obras, a presença de significativas influências no curso da formação, sendo a de Camilo Pessanha a mais profunda e duradoura, além de ter aprendido com Miguel Torga a medir o verso e a sustentar a respiração do poema, fatos literários que somam e não desnaturam sua flagrante originalidade. Considera-se dedicado artesão, um combatente corpo a corpo com as palavras virgens, de gestação demorada, dando ênfase à selecionada e à precisa economia dos vocábulos, afeiçoada ao seu pendor oracular.

E mais tem dito, em entrevistas e noutras passagens: reconhece a intensidade como preponderante marca de sua poesia, compromissada com a condição humana e motivada pela melancólica ponderação sobre o destino (a *moira* dos gregos), o tempo (atrelado à infância baudelairiana reencontrada) e a precariedade das coisas/sentimentos, resultado da linguagem traslata, transgressora, plástica e prazerosa de ressonâncias epicuristas.

Assim, atento às leis da imaginação, afasta-se da norma (lógica) tradicional ao prestar constante obséquio à Natureza/Cosmos, além de render-se à tensão entre o amor e a morte, sob o embalo da melodia do silêncio, para abolir o vazio, encantando-se pelo jogo das irradiações intertextuais, ciente de que a poesia também é forma de conhecimento (gnose).

Daí que, em geral imantados, mas nem sempre, por essas impressões/revelações pontuais, diversos críticos de proa analisaram a obra de Albano Martins.

Merecem destaque, em Portugal, entre outros, Eduardo Lourenço (batizou como controlado o seu romantismo), Maria Helena Padrão (os poemas, território de reflexão, mediante ritual confortado à aliança entre a leveza e a harmonia, submissa à rigorosa construção matemática das formas), Bernardette Capelo-Pereira (sob o foco de três vetores de *Secura Verde*, seu primeiro livro, versa a fenomenologia poética, a topografia imagística e a poética da metamorfose), Fernando J. B. Martinho (em torno de *Palinódias, Palimpsestos*, de vocação metapoética, apontadas a unidade formal e a temática como macrotexto), Manuel Ferreira Patrício (as íntimas relações entre Poesia e Filosofia, evidência e união sagrada desse poeta mediterrâneo e atlântico), Maria do Carmo Castelo Branco (realça *Três Poemas de Amor*, seguidos do *Livro Quarto*, como obra labiríntica propiciatória de hipóteses semióticas e de concentrações, dispersões e centralizações da imensa literatura amorosa, metalinguisticamente relacionada às anteriores), Maria Lúcia Lepecki (a sintaxe produtora de significados, a descrição em verbos de ação e as metáforas abertas, dinâmicas, nominais e renitentes em *Assim são as Algas*) e Luís Adriano Carlos (centrado na ideia do Amor como desejo do Belo, ao ressaltar, nessa estética escrita na pele, a delicadeza de sua poesia lírica de feição epigramática).

No Brasil, avulta Álvaro Cardoso Gomes (não obstante os excelentes estudos de Nelly Novaes Coelho, Massaud Moisés, Carlos Felipe Moisés e Leodegário de Azevedo Filho), que escreveu duas primorosas monografias, uma compreendendo as linhas de força de sua poética, impulsionadas por duas vozes/movimento, na convivência antagônica de Eros e Tanatos, e outra, recente, acerca das representações verbais e plásticas, configuradoras de vínculo efrásico.

Em quase todos esses exegetas, que esvurmaram os estratos semântico, sonoro, lexical, sintático e visual dos poemas, não passaram despercebidos o erotismo, a musicalidade, o culto à Natureza e à Arte, o processo imagético e metamórfico, o equilíbrio / concisão / depuração / condensação / brevidade / síntese da linguagem (características da poética minimalista), o passageiro recorte onírico, a fusão de imagens, a claridade apolínea, as analogias, a estrutura oximora, as iluminações, enfim, o absoluto domínio do fazer criativo.

Para não repetí-los, deixei à margem a maior parte dessas abordagens, nas abas da antologia *Ofício e Morada*, publicada pela editora Letras Contemporâneas (2011), às quais aqui e agora faço remissão, destacando estes trechos reproduzidos em tipo itálico:

Não afeito à grandiloquência, ao retoricismo estéril, inspirando-se na lição dos clássicos gregos e latinos, e na tradição lírica de Portugal, sua poesia, voltada ao humanismo visceral, acima de tudo enaltece o amor (de caráter erótico, a mais das vezes).

O resultado é sempre surpreendente. O leitor bebe água pura que não só o faz dessedentar-se, como também o conduz para um mundo in illo tempore, anterior ao utilitarismo, e à dessacralização de tudo aquilo que dá sentido à existência.

A criação dessa poesia destituída de ornamentos, cheia de frescor, cujas imagens revelam sutis correspondências entre as coisas e os seres, tem por finalidade expressar a realidade essencial, oculta sob o não-sentido. Para tanto, o sujeito lírico, recusando a aceitar as contingências da morte, faz generosa entrega de si mesmo ao outro.

Ao anular as paixões, os orgulhos secretos, as vaidades, torna-se servo das palavras, como queria Octavio Paz. A poesia, assim, é a "mia senhor", a quem deve vassalagem. É nesta servidão voluntária, que, suponho, se encontra a maior virtude de Albano Martins, pois nada há de gratuito em sua obra, como comprova a coletânea, preparada com devoção.

Tudo nela é sentido para recuperar a humanidade no homem e conseguir integrar o que há na Natureza (repite), afirmando a vida, a mais alta missão do poeta.

Além da fidelidade à celebração da Arte identificada à vida, fruto catártico do périplo amoroso da memória, de sua dicção severa, sedutora e não dogmática, ressoam versos substantivos, talhados à luz do conhecimento e à sombra dos mistérios. Todos decorrentes de esculpidas palavras-diamantes, concisas, fulgentes e perfeitas, lavradas com rigor e respiradas na medida certa, ou seja, nada é postição nessa linguagem poética plena de energia.

Poderia parar neste estágio do texto transcrito. Contudo, é de bom aviso pôr em relevo que a multifacetada obra de Albano Martins exige novas interpretações, pois algumas veias ainda não foram exploradas, como as hierofanias e as alusivas aos símbolos, entre os quais sobressai o do elemento água. Exemplifico com três poemas, publicados ao lado destes apontamentos.

O símbolo dual água, representando vida e morte, denominada pelos babilônios como Casa da Sabedoria, está presente nesse admirável poeta português, reveladora do fluxo heraclitiano de sua aguda intuição, *fons et origo* da criação fundada nas potências do inconsciente e da memória. Sem dúvida, porque, como já transmitia Tales de Mileto a Nereo, lembrado por Goethe no *Fausto*, tudo nasceu na água.

(Péricles Prade é poeta, ficcionista, crítico literário e de artes plásticas, Florianópolis / SC)



COMPÊNDIO

Dizias: daqui o mar parece
uma tarântula
azul. Eu respondi:
vermelhas
são as flâmulas
das algas e o fermento
das águas.
Escrever
é isso: fazer
da vida uma pauta
e um compêndio de espuma.

(Do livro *Escrito a vermelho*, 1999)

COMO SE FOSSES O MAR

Antigamente
era assim: bastava
o voo duma ave
para te arrepiar a pele. Agora
os navios cortam
a linha de água e nem
um leve sobressalto
te percorre os rins.

(Do livro *Escrito a vermelho*, 1999)

OSTRAKON DA BAILARINA

O que sustenta o arco
desta ponte
são os braços e as pernas
da bailarina. A água
que ali corre derrama-se
da ânfora da cabeça e são
os seus cabelos. Se alguém
atravessar a ponte
e beber, encontra
a entrada aberta e a saída
fechada. O obstáculo
são os seios
grávidos
da bailarina. Para
além deles há apenas
o abismo. E, como alguém disse,
quando se ama o abismo,
é preciso ter asas.

(Do livro *A voz do olhar*, 1998)

Albano Martins, considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa, nasceu em 1930, na Aldeia do Telhado, Província da Beira Baixa, em Portugal. Além de poeta, é professor de Filologia Clássica, ensaísta e tradutor. Celebrou, em 2010, sessenta anos de vida literária. Em sua homenagem foi lançado o conjunto das obras, sob o título de *Assim são as algas*. A editora Letras Contemporâneas, em 2011, publicou a antologia *Ofício e Morada*, com prefácio de Álvaro Cardoso Gomes.





(Juliana Crispe é artista visual, Florianópolis / SC)

Milonga urbana, fronteiras e estranhamentos

Por Jéferson Dantas

A milonga urbana se projeta numa roupagem poética existencial, alçada a um gênero que se confunde com diferentes sonoridades e textos linguísticos. Não há necessidade de ser pampeano para revelar a sensibilidade do homem do campo. Ao mesmo tempo, essa fronteira não necessita ser rompida para se construir algo "novo", destituindo a beleza tão fortemente adensada pela oralidade como homens da grandeza de João da Cunha Vargas.

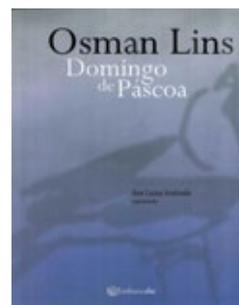
A poética da milonga urbana está fincada no coletivo imaginário. Tal educação estética, que não se elabora em bancos escolares, mas na experiência sensorial dos que partilham dos territórios platenses e de suas temporalidades, favorece composições inerentemente litigiosas e propícias à reflexão. A milonga urbana tem compromisso histórico e político. Não está preocupada com modismos, e sim com o espessamento de sua forma e conteúdo.

Não por acaso, o músico e escritor gaúcho Vitor Ramil (1962-) conseguiu imprimir em seu ensaio *A estética do frio* uma metáfora conceitual vigorosa e imperativa para os que residem na região mais ao Sul do Brasil. A partir desta alegoria semântica (o frio como emblema do território), o compositor gaúcho passa a se reconhecer, decisivamente, naquele lugar. A introspecção criativa de Ramil é tributária, pois, deste lugar-território com que dialoga, exaustivamente, com a língua hispânica, mas concomitantemente tem a contribuição cultural do imigrante alemão e italiano e, evidentemente, dos afro-descendentes e dos povos originários. A musicalidade de Ramil é a confluência do regional com o urbano, traduzida principalmente na milonga, gênero musical apreciado pelos gaúchos e castelhanos, de caráter repetitivo, melancólico e reflexivo.

Para o historiador e geógrafo Manuel Correia de Andrade (1922-2007), o Rio Grande do Sul tem uma história *sui generis*, pois foi tardiamente povoado pelos portugueses. Essa verdadeira área de conflitos entre lusitanos e castelhanos demorou a ser solucionada, tanto no Rio da Prata como nas margens dos rios Uruguai e Paraná. Os rio-grandenses tinham com os castelhanos da região do Prata velhos desentendimentos. A imprecisão das fronteiras, ainda que bem definidas pelos tratados realizados pelos impérios ibéricos, não eram formalmente aceitas pelos habitantes acostumados a atravessá-las, a participar de peleas, já que possuíam propriedades dos dois lados da fronteira e manejavam rebanhos inteiros sem respeitá-las. O vaivém dos rebanhos causava atritos entre os industriais de couro e de charque sediados no Brasil, na região de Pelotas, e na Argentina, em Buenos Aires.

Nessa direção, as fronteiras territoriais/culturais promovem diferentes suscetibilidades, animosidades e representações diversas do que chamamos Brasil. O estranhamento está incorporado ao *modus vivendi* do gaúcho, que se construiu, historicamente, em meio a batalhas contra o governo imperial durante a Revolução Farroupilha (1835-1845), estando sua figura invariavelmente associada à pecha de subversivo, arrogante e destemido. A sensação de Ramil, compartilhada, certamente, por muitos rio-grandenses, deve ser a mesma de todos os brasileiros deste território: o que é ser brasileiro na quentura do Oiapoque até às gélidas invernações no Chuí?

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



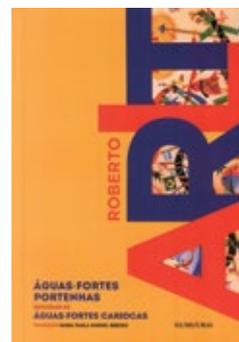
Domingo de Páscoa, última narrativa completa de Osman Lins, ficcionaliza a viagem do escritor com Julieta de Godoy Ladeira às praias do Espírito Santo, em 1977. A edição trilingue, pela primeira vez em livro, lançada pela editora da UFSC, conta com as versões anteriores para comemorar os 90 anos de Osman Lins (2014), além de homenagear Julieta de Godoy Ladeira por sua imensa dedicação à obra do escritor.



“Este é um livro de quem se deslocou muito na vida. De quem saiu do lugar para conhecer coisas variadas. De quem viajou e voltou de lá com mais sabedoria, mais jeito de dizer, mais força de artista. O som desse processo é o baixo-contínuo que se ouve aqui, ao largo das páginas.” Assim fala Luís Augusto Fischer sobre o novo livro de poemas de Celso Gutfreind, *Em Defesa de Certa Desordem*, publicado pela editora Artes e Ofícios.



Para o escritor e crítico Carlos Felipe Moisés, “o intuito profundo que move a poesia deste *Metal*, como a toda a poesia genuína, é que dessa luta com as palavras resulte a mais convincente impressão de espontaneidade, como se falar ou escrever fosse um ato absolutamente natural”. *Metal* é o novo livro de poemas do gaúcho Ricardo Silvestrin.



Águas-fortes portenhas seguido de *Águas-fortes cariocas*, publicado pela editora Iluminuras, traz o testemunho de Roberto Arlt sobre suas caminhadas por Buenos Aires e pelo Rio de Janeiro. Seja numa ou noutra cidade, Arlt busca nas ruas o lugar perfeito para se conhecer as cidades, pois, segundo ele, elas são um “palco grotesco e espantoso onde, como nas gravuras de Goya, os endemoniados, os enforcados, os enfeitados, os enlouquecidos dançam sua sarabanda infernal”.