

CULTURA

Biblioteca Pública
de
Santa Catarina

Orquestra de
Blumenau:
um grande
patrimônio
musical

Nossas rádios
estão fora
de sintonia

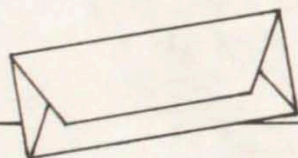
Mulher na
literatura:
a difícil
posição das
escritoras do
século XIX



G A L E R I A



Juarez Machado — Oleo s/tela — Paris/88



Cartas

"Aleluias pelas maravilhosas páginas que dedicaram em CULTURA a esta Maura, que acaba de voltar do seu doloroso passado ressurgido pela força de vocês e transformado em festa. Aceitem o meu grato bem-querer e também a palavra reconhecida de Cousin, o eterno enamorado, o amigo perfeito"...
Maura de Senna Pereira
Rio de Janeiro

Recebemos e registramos com agradecimentos correspondência enviada pelos seguintes leitores:
Maria Consuleo Görrensén/Rio de Janeiro
Jurandir Schmidt/Joinville (SC)
Moacyr Vallin de Freitas/Coronel Fabriciano (MG)
Associação Paulista de Belas Artes/SP
Luiz Carlos Amorim/Suplemento Literário "A ILHA", Joinville (SC)
Armando A. dos Santos/São Paulo
Elmar Joenck/Curitiba (PR)
Fundação Educacional de Criciúma (SC)

dois pontos

A existência de uma publicação cultural tem sido aspiração daqueles que ao longo dos anos fazem cultura em Santa Catarina e também dos que estão, de alguma forma, ligados a esse fazer. O jornal CULTURA é mais um dos rebentos que nasceram gestados por essa vontade, como outros que o precederam. E a questão, a nosso ver, está justamente aí: inúmeras foram as vezes que se teve iniciativas como esta e inúmeros os casos em que essas publicações não tiveram continuidade. A ausência de periodicidade regular e efemeridade têm acompanhado a história das publicações culturais do Estado de Santa Catarina. Este jornal não representa uma exceção. Sua irregularidade chega e ser frustrante, temos que reconhecer. A princípio poderá soar quixotesco até um comentário como esse. Olhando mais de perto averigua-

mos que ele se torna imperioso, porque não resta dúvida de que é fundamental manter uma publicação cultural em Santa Catarina. Ao término de um mandato e no limiar de um novo governo consideramos oportuno falar sobre a manutenção de um jornal, semelhante ou diferente deste, não importa. O fundamental, mesmo, é que ele exista e que sobreviva com qualidade, ordenação e regularidade. Dificuldades para que o projeto flua como se idealiza, é um fato. Impossível executá-lo? Não nos parece. CULTURA pode não estar agradando à totalidade de seus leitores, é verdade, mas temos registrado a aprovação de um número muito grande deles. É importante prosseguir, pois temos certeza que este é o desejo da grande maioria que se preocupa com a preservação e o enriquecimento cultural em nosso Estado.

Editorial/Cartas.....	pág. 2
Dança.....	pág. 3
Literatura.....	pág. 4
Conto.....	pág. 6
Poemas.....	pág. 7
Rádio.....	pág. 8
Fotografia.....	pág. 10
Entrevista.....	pág. 12
Política e Cultura.....	pág. 16
Noticiário.....	pág. 18

EXPEDIENTE

GOVERNADOR DO ESTADO — CASILDO MALDANER
SECRETÁRIA DA CULTURA E DO ESPORTE
— ZULEIKA MUSSI LENZI
EDIÇÃO GERAL — COLACA GRANGEIRO

ARTE FINAL — JAIR MANOEL DE OLIVEIRA
ILUSTRAÇÕES — CLÓVIS MEDEIROS, FERNANDO LINDOTE, JAYRO SCHMIDT E REGINA MELIM

Colaboraram também nesta edição: César Valente, Clóvis Medeiros, Danisio Silva, Denise Thomazi, Elaine Borges, Eugênio P. Lacerda, Fernando Lindote, Flávio Cardozo, Jayro Schmidt, Macé, Márcio Henrique Martins, Mercedes M. Vieira da Silva, Paulo Clóvis Schmidt, Regina Melim, Silveira de Sousa, Zahidé Muzart, Zuleika Medeiros e pessoal do setor de fotocomposição da IOESC.

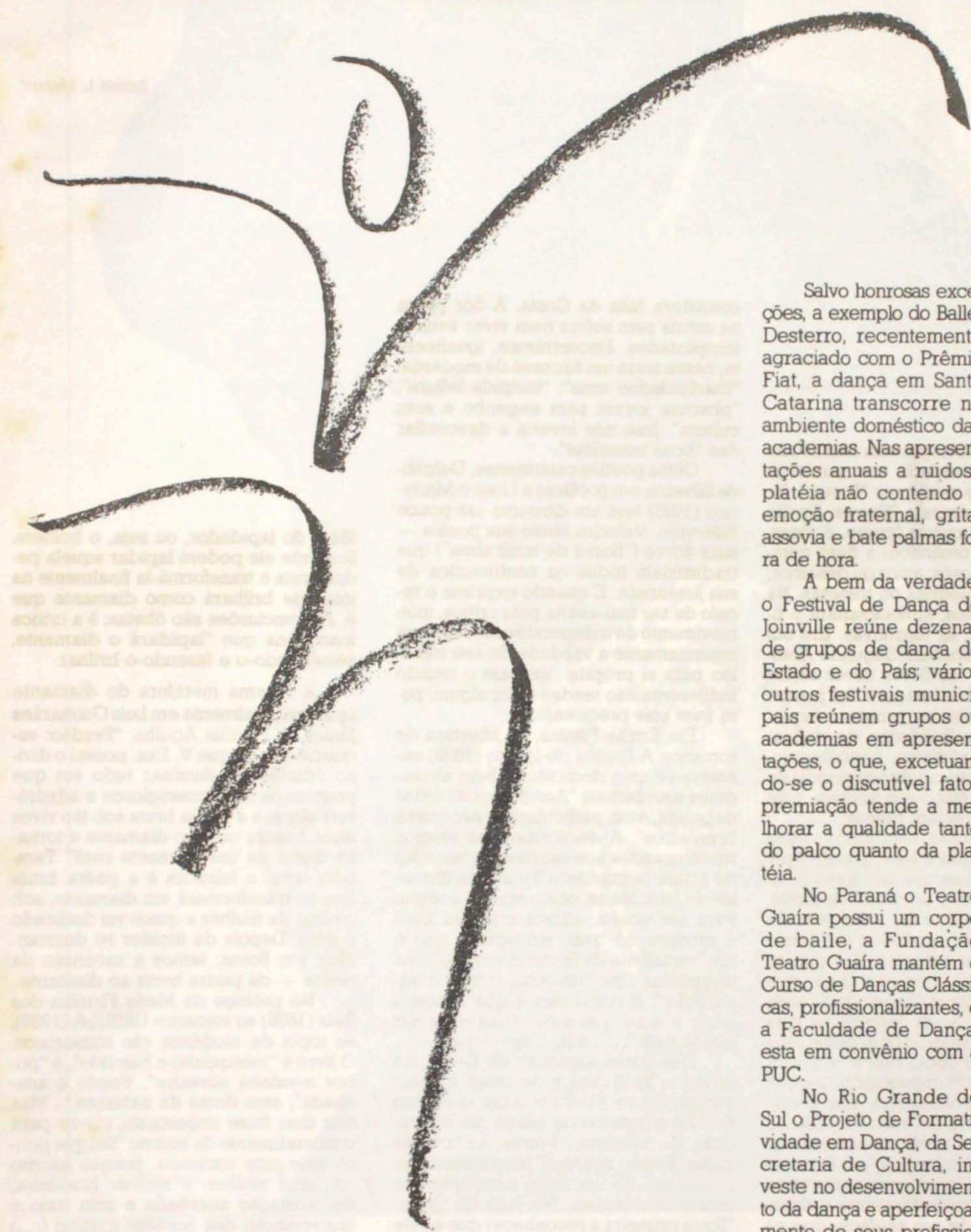
Capa — montagem de Jayro Schmidt com foto de Elaine Borges

Contracapa — foto de Carla Alves/arquivo Fundação Catarinense de Cultura

CULTURA é uma publicação da Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte de Santa Catarina e Fundação Catarinense de Cultura / Endereço: Rua Tenente Silveira, 32, 1º andar — 88010 — Florianópolis, Santa Catarina.

SANTA CATARINA É UM INTERREGNO?

Texto e desenho: Maria Célia Di Bernardi Lopes Maciel*



Salvo honrosas exceções, a exemplo do Ballet Desterro, recentemente agraciado com o Prêmio Fiat, a dança em Santa Catarina transcorre no ambiente doméstico das academias. Nas apresentações anuais a ruidosa platéia não contendo a emoção fraternal, grita, assovia e bate palmas fora de hora.

A bem da verdade, o Festival de Dança de Joinville reúne dezenas de grupos de dança do Estado e do País; vários outros festivais municipais reúnem grupos ou academias em apresentações, o que, excetuando-se o discutível fator premiação tende a melhorar a qualidade tanto do palco quanto da platéia.

No Paraná o Teatro Guaíra possui um corpo de baile, a Fundação Teatro Guaíra mantém o Curso de Danças Clássicas, profissionalizantes, e a Faculdade de Dança, esta em convênio com a PUC.

No Rio Grande do Sul o Projeto de Formação em Dança, da Secretaria de Cultura, investe no desenvolvimento da dança e aperfeiçoamento de seus profissionais através de um núcleo de trabalho aberto, interdisciplinar.

Objetivam o ensino-aprendizagem sistemático e o resgate da dignidade da dança como forma propiciadora de discussão, reflexão e expressão do homem, seu tempo, sua cultura e contexto social.

O número de grupos de danças profissionais nos Estados vizinhos é, sem sombra de dúvida, maior e de atuação mais intensa. Suas companhias estão na pauta dos grandes festivais nacionais ou internacionais, ao lado das melhores do País e do mundo.

A dança abrange tanto o aspecto prático: o conhecimento das técnicas de dança, disciplina e muita dedicação (não se forma um bailarino com menos de oito anos de estudo); como o aspecto teórico: referencial histórico, filosófico e científico.

Sem esmiuçar a relação com as áreas afins como música, cenografia, figurinos, iluminação, maquiagem, entre outras, que viabilizam as produções.

Dor, para o bailarino, pode não ser alerta vermelho, no entanto o perigo da má formação da estrutura óssea e muscular é fato que deve obedecer ao maior critério de consciência na terapêutica ou educação do movimento.

Vêm-se freqüentemente crianças de cinco anos "na ponta" sem que os pais se dêem conta da gravidade de trabalhar

músculos e ossos sem que estejam completamente formados.

Cabe ao professor de dança delinear seu perfil e a qualidade de seu trabalho tendo em mente métodos adequados aos níveis dos alunos, faixa etária, idade óssea, além do talento individual ou eventual vocação, respeitando a individualidade de cada criança, realçando ou corrigindo o que for preciso.

As Oficinas de Dança do Centro Integrado de Cultura, vinculadas à Fundação Catarinense de Cultura, desenvolveram até 1990 oficinas temporárias e permanentes, aglutinando os interessados em dança, promovendo o seu intercâmbio e estimulando os profissionais através de oficinas breves. No último ano orientou-se o trabalho para a formação de oficinas integradas.

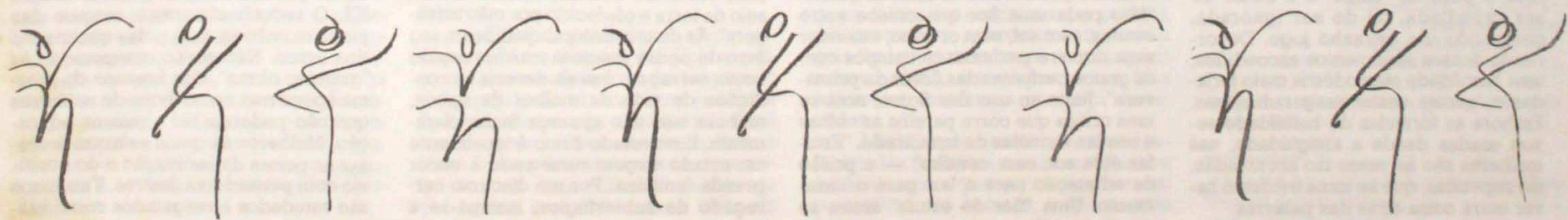
Em 1991 estaremos realizando essa integração, mesmo a nível informal.

A prática interdisciplinar é o primeiro passo para a formação integral do bailarino. Estabelecemos um programa de integração entre as oficinas de clássico, moderno e musicalização, entre outras que serão desenvolvidas no decorrer do ano.

É ainda muito pouco, perto da necessidade de se criar uma Escola Livre de Dança, a nível profissionalizante, formando bailarinos catarinenses aptos a audições nas grandes companhias, criarmos nossas próprias companhias e corpos de baile.

Dançar é preciso.

* Maria Célia Di Bernardi Lopes Maciel é coordenadora das Oficinas de Dança do Centro Integrado de Cultura.



ARTIMANHAS NAS ENTRELINHAS

Zahidé L. Muzart*

No presente trabalho estudo os prefácios, notas introdutórias, dedicatórias e preâmbulos (o assim chamado paratexto) num corpus ⁽¹⁾ limitado de escritores do século XIX, no Brasil.

O meu objetivo maior, nesse estudo, é comparatista. Ler alguns textos de mulheres e de homens nas semelhanças e sobretudo nas diferenças. Como diz Eleni Varikas ⁽²⁾: "Estudar a escolha, a função e a reelaboração dos empréstimos no discurso feminino e feminista significa ainda angariar mais meios para compreender as percepções subjetivas que as mulheres tinham de sua posição — condição preliminar para estudar a formação da consciência feminista".

A vida das mulheres no século XIX girava, segundo os homens, em torno do lar, filhos, festas, moda, igreja, os próprios homens. O que fazia uma mulher ser mulher? A beleza, o encanto, a graça, a timidez eram as principais características do feminino.

Lendo os prefácios das escritoras do século XIX, no Brasil, e comparando-os com os prefácios dos homens, comecei a encontrar na série de pequenos textos "femininos" e na manifestação do "feminino" aceito, as principais diferenças entre eles.

Nessa época, como se sabe, a mulher era tolerada, não realmente respeitada como escritora. A crítica quando se debruçava sobre os livros de mulheres o fazia "com luvas de pelica", "com a cortesia devida a uma senhora", não estudando o livro como literatura mas vendo atrás dele o fantasma de uma mulher.

Nos prefácios estudados, a maior preocupação não é com a elaboração de um prefácio ficcional como os belos prefácios de Alencar, por exemplo, aqueles onde o autor é mero transcritor e a narrativa, por vezes, oriunda de velhos papéis manuscritos vindos à luz de maneira misteriosa. Nesses, o leitor já no limiar, estava magicamente envolvido na atmosfera romântica e induzido à leitura.

Nos prefácios femininos, transparece o peso da "culpa" e o medo de ser repudiada, ou de ser ignorada, compondo um estranho jogo. Decorrendo desses sentimentos escondidos, uma humildade ou modéstia meio forjadas e, muitas vezes exageradíssimas. Embora as fórmulas de humildade sejam usadas desde a antiguidade, nas mulheres são às vezes tão acentuadas, tão repetidas, que se torna evidente haver outra coisa atrás das palavras.

A modéstia se expressa não só nas fórmulas de humildade mas também, pelo excesso de metáforas "florais". Júlia da Costa, Delminda Silveira, Emília Freitas e várias outras (como, é claro, muito escritor romântico) a tudo compararam com as flores: amor ou desamor, vida ou morte, alegrias ou tristezas. Na maioria dos casos, simbolizariam o livro, os poemas, as narrativas. Em outros, a própria escritora. Segundo Antônio Cândido ⁽³⁾ "as flores talvez sejam a principal fonte de imagens dos poetas românticos brasileiros, prontos a explorar as suas possibilidades de delicadeza e sentimentalismo, concebendo-as como uma espécie de intermediário entre o mundo físico e o homem, cuja vida interior pareciam refletir."

Nos prefácios femininos, essa grande valorização e esse grande apelo à beleza e à frescura das flores oculariam, parece-me, um outro desígnio. Mais de uma mulher faz valer seus direitos a entrar na república das letras pelo uso desses artifícios. É o que se lê em Indígena do Ipiranga (Ana Luíza de Azevedo Castro), Delminda Silveira e Júlia da Costa. Se os homens, na vida cotidiana, só as valorizariam pelos seus encantos físicos como beleza e juventude, é igualmente nesses atributos que incide a ênfase valorativa dos prefácios. Em Flores Dispersas de Júlia da Costa, temos um texto introdutório de dedicatória "A minha Mãe". O título induz ao erro de o leitor esperar um texto cheio de transportes afetuosos e filiais. Na verdade, é de um prefácio que se trata. É um texto cheio de imagens sombrias: solo tristonho, céu nebuloso, nevoeiros, vapores, etc. Imagens do romantismo. Mas junto a essas imagens, colhem-se outras que nos interessam mais de perto como a frase seguinte: "Não pode uma flor que cresce entre estufas, sem sol, sem orvalho, estender seus ramos e perfumar os campos com os gratos perfumes das flores da primavera". Junto ao uso das flores, nota-se uma crítica que corre paralela às velhas e usadas fórmulas de humildade. "Estufas sem sol, sem orvalho" — a prisão da educação para o lar, para o casamento. Uma "flor de estufa" assim se

considera Júlia da Costa. A flor presa na estufa sem sofrer nem viver ventos, tempestades. Encontramos, igualmente, nesse texto um excesso de modéstia: "Inarticulados sons", "insípida leitura", "obscura jovem sem engenho e sem cultura". Isso nos levaria a desconfiar das "boas maneiras".

Outra poetisa catarinense, Delminda Silveira, em prefácio a Lises e Martyrios (1885) tem um discurso um pouco diferente. Valoriza muito sua poesia — suas flores ("flores de minh'alma") que traduziriam todos os sentimentos de sua juventude. E quando exprime o receio de ser mal-aceita pela crítica, num movimento de independência, reafirma ingenuamente a validade de seu trabalho para si própria: "se para o mundo indiferente não tendes valor algum, para mim sois preciosas..."

Em Emília Freitas, na abertura do romance A Rainha do Ignoto (1899) encontra-se uma dedicatória bem abrangente e ambiciosa "Aos gênios de todos os países, e em particular aos escritores brasileiros". A dedicatória faz elogios muito grandes aos escritores ("estrelas de primeira grandeza") e usa de fórmulas de humildade, como manda a regra. Para ser aceita, afirma que seu livro é produto de "mão selvagem", que é um "ramalhete de flores silvestres" mas oferecidas com "respeito, estima e admiração". A conclusão a que chega o leitor é a de que a escritora quer ser aceita mas "conhece o seu lugar"!!

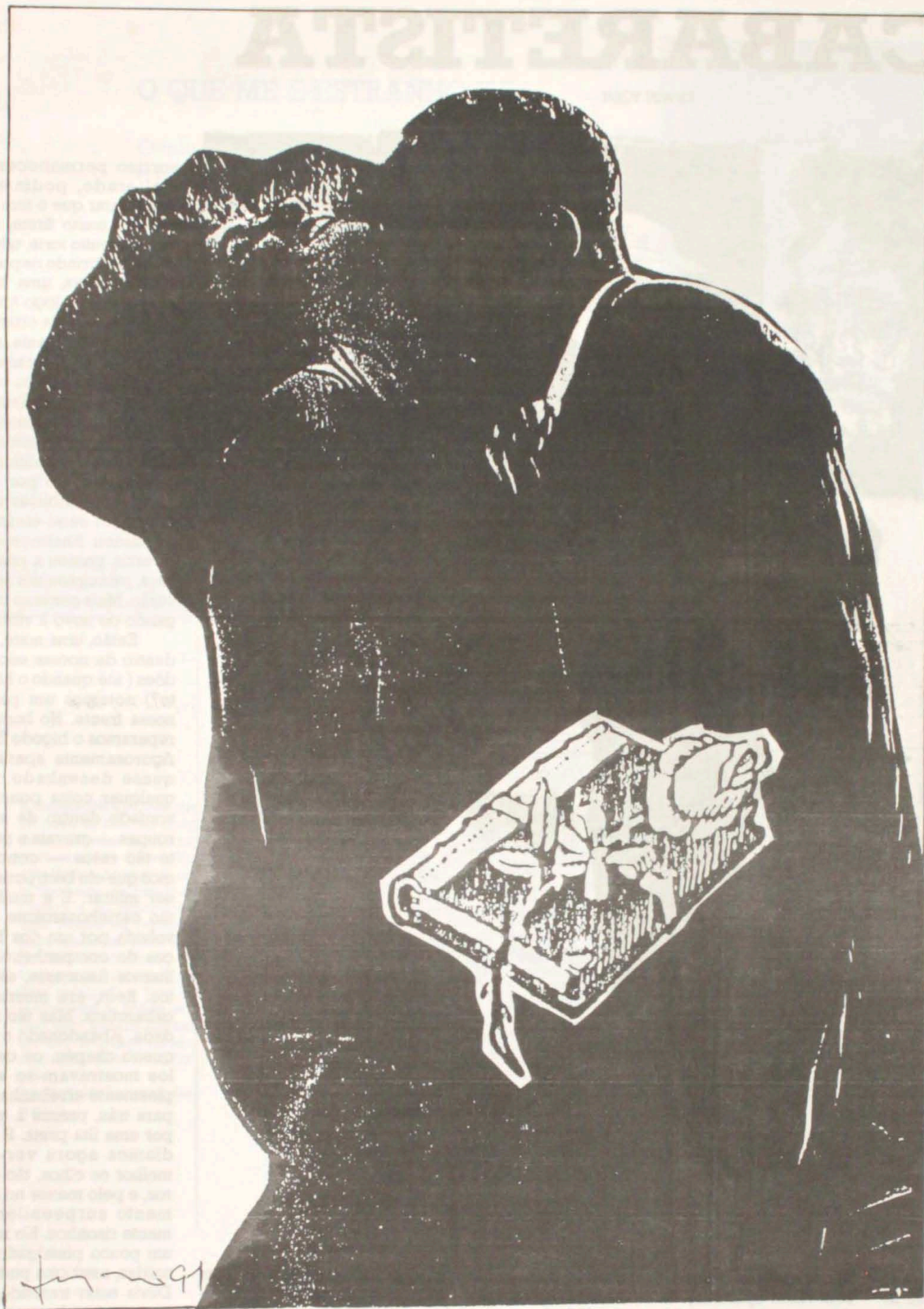
Das flores ingênuas de Delminda Silveira às flores silvestres e mais agressivas de Emília Freitas, o código floral é o mesmo da graça, da delicadeza, da natureza... Porém, ao lado de tantas flores, aparece freqüentemente a metáfora do diamante bruto que traz outras conotações. Em Júlia da Costa: "Sou a primeira a reconhecer que é este um diamante bruto e que não pode sem ser lapidado brilhar com todo o esplendor anelado por fecundas inteligências". Em Emília Freitas: "Minha oferta não vos deslustra. Ei-la deslapidada (sic) como um diamante arrancado do seio da terra e oferecido por mão selvagem". As duas escritoras qualificam seu livro de pedra preciosa mas em estado bruto, selvagem que se deveria às condições de vida da mulher da época, embora isso não apareça muito claramente. Esse estado bruto é igualmente um estado virgem remetendo à maior prenda feminina. Por um discurso carregado de subterfúgios, insinua-se a

idéia do lapidador, ou seja, o homem. Somente ele poderá lapidar aquela pedra bruta e transformá-la finalmente na jóia que brilhará como diamante que é. As conclusões são óbvias: é a crítica masculina que "lapidará o diamante, penetrando-o e fazendo-o brilhar."

A mesma metáfora do diamante aparece igualmente em Luiz Guimarães Júnior, A Família Agulha: "Perdão: esquecia-me de que V. Exa. possui o divino condão de iluminar tudo em que pousam os seus prestigiosos e admiráveis olhos; e a pedra bruta sob tão vivos raios fulgura como o diamante e torna-se digna de um diamante real!" Também aqui, o folhetim é a pedra bruta que se transformará em diamante, sob o olhar da mulher a quem vai dedicado o livro. Depois da timidez se desmanchar em flores, temos a ascensão da pedra — da pedra bruta ao diamante.

No prólogo de Maria Firmina dos Reis (1825) ao romance URSULA (1959), os topos de modéstia são numerosos. O livro é "mesquinho e humilde", é "pobre avezinha silvestre", tímida e acanhada, sem dotes da natureza... Mas traz uma frase importante, chave para o entendimento da autora: "Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem trato e conversação dos homens ilustres (...) com uma instrução misérrima (...) e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo." (grifos meus)

Nesse primeiro livro de mulher, no Brasil, já são estabelecidos alguns princípios que nortearão a crítica, no século XX. O reconhecimento e resgate das pioneiras não se dará pelas qualidades dos livros. Não serão comparadas às "grandes obras", dos homens da mesma época mas como livros de mulheres que não puderam ter a mesma educação. Mulheres às quais estavam fechadas as portas da instituição e do convívio com pensadores ilustres. Tais livros são estudados e resgatados como váli-



dos porque primeiras manifestações de mulheres brasileiras. E é sobre isso que trata Maria Firmina dos Reis. Ela estabelece, com clareza, os limites aos quais estavam confinadas as mulheres do tempo e tem nítida noção da importância da educação, das vivências e das oportunidades culturais. Aliás, a discussão da educação para a mulher foi um dos grandes temas da segunda metade do século XIX e disso encontram-se vestígios em todos os jornais da época, sobressaindo-se, naturalmente, os jornais e revistas dirigidos por mulheres. Segundo Perpétua do Vale, a propósito

de Plectros de Ibrantina Cardona: "É verdade que a crítica para ser justa, precisa ter disposição de bondade para com as escritoras, atendendo ao pouco cultivado que tem comumente a mulher." (4)

Ao final do prefácio, no último parágrafo, Maria Firmina dos Reis expõe seus objetivos. Se o livro for amparado pela crítica, talvez sua autora publique livros melhores. Ou então, idéia bem interessante, talvez outras mulheres "com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal" igualmente publiquem livros. A mesma idéia do "amparo da crítica" aparece em Índi-

gena do Ipiranga (pseudônimo de Ana Luíza de Azevedo Castro) e em alguns outros homens.

"O prefácio, segundo Novalis, fornece a bula para o leitor." (5) No entanto, os prefácios das escritoras que analisei, não pretendem, aparentemente, ser um guia de leitura: não trazem explicações sobre o título, o texto, os temas. Mas trazem as constantes por mim destacadas.

Afinal, a quem se dirigiriam os prefácios das mulheres escritoras? Parece evidente que a qualquer leitor, homem ou mulher. No entanto, a lê-los mais nas estrelinhas, os prefácios "femini-

nos" teriam um leitor específico a conquistar: o homem de letras, o crítico literário. Isso é observável nos trejeitos de que sofrem tais prefácios. Raros se fazem ficcionais. Quase todos se colocam como "dependentes". Raríssimos são plataformas de combate como acontece na obra de Maria Firmina dos Reis. Os prefácios das escritoras não pretendem ser um guia de leitura. Ao lado da constância das fórmulas de humildade, trazem uma escondida voz feminina: consciência da falta de condições para a mulher poder escrever na época, carência de educação, de instrução e leitura para se tornar uma boa escritora.

Pelo estudo dos prefácios, vê-se que as mulheres, afivelando a máscara do papel secundário a que estavam submetidas, no século XIX, adotaram, aparentemente, no paratexto, os estereótipos de uma tradição eminentemente masculina. Aceitando o "feminino" que lhes era imposto, as escritoras adotam-no como meio de sobrevivência. No entanto, nas entrelinhas, essas artimanhas, são desmascaradas e o feminino até então escondido vai demonstrar sua presença. Pelo pouco interesse do prefácio ficcional, transparecem obrigações a serem cumpridas, regras do domínio. O prefácio era um dos lugares onde a escritora poderia discutir suas idéias. Poucas o fizeram com clareza como Maria Firmina dos Reis. A maioria se escondeu nas flores e diamantes, encarando os homens com ingênuas pieguices, com trejeitos de dependentes... Porém não nos devem confundir — são realmente artimanhas que ficam nas entrelinhas.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1) Corpus para o presente trabalho:
Maria Firmina dos Reis. *Ursula Romance*. 1859.
Ana Luíza de Azevedo Castro (Indygena do Ypiranga). *D. Narcisa de Villar*. 1859.
Júlia da Costa. *Flores dispersas - 1ª série*, 1967.
Emília Freitas. *A rainha do ignoto*. 1899.
Prefácios de:
Teixeira e Souza em: *O filho do pescador*. 1843.
José de Alencar em: *Diva*. 1864.
Senhora. 1875.
Lucíola. 1862.
Guerre dos Mascates. 1873.

Castorino de Faria em *Lasthênia*. 1884.
Luiz Guimarães Júnior em *A família Agulha*. 1870.
Horácio Nunes em *D. João de Jaqueta*. 1887.

- 2) Eleni Varikas. "Pária: uma metáfora da exclusão das mulheres". In: *A Mulher e o espaço público*. Revista Brasileira de História, n° 18, ago.89/set.89, p. 20.

- 3) Antônio Cândido. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da USP, 2ª vol. 1975, p. 163.

- 4) Apud Sylvia Paixão. "A imprensa feminina no século XIX". In: *Cadernos n° 1, 3: Seminário Nacional Mulher e Literatura*, Florianópolis, 4-6 outubro de 1989, p. 114.

- 5) Apud G. Genette. *Seuils*. Paris, Editions du Seuil, 1987.

* Zahidé L. Muzart é professora da Universidade Federal de Santa Catarina
Ilustração: Jayro Schmidt

A CABARETISTA

ERWIN TODT

Talvez não fosse o mais indicado, o mais conveniente. O desejável seria ficarmos estudando ou então, como todo mundo da nossa idade, irmos brincar na rua, correr atrás de uma bola. Mas nós gostávamos daquilo. Ali sentados no escuro, quase nem falando, o avançar da hora nem importando muito; olhando apenas. Olhando, de dentro da loja completamente escurecida, as pessoas que paravam na vitrine iluminada a nossa frente. Vendo sem sermos vistos. Provavelmente devia residir nessa condição o fascínio mágico daquele quase brinquedo. Ainda nem entrando na adolescência, não acredito que soubéssemos apreciar devidamente o espetáculo, algo fascinante que, sob aquela luz bastante forte, tínhamos quase todas as noites à nossa frente. Pois era um desenrolar de fisionomias num perfeito à vontade, desafiados todo e qualquer vestígio de máscara. Diferentes nuances de agrado, de encanto ou de reprovação. E quase sempre uma mão feminina — não raro enluvada — meio se erguendo, um dedo indicando uma bolsa, um ornamento, um chapéu ali exposto. Às vezes, uma luneta era empunhada. E nós olhando, tão quietos no escuro. Apenas, de quando em quando, mexia-se, incômoda, dentro do nosso sentir, a indefinível sensação de que a vida realmente pulsava, demarcada, do outro lado daquelas vidraças.

Nas noites quentes de verão, o movimento junto à vitrine era naturalmente bastante grande. Em vestidos alegres e braços nus, passavam e paravam grupos de moças, empregadas com crianças, raras mulheres sozinhas, casais de idades variadas, quase sempre um marido vagamente impaciente. E quando mais tarde o movimento já cessando, um princípio de quietude descendo por sobre o trecho de calçada a nossa frente, havia apenas, sob o lam-



pião próximo à vitrine, todo aquele mundo de insetos de verão meio exterminados, tontos da luz e do seu doido rodopiar.

Bem menor era o movimento nas noites de inverno, a vitrine sendo então cerrada mais cedo. Noites frias, freqüentemente uma densa cerração abrumando a rua, mal deixando entrever o outro lado da calçada. Golas de sobretudos levantadas, os vultos passavam apressados, um que outro se detendo rápido, não raro apenas pa-

ra acender um cigarro. E sem razão aparente, vindo provavelmente do bar próximo à esquina ou das imediações, às vezes desenhava-se a nossa frente a figura de um bêbado, olhar e pernas perdidos em suas direções. E nós atentos, quase imobilizados.

Só uma figura, pelo menos duas ou três vezes na semana, mesmo nos rigores dos frios, se achegava à nossa vitrine. Era uma mulher, trazendo sempre uma menina por uma das mãos. Vestia

sempre roupas escuras, provavelmente de boa qualidade e também sempre um pequeno chapéu cobria-lhe a cabeça, sombreando-lhe um pouco o rosto discretamente pintado. Não podíamos, devido ao chapéu, ver-lhe os olhos, mas a fisionomia parecia-nos suave, às vezes marcada por um princípio de sorriso. Nós a chamávamos a cabaretista. Onde o nome? Nem sei dizer.

Ali, banhada pela luz forte das lâmpadas, permanecia ela parada, sem

pressa e sem interesse, a expressão distraída repassando os objetos expostos. De quando em quando voltava demoradamente a cabeça em direção de um dos lados da rua. Ficávamos intrigados e também um pouco inquietos; que fazia aquela mulher ali parada, no frio, praticamente sozinha? E quando a menina igualmente começava a demonstrar sinais de inquietação, ela se inclinava sobre o rostinho infantil, falava qualquer coisa, e embora o esboço de

sorriso permanecesse inalterado, podíamos quase jurar que o tom de voz era muito firme, talvez era muito forte, talvez severo. Abrindo depois a bolsa, sacava, uma bala ou chocolate, logo tomados pela mão da criança.

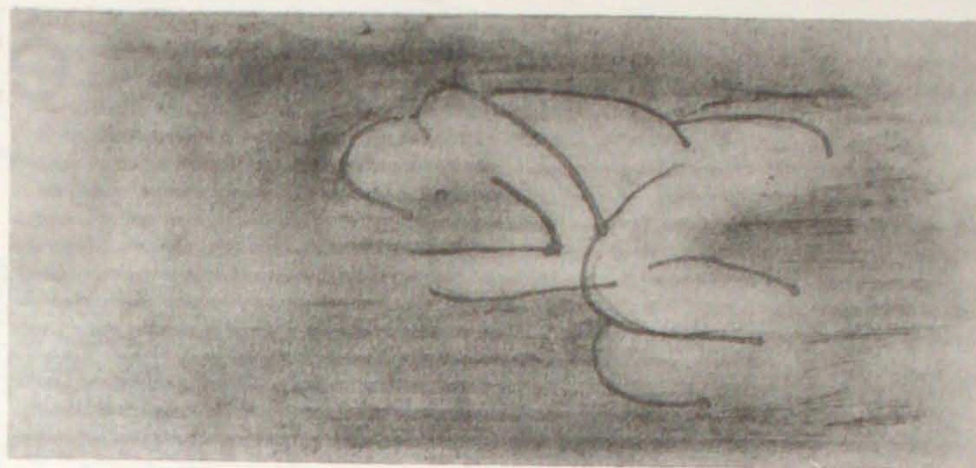
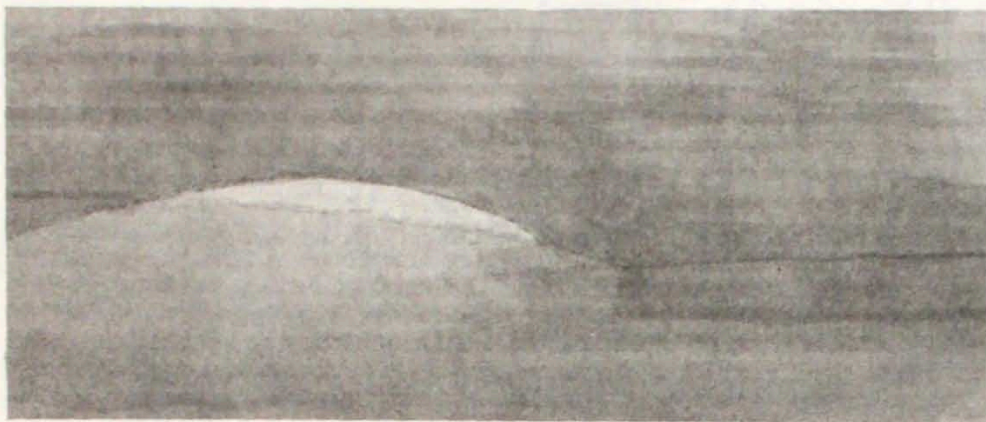
Mas de repente, nos fins do inverno, a cabaretista sumiu. Fizemos conjecturas variadas. Estaria viajando, estaria doente? Restavam os passantes apressados e solitários, desaparecendo por entre aquelas neblinas que pareciam semi-eternas. Terminou finalmente o inverno, passou a primavera, principiou um novo verão. Mais gente se chegando de novo à vitrine.

Então, uma noite, de dentro de nossas escuridões (até quando o hábito?) notamos um par a nossa frente. No homem reparamos o bigode fino, rigorosamente aparado, quase desenhado. No qualquer coisa pouco à vontade dentro de suas roupas — gravata e paletó tão retos — concluímos que ele bem poderia ser militar. E a mulher, tão carinhosamente envolvida por um dos braços do companheiro... olhamos fixamente, atônitos. Bem, era mesmo a cabaretista. Mas tão mudada. Abandonado o pequeno chapéu, os cabelos mostravam-se simplesmente arrebanhados para trás, presos à nuca por uma fita preta. E podíamos agora ver-lhe melhor os olhos, tão claros, e pelo menos no momento surpreendentemente risonhos. No rosto um pouco pintalgado de sardas, nenhuma pintura. Devia estar trazendo sapatos sem salto, pois pareceu-nos sem dúvida bem mais baixa. Vimos o companheiro a trazer mais para junto de si, a mão livre apontando qualquer coisa, uma bolsa ou uma luva. Riram os dois, numa espécie de acordo, cabeças quase juntas. E um pouco apressados, sumiram nos negrumes da noite, provavelmente um resto de riso ainda nos lábios. Nunca mais vimos a cabaretista.

O QUE ME É ESTRANHO

O que fui em menino
é hoje um baú lacrado
que, alheio a minha história,
tenho como inquilino.

Em vão tentam arrombá-lo
as raízes da memória.

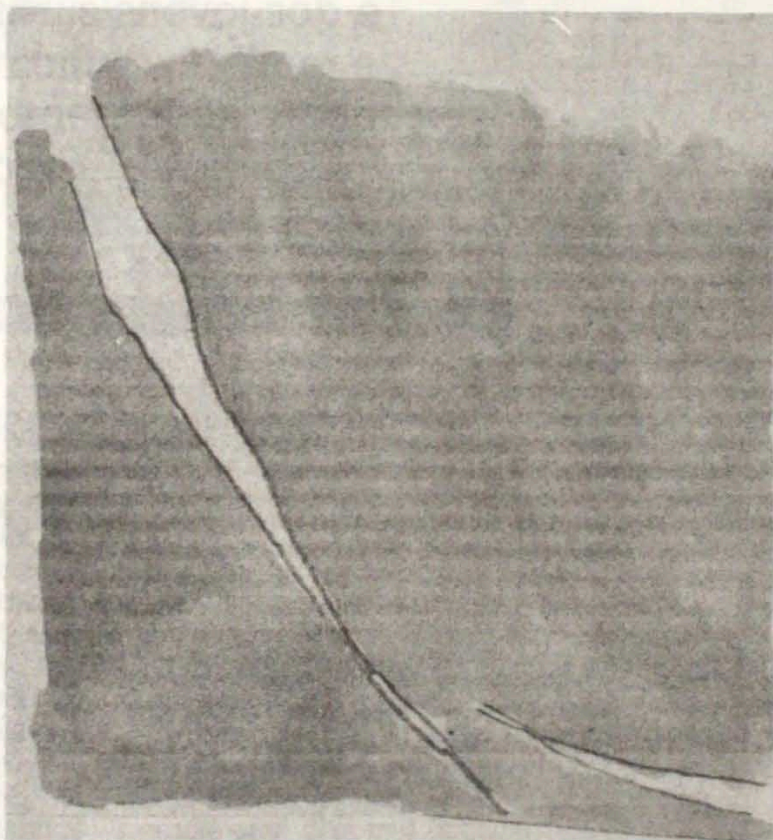


Miguel Sanches Neto

RESIGNAÇÃO

Noites sem insônia.
É tanto meu conformismo
que me sonho eu mesmo.

A Cabaretista é o conto que dá nome ao livro de Erwin Todt, vencedor do Concurso Nacional de Contos Virgílio Várzea, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte em 1989. Natural de Pelotas, o autor reside em Porto Alegre, Rio Grande do Sul e é formado em Odontologia. Tem publicado o livro de contos **Selos da Bolívia**, editado pela Martins Livreiro em 1987. **A Cabaretista** será publicado pela FCC Edições. Ilustração de Fernando Lindote



MÁQUINA BREVE

Nos parágrafos
de penumbra
uma ínfima
cicatriz
de luz.

A palavra
arde e tomba:
inconstante
fogo-fátuo
apertado
pela sombra.

Os poemas desta página são de autoria de Miguel Sanches Neto, um paraense que reside em Florianópolis e estuda na Universidade Federal de Santa Catarina. Estes poemas compõem o livro **Inscrições a Giz** que recebeu o prêmio do Concurso Nacional de Poesias Luís Delfino, promovido pela SECE/SC e também será publicado pela FCC Edições. A premiação dos livros de contos e poemas foi realizada no último trimestre de 1990.

Ilustração de Regina Melim

NOTURNO EM SÓ MAIOR

Nenhum vento.
A noite dorme
carente de evento.



Nossas emissoras precisam se ligar no rádio

por Cesar Valente
Jornalista

**Um apelo para que
o rádio nasça para todos,
e que as emissoras
acabem com o monopólio
de alguns segmentos
— como o das domésticas
e dos jovens surfistas —
e ganhem dinheiro com
programações também para
outros públicos.**

Editores de jornais do mundo todo estão assustados com uma tendência persistente de queda do número de leitores. Nos casos menos piores há uma estagnação, o que também é muito preocupante, já que a população não parou de crescer. As emissoras de televisão norte-americanas, igualmente preocupadas, descobriram, há pouco, que o telespectador habitual situa-se na faixa dos 40-50 anos.

Essas situações (graves porque demonstram, entre outras coisas, que os jovens não estão lendo jornais nem vendo televisão como seria de se supor), não afetam, nos países desenvolvidos, o rádio. Assim que surgiu a televisão não faltaram adivinhos do futuro predizendo o massacre: "o rádio acabou", sepultado pelo som com imagens. Bobagem. O rádio — AM e FM — é hoje o único meio de comunicação de massa que atinge todos os públicos, todas as idades e, como parece ser moderno falar, todos os mercados.

Nem é preciso parar para pensar sobre a situação catarinense, em especial a de Florianópolis, para verificar que o caso, aqui, não é bem esse. Convido-os para um passeio pelo dial do rádio na capital do Estado. Vamos selecionar a faixa de amplitude modulada (AM), que reúne uma possibilidade de alcance maior e uma sensibilidade a interferências também maior. Em todo caso, alguns progressos técnicos já permitem emissões AM com som estereofônico de qualidade bem satisfatória. Coisa que não chegou ainda a esta ilha. Mas vamos lá, da altura dos quase 700 megahertz até os 1.470 megahertz, estão as cinco AMs de Florianópolis: Diário da Manhã, Cultura, Guararema, Guarujá e A Verdade.

Segmentação tem sido a palavra da moda para o rádio no mundo todo. Trata-se de calcular o tamanho do mercado de um tipo de público e fazer uma programação que cativa esse público. Basta um pouco de atenção para que qualquer um perceba que as AMs disputam, todas, a mesma faixa de público. Rádio popular, feito por comunicadores que atendem solicitações por telefone. Uma ou outra exceção em horários específicos, como a programação de esportes. E uma tentativa mais assumida de segmentação, que é o caso da Cultura, que só toca música sertaneja. Nenhuma

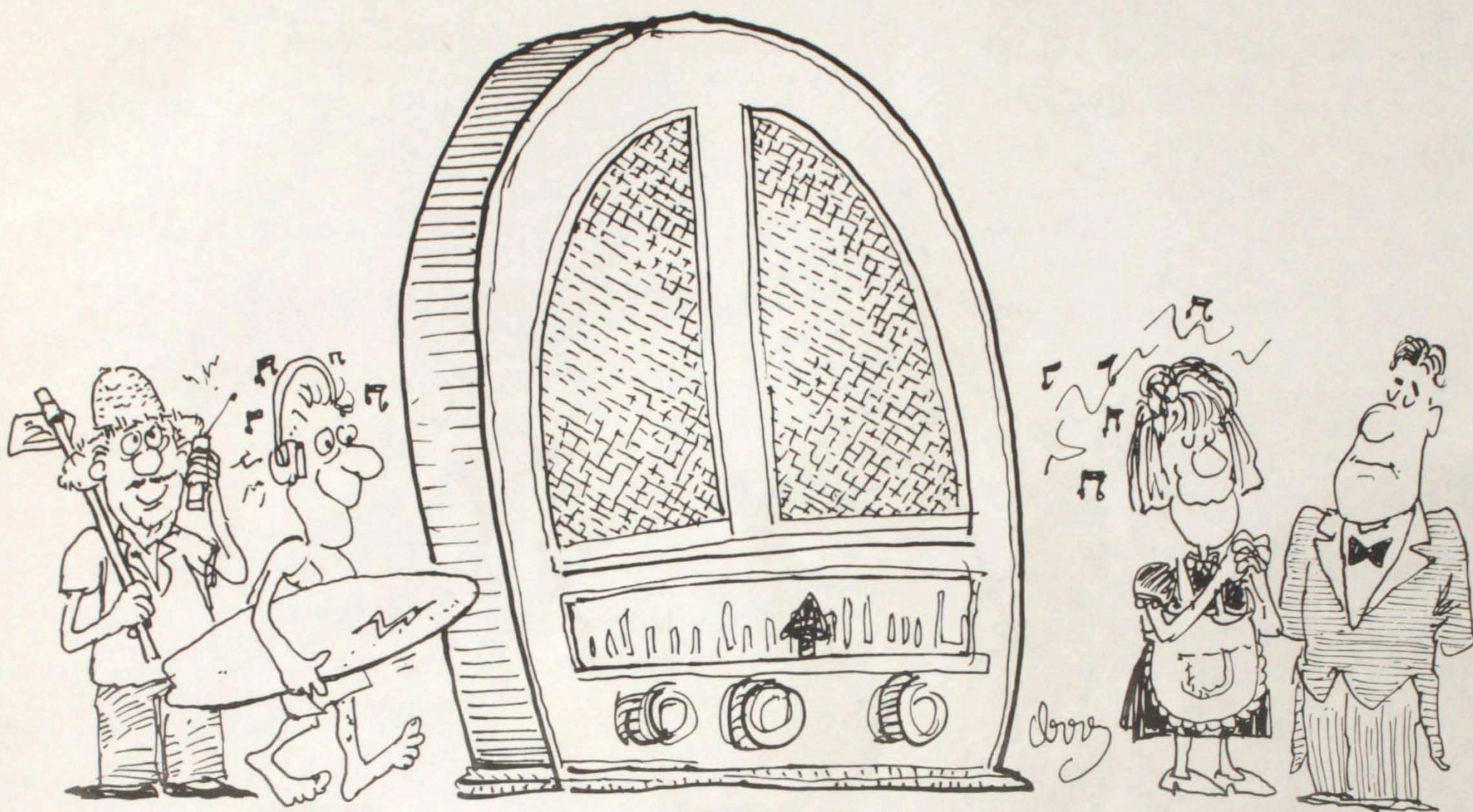
delas atende segmentos também expressivos na capital: o público que gostaria de poder saber das notícias locais pelo rádio, por exemplo.

Na faixa da frequência modulada (FM), livre de interferências, mas com o alcance muito limitado, a tendência mundial tem sido uma extrema segmentação. É possível encontrar emissoras que dão notícias 24h, ou que só tocam determinado ritmo 24h ou que transmitem para um único bairro. Já em Florianópolis, o mesmo fenômeno das AMs quase se repete. Dos 92 aos 102 quilohertz em que se situam as sete FM's da capital, ouve-se praticamente a mesma coisa. Rádio jovem, com as músicas do momento e comunicadores que não dizem absolutamente nada que se aproveite e quando precisam ler, tropeçam, maldisfarçando com gírias e brincadeiras. Novamente aí a maioria das emissoras cobiça — e disputam comercialmente — o mesmo público: Antena 1, Cidade, Atlântida, Musical e, em alguns horários, a Barriga Verde e a União. A exceção é a Itapema, que busca uma faixa etária por volta dos 40 anos.

Nenhuma delas tem jornalismo. Nem em AM, nem em FM.

Não deixa de ser curioso, porque o rádio permite que a qualquer momento, de onde existir um telefone, a informação possa ser dada sem demora e com exatidão. É, sem dúvida, o veículo mais barato para veiculação ao vivo de informações. Não exige câmeras, "links" de microondas, equipes numerosas, nada. Mas, por algum motivo, os "noticiários" são preenchidos por recortes re-quentados de jornais da véspera, revistas da semana passada ou rádio-escuta de emissoras do Rio Grande do Sul ou São Paulo. Notícias locais apuradas com repórteres próprios? Só as esportivas.

O mais engraçado, se não fosse trágico, é que a primeira emissora de rádio "pirata" ou "livre" (isto é, instalada e posta em funcionamento sem autorização do governo, que é quem distribui as concessões para exploração do espectro eletromagnético, por onde transitam as ondas de rádio e TV) da capital, faz um pastiche das FM's já existentes e alguns de seus comunicadores afirmam claramente que pretendem apenas ganhar experiência para depois passar para alguma das "regulares". Em alguns países nos quais as rádios livres foram fenômenos importantes, elas vinham atender lacunas de informação que as rádios regulares não podiam atender. Na Itália algumas rádios divulgavam programas pornográficos. Na França o movimento homossexual tinha rádios próprias não-autorizadas. Temas políticos mais polêmicos, con-



tra o sistema, também faziam surgir essas emissoras, que montadas sem grandes custos, faziam transmissões clandestinas. O grande conteúdo "revolucionário" da emissora clandestina de Florianópolis (que dá até telefone para que os ouvintes liguem e concorram a prêmios) é tocar, em alguns horários, uma programação musical alternativa, que as demais emissoras não tocam.

Este quadro atual, de absoluta monotonia, de completa falta de opções, não nasceu do dia para a noite. Na verdade, parece ter começado com o baque inicial da chegada da televisão. Esse choque, comum a todos os países, foi seguido, em vários deles, por uma recuperação do rádio, em novas bases. Assumindo sua especificidade e instalando-se onde a TV, passado o fascínio inicial, não podia entrar. Nos carros, por exemplo.

Em Florianópolis, depois da chegada da TV, o rádio iniciou um processo de agonia, morte e putrefação. Hoje está mumificado, tal a estagnação e a falta de perspectivas. O rádio fazia novelas, no tempo das novelas de rádio. As produções locais eram tão boas quanto as do Rio de Janeiro. O rádio fazia shows ao vivo, em auditórios. Tão bons, em público e na qualidade musical de seus participantes, quanto os do Rio de Janeiro. E o rádio cobria os acontecimentos da capital, com agilidade e intensidade. Não é possível encontrar fotografia de solenidade importante numa certa época, sem que lá não esteja, segurando o microfone, um repórter de rádio. Tudo isso foi acabando

na década de 60 e em 70 as últimas pás de cal foram jogadas sobre o corpo já inerte.

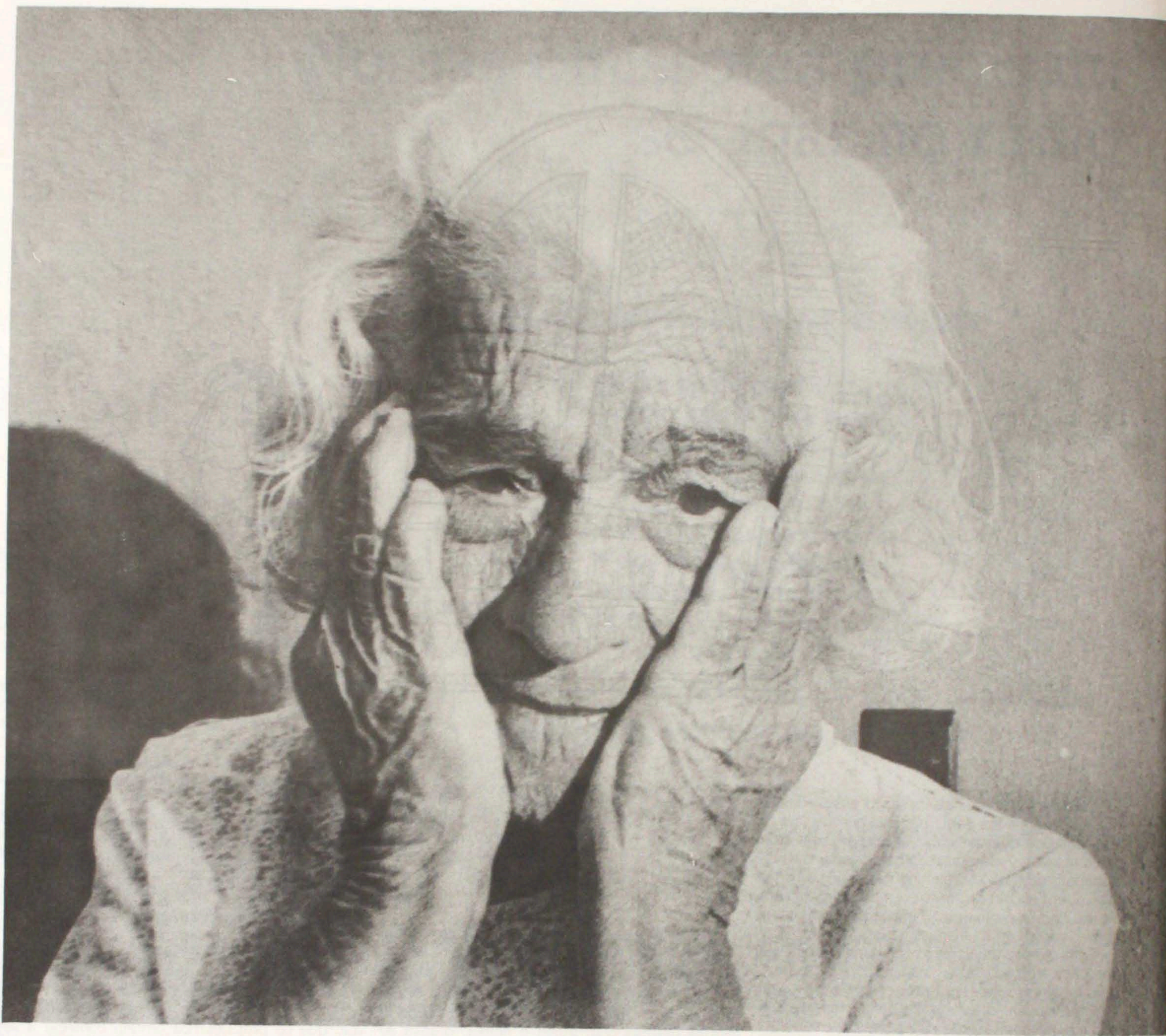
Adolfo Zigelli foi, certamente, o último a tentar enfrentar a televisão abrindo um caminho próprio. O Vanguarda, programa jornalístico que comentava as notícias com ironia e humor, durava 30 minutos, a partir das 12h20min e mantinha ligados aparelhos em toda a cidade. Apontava numa direção muito evidente: há público para programas de rádio inteligentes, informativos, com o formato ágil e vivo que o rádio exige. Mas faltou sensibilidade ou coragem para insistir nessa linha.

O problema do rádio de Florianópolis hoje não é, certamente, que algumas emissoras só toquem música sertaneja, ou que algumas não tenham jornalismo ou que outras só toquem a parada de sucessos de Nova Iorque. O problema é que **todas** as emissoras só fazem isso. Em AM, todas atendem uma única faixa de público e interesses. E em FM a coisa é semelhante, mudando o perfil do ouvinte. E em todos os casos, quem não estiver disposto a ouvir música o tempo todo ou pelo menos goste de algo mais do que comerciais e música, não consegue achar nada.

Esta visão ("exagerada", dirão alguns diretores de rádio), não pode, infelizmente, ser estendida a todos os municípios de Santa Catarina. Em vários deles o rádio é tratado com maior seriedade e há espaço para jornalismo local, para rádio de serviço (substituindo, para as áreas rurais, o telefone, com inúmeras vantagens).

O rádio é um veículo de comunicação importante não só porque consegue atingir uma audiência espalhada por todos os horários e por todos os recantos e estratos sociais, mas — e aí eu acredito que os proprietários devem começar a se interessar — principalmente porque está provando ser o único meio de comunicação que pode superar rapidamente as crises de audiência. O faturamento pode ser garantido. Só falta, é claro, fazer rádio acreditando no rádio e respeitando a inteligência do ouvinte. E acreditar significa também acreditar que é possível sustentar a operação da emissora vendendo qualidade, apostando na segmentação e demonstrando que a mensagem, no rádio, pode falar de forma direta, na mesma linguagem do ouvinte.

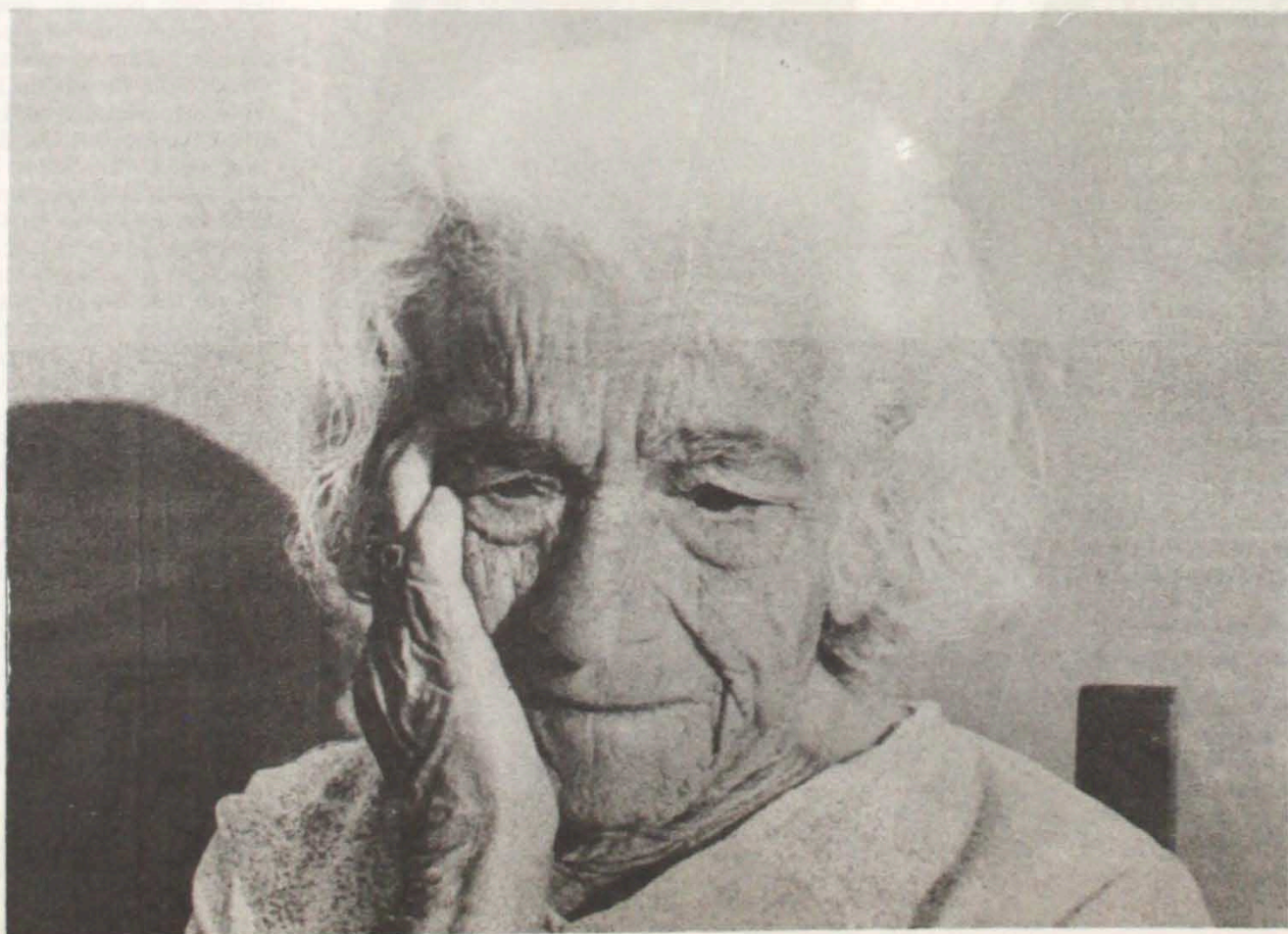
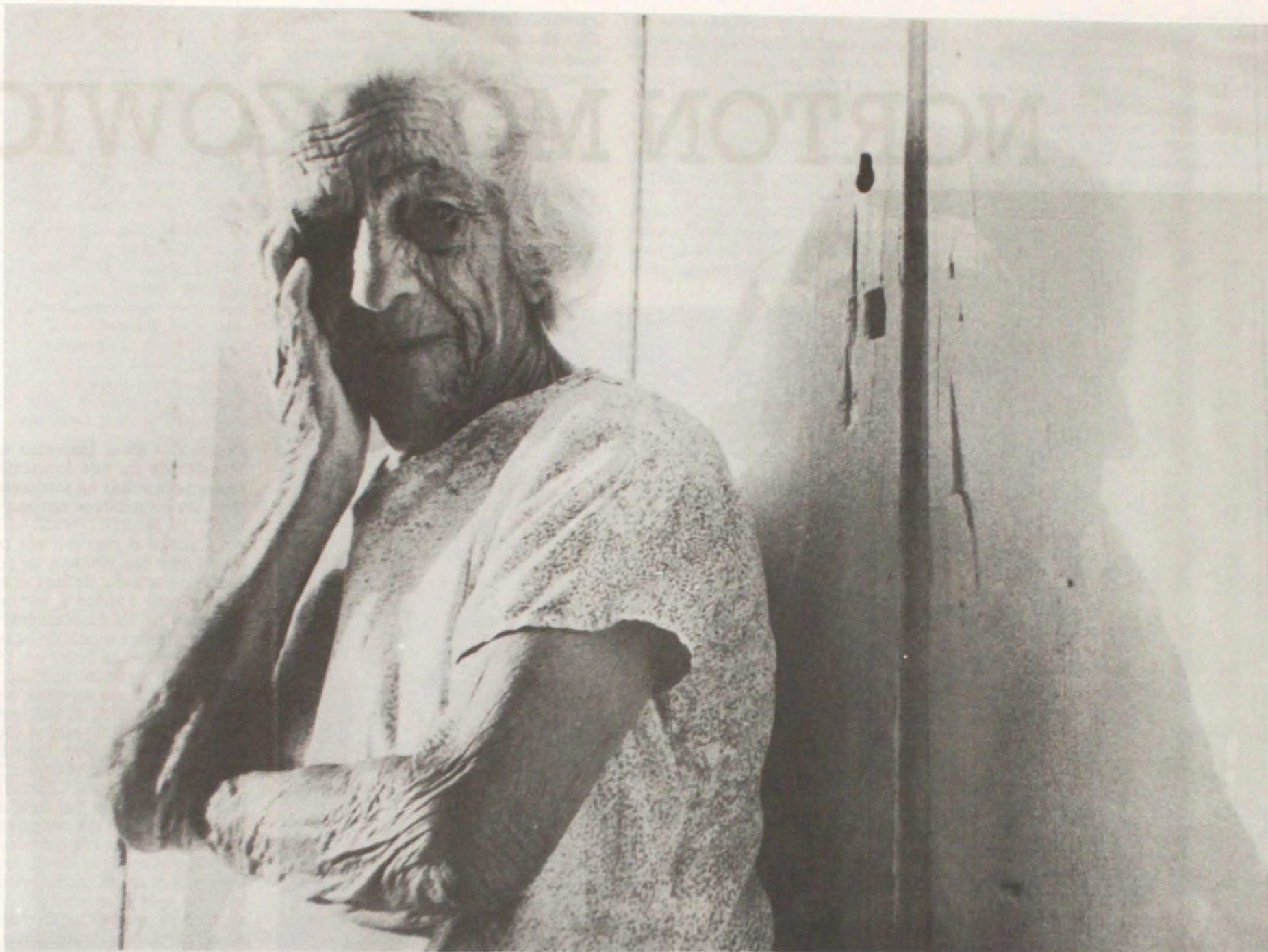
Não é só quem fica em casa lavando louça e roupa que ouve rádio. E mesmo quem gosta das músicas das FMs e tem 20 anos de idade pode se interessar por um jornalismo local bem feito e adequado. Todo mundo ouve rádio. E quem não ouve, só não ouve porque ainda não achou o que ouvir.



UM ENSAIO DE ELAINE BORGES

"O longo ato de viver as grandes lições de vida veio dos velhos. O ato de fotografá-los — o que faço há mais de vinte anos — talvez seja também uma tentativa de ser afetada por eles, captando sua dignidade, mansidão, sabedoria. . . A Dona Mariana, de 84 anos, é uma dessas dignas velhas. Uma das tantas que moram na Lagoa da Conceição" (Elaine Borges)

Elaine Borges é repórter e fotógrafa que atua na imprensa de Santa Catarina há duas décadas. Sensibilidade e inteligência são marcas incrustadas em seu trabalho de jornalista.



NORTON MOROZOWICZ



Santa Catarina possui a melhor Orquestra de Câmara do Brasil e da América do Sul, a Orquestra de Câmara de Blumenau. À frente desse patrimônio que é hoje motivo de orgulho de todos os catarinenses, o irretocável talento do maestro Norton Morozowicz. Natural de Curitiba, onde nasceu há 43 anos, o maestro Norton vive numa ambiência onde pontifica a arte e, especialmente a música, desde o berço. Filho de poloneses, ele teve em seus avós paternos, em seu pai e sua mãe os seus precursores. Ligados

ao teatro e à dança, eles habituaram o brilhante flautista à convivência com a arte. É possível que isso tenha sido a centelha que originou essa chama tão vibrante e forte que tem iluminado a trajetória brilhante e incansável do maestro Norton Morozowicz. Hoje a Orquestra de Câmara de Blumenau já é um baluarte da cultura brasileira e esse reconhecimento se expandiu além-fronteiras, quando se apresentou no segundo semestre do ano passado em países da Europa. Foi, uma turnê que se revestiu de sucesso absoluto, registrado por toda a imprensa brasileira. E se hoje a Orquestra de Câmara de Blumenau se constitui em um patrimônio de inegável valor para nosso Estado, esta situação se deve, em sua maior parte, ao esforço e ao talento do maestro Norton. Não têm sido poucas as dificuldades que ele tem encontrado para manter a Orquestra de pé, isto é um fato. Para ele, que fez da música a sua opção de vida e para os músicos que compõem a Orquestra, os resultados de seu trabalho têm sido compensadores. Para os catarinenses, então, muito mais. É por isso que está na hora de Santa Catarina passar a assumir a Orquestra de Câmara de Blumenau como a Orquestra de Câmara de Santa Catarina. Afinal, ela é, sem dúvida, um de nossos valiosos patrimônios culturais. Na presente entrevista, que concedeu aos escritores Flávio Cardozo e Silveira de Souza e à jornalista Colaca Grangeiro, o maestro Norton apresentou-se, mais uma vez, com a maestria e a distinção de um virtuoso, ao falar da sua vida, sua carreira e da Orquestra.

Cultura — Num primeiro momento falaríamos da sua biografia. A influência familiar na formação do músico. Havia músicos em sua família?

NORTON MOROZOWICZ — Eu nasci em Curitiba e meu pai era polonês e minha mãe descendente de poloneses. A arte e a música, de fato, estavam intimamente ligadas a minha família, pois meu pai foi praticamente o fundador da primeira escola de ballet do Brasil. Ele chegou ao Brasil em 1926 como coreógrafo do Scala de Milão que veio se apresentar em diversas capitais de países da América do Sul, inclusive no Rio de Janeiro. Eu sempre digo que o meu pai era um homem do grande mundo. Trabalhou com Mizinsky, com Stanilawsky em Moscou. Chegou ao Brasil com uma completa formação de teatro e dança. Sua mãe era considerada uma das maiores atrizes dramáticas da Polônia e seu marido era um diretor de teatro também muito considerado. Então, meu pai, que percorreu o mundo inteiro, veio parar em Curitiba. São destas coisas do destino. . . Após sua primeira estada ele retornou à Europa para cumprir compromissos profissionais, retornando ao Brasil no ano seguinte, contratado pelo governo polonês para dar apoio a um grupo de teatro amador da colônia polonesa que nessa época — meados da década de 20 — já possuía um teatro amador fortíssimo. Ele acabou casando em Curitiba, onde abriu uma escola de ballet, dedicando sua vida à atividade artística. Minha mãe também era ligada à música e ao teatro e foi através de sua ligação com esse meio que ela conheceu meu pai.

C — A família era grande?

NM — Somos três irmãos. O mais velho, também músico, bastante conhecido, que adotou o pseudônimo de "Henrique de Curitiba"; uma irmã, que até pouco tempo, prosseguia o trabalho de meu pai na escola de dança; e eu.

C — Você fez a sua formação em Curitiba?

NM — Eu iniciei meus estudos em Curitiba e depois fui para o Rio de Janeiro, onde terminei o curso na Escola de Música da UFRJ em 1969. Antes de me formar eu já havia sido convidado pelo maestro Isaac Karabtchevsky para assumir a posição de flautista na Orquestra Sinfônica Brasileira. Ainda era estudante mas já havia assumido uma posição profissional. Antes, em Curitiba, eu iniciei também um curso de Direito para satisfazer a vontade de meus pais que por todas as dificuldades que passaram na vida dedicando-se à arte não desejavam esse caminho para mim.

Mas eu já vinha, desde cedo, fazendo música quase como profissão. Em Curitiba eu participei ativamente da Bossa Nova, desde os seus primeiros momentos, porque eu gosto muito da música popular brasileira e cheguei mesmo a formar alguns grupos musicais que marcaram época na cidade como o "Sun Jazz Quintet", que existe até hoje. Apesar das resistências da família, a preferência pela música foi mais forte.

C — Por que a opção pela flauta?

NM — Isto também poderia dizer que foi mais um acaso do destino. Tomei contato com a flauta através de uma prima que viera do exterior e me trouxe uma flauta doce de presente. Eu comecei a tocar sozinho e fui descobrindo que possuía talento para isso. Acabei dominando o instrumento e lá pelas tantas o meu irmão também foi incentivando e sugerindo que eu precisava passar para a flauta transversa e que passasse a levar os estudos de flauta mais a sério. Nesse momento eu passei a ter aulas com um casal que foi marcante para a formação dos músicos em Curitiba. Era o professor Frank e sua mulher Renée, prêmio do Conservatório de Paris e aluna de Cordeaux, um grande mestre do piano. Ela foi realmente a formadora de uma geração inteira de músicos de Curitiba. Foi com o professor Frank que eu passei a estudar a flauta transversa. Antes, como muitos brasileiros, eu havia passado pelo piano, porque existiu no Brasil uma tradição do pianismo, a ponto de dizer-se que o piano fazia parte da mobília das casas. Aliás, disso resultou uma quantidade de escolas e de grandes pianistas no Brasil. Porém, essa tradição do pianismo deixou em falta a formação em outros instrumentos. Nós não temos uma escola de cordas, de violinos, violoncelos. E esse é o grande problema do Brasil, essa falta de escolas e de professores. O Brasil tem um manancial de talentos; o brasileiro é altamente musical, mas falta o direcionamento, a disciplina.

FCC — Como foram esses quase 20 anos de Orquestra Sinfônica Brasileira?

NM — Pra mim foi toda a minha formação, minha vida, onde eu pude desenvolver realmente uma profissão, atuando num lugar considerado a melhor Orquestra do País; era um ambiente fantástico. Quando eu entrei na Orquestra o maestro Karabtchevsky havia entrado recentemente. Naquele momento a Orquestra havia contratado um grande número de músicos, inclusive muitos estrangeiros, da Tchecoslováquia, Alemanha, França, enfim... Os melhores músicos brasileiros estavam lá na Sinfônica Brasileira e eram considerados como tal. Ai, a partir desse momento, minha vida deslanchou. Eu havia partido para um campo onde pude atuar com grandes profissionais, pois também era nessa época que os maiores nomes atuantes no cenário da música internacional vinham ao Rio de Janeiro — os maiores maestros, os solistas renomados — e eu tive a felicidade de atuar com toda essa gente. Foi quando também pude ter contato com uma pessoa que para mim foi um grande guru, um grande músico, que me deu a maior força — o maestro alemão Kurt Mazur, diretor da Gervandhaus de Leipzig e que acaba de ser nomeado para assumir a Filarmônica de Nova Iorque. Este homem é considerado um dos grandes músicos de nosso tempo, um grande

regente. Foi o doutor Otávio Gouvêa de Bulhões, que foi presidente da OSB durante muito tempo, que trouxe esse maestro para atuar junto à Orquestra Sinfônica. Durante muitos anos, pelo menos duas vezes por ano, ele passava uma temporada frente à Orquestra.

FCC — E o contato com Nicolet e Rampal, como se deu?

NM — Além do maestro Kurt Mazur houve outros músicos importantes que tiveram contato com a gente na OSB. Eu tive a felicidade de tocar com o Karl Richter, que desde 69 vinha fazer os

Eu ouvi aquilo e fiquei maravilhado, profundamente tocado pelo que eu ouvia. Foi uma coisa que nunca antes havia me tocado tanto quanto aquele disco. Então eu disse: "isso aí é que é flauta de verdade. Pra mim acabou, encerrou o resto". Naquela época, aqui no Brasil, ninguém conhecia Nicolet, nem havia ouvido falar dele, nem meus professores. Veja o que é a casualidade: um disco chegar até você e abrir um universo. Desde aquele momento eu passei a procurar ver quem era aquele homem, queria saber quem era Nicolet.



Talento e determinação são marcas do maestro

ciclos Bach/Haendel no Rio de Janeiro. Às vezes vinha com a Orquestra de Munique. Então é engraçado como vai se fechando um círculo no mundo. Depois de Karl Richter veio Nicolet e também o Jean-Pierre Rampal. Numa noite memorável no Rio de Janeiro, no início de 70, os três tocaram um trio-sonata. O Rio de Janeiro teve o privilégio de ouvir Jean-Pierre Rampal, Aurèle Nicolet e Karl Richter. Então, conviver com pessoas dessa grandeza era realmente uma fonte inesgotável de saber.

FCC — Gostaríamos que o senhor falasse mais da sua aproximação com Nicolet e Rampal. Como se deu seu contato com os dois grandes mestres da flauta?

NM — São duas personalidades completamente distintas. O Nicolet é um homem extremamente profundo, um grande pedagogo. Talvez o maior pedagogo do nosso tempo na área da flauta. Ele foi discípulo de Marcel Moise, que veio a falecer há uns três anos, com mais de 90 anos e que foi considerado o maior pedagogo de todos os tempos. Meu primeiro contato com Nicolet se deu através de um fato muito curioso. Eu ainda era garoto quando me caiu nas mãos um disco em que Nicolet tocava um concerto de Bach.

O contato com os grandes regentes que vinham à OSB e os solistas, inclusive o próprio maestro Kurt Mazur, me ajudaram a chegar até ele. O próprio maestro forneceu-me uma carta de recomendação para tal. Eu comecei no escuro. Arrisquei a escrever para Nicolet e depois, já munido de várias recomendações de personalidades importantes que passavam pelo Rio de Janeiro, eu manifestei-lhe o desejo de estudar com ele, fazer um estágio. Disse a ele que já era um profissional, mas que não havia tido um estudo acadêmico mais aprofundado. E lá pelas tantas ele falou: "venha". E eu fui. Juntei minhas economias, vendi meus instrumentos, não consegui apoio nem no Rio de Janeiro nem em Curitiba, mas fui. Isso foi em 1973. Passei três meses estudando com ele na Alemanha. E um grande caminho se abriu no contato com este mestre. Eu vim a conhecer a teoria de muita coisa que eu apresentava na prática, enfim... Depois desse primeiro contato se repetiram outros. Já no ano seguinte ele estava planejando vir ao Brasil, pela primeira vez. Ele estava querendo um contato, um referencial no Brasil, e eu pude desenvolver isso. Foi uma coisa muito importante pra mim. A partir daí ele tocou em diversos lugares no Brasil.

FCC — E o Rampal? Como aconteceu o encontro de vocês?

NM — Ele veio ao Brasil, me ouviu tocar nos ensaios da Orquestra, tendo gostado do meu trabalho. Depois também, quando veio para tocar com Nicolet e Karl Richter, o Nicolet apresentou-me a ele e daí nasceu uma amizade maior. E assim foi que ele sugeriu ao Isaac Karabtchevsky e ao doutor Bulhões que na temporada seguinte queria tocar um concerto comigo. Fizemos um concerto para duas flautas na temporada de 81, no Rio, e foi um concerto memorável para mim. Você pode imaginar o que significa isto, tocar com o Rampal, o mito da flauta, o maior nome de todos os tempos. De repente eu estava ao lado dele, tocando junto com ele! Foi um sucesso muito grande e isso me deu uma força muito grande para continuar. Eu já vinha desenvolvendo uma carreira de solista que também é uma outra coisa. Enquanto eu tocava na Orquestra eu também cuidei da minha carreira de solista e de camerista, que foi uma coisa de que eu sempre mais gostei — música de câmara. No Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, eu também tive oportunidade de desenvolver este trabalho de música de Câmara, com grandes mestres, dos quais muitos deles ainda hoje permanecem ligados a mim e à Orquestra de Câmara de Blumenau.

"Essa orquestra tem uma chama interior, alguma coisa além da técnica, um algo mais. Nós ainda fazemos música com idealismo".

FCC — É nessa época, em 81, que surge a Orquestra de Câmara de Blumenau? Como é que aconteceu?

NM — As primeiras sementes foram lançadas em 1975. Nesta época, após voltar da Europa, eu já desenvolvía uma classe de alunos na Proarte do Rio, para a qual lecionei 15 anos. O maestro Roberto Schnorenberg era diretor da Escola de Música de Blumenau e me fez o convite para dar aulas na Escola. Então eu passei a cumprir um roteiro que era uma loucura! Contando na Europa as pessoas não acreditavam porque eu percorria uma distância equivalente a toda a Europa. Eu saía do ensaio da OSB pra pegar a Ponte Aérea para São Paulo, e de lá um outro avião me deixava em Navegantes. Chegava no início da noite em Blumenau para no dia seguinte dar aulas durante o dia inteiro e depois voltava para o Rio. Então houve essa aproximação com Blumenau; depois eu passei a dar aulas em Curitiba. Houve alunos de Blumenau que se sobressaíram na área da música como o Kurt Schlemper, que hoje está na Europa fazendo muito sucesso como flautista. Num concurso de 300 flautistas ele foi o primeiro classificado. Esse menino começou a estudar comigo aos 11 anos de idade e seus pais, especial-

mente sua mãe, a dona Trude, foi uma pessoa que não mediu esforços para que seu filho estudasse e foi também uma das estimuladoras para a criação da Orquestra de Câmara. Como eu retornei nesse período, de 75 a 81, a ter um contato com Curitiba, através das aulas de música, houve, antes de se criar a Orquestra aqui em Santa Catarina, uma tentativa de formar-se uma Orquestra de Câmara em Curitiba, a qual pensou-se poder funcionar no Teatro Guaíra. Como a coisa acabou não se concretizando e a minha ligação com Blumenau estava cada vez mais se estreitando, até porque aqui existe um teatro com uma acústica extraordinária, que eu acho que é um dos melhores do Brasil para música de Câmara. Então, o contato com várias pessoas, a ressaltar também a contribuição da Neide Coelho que na época era a diretora da Escola de Música, o trabalho desenvolvido e tudo o mais, surgiu a pergunta: "por que não criamos uma orquestra de câmara em Blumenau?" E assim se fez.

FCC — Logo no início já houve a participação da empresa privada?

NM — Exatamente, só que no início foi muito difícil. Pra se ter uma idéia, no primeiro ano fizemos dois concertos. A Orquestra foi formada com músicos aqui de Blumenau e de Curitiba. Eram pessoas já habituadas a trabalhar, mas ainda em moldes um tanto amadorísticos. Eram músicos que estavam à beira da profissionalização e eu achava que nós precisávamos implantar uma coisa mais séria, profissional. A Orquestra foi crescendo lentamente — 81, 82 — a coisa foi indo...

"Acho que no Brasil deveria se criar um método próprio de educação musical".

FCC — Nessa fase, que tipo de contribuição foi decisiva para que o projeto pudesse fluir com sucesso?

NM — Foi muito importante o papel da Cia. São Paulo Alpargatas, que na pessoa do seu diretor Dutra Vaz vinha prestando atenção no trabalho que estávamos desenvolvendo, por intermédio das informações de um amigo comum, no Festival de Música de Londrina, o qual eu dirigi por três anos. Então o sr. Dutra Vaz pediu um contato comigo e falou-me que desejava investir recursos na área de música, pensando em aplicar no Festival. Como esse evento já contava com o patrocínio do Estado, ele se juntou ao grupo de empresários que estava ajudando a desenvolver a Orquestra e daí ela pôde deslanchar. O diretor da Alpargatas foi o primeiro presidente da Orquestra e daí ele trouxe outros empresários que passaram a participar da manutenção da Orquestra. Entre estas empresas também teve papel relevante a Companhia Internacional de Seguros que patrocinou o primeiro disco da OCB. As duas empresas citadas e a Companhia Hering, que tam-

bém foi colaboradora inicial, propiciaram a realização do primeiro concerto com Jean-Pierre Rampal em São Paulo. A partir daí a Orquestra realmente deslançou. Ela teve uma apresentação brilhante, ganhou prestígio. Foi num crescendo. Registros da imprensa na época atestam que a crítica em todo País passou a considerá-la, por unanimidade, como a melhor Orquestra de Câmara do Brasil. O trabalho foi se enriquecendo e, é lógico, sentimos necessidade de contratar novos músicos.

FCC — Quantos discos vocês já gravaram?

NM — Nove discos.

FCC — A Orquestra tem dado uma atenção especial em seu repertório para compositores brasileiros. Fale-nos sobre isso.

NM — Nosso último disco não chegou a ser lançado. Era um desafio. Desafio porque era somente instrumental e trazia composições de autores novos, ainda pouco conhecidos do público. Este é um fato que tem sido destacado e que nós pretendemos levar adiante na Orquestra. Dar destaque ao compositor brasileiro. Porque no Brasil a nossa memória musical é curtíssima. Então, se quer ter alguma referência de todos os nossos compositores, não tem. Nossa discografia é paupérrima. Essa é uma idéia que desde o início eu batalhei, já desde o primeiro disco da Internacional de Seguros — um lado do disco com música de concerto, com os clássicos já renomados e outro com composições brasileiras. Esse também foi um projeto que permitiu a realização de um bom trabalho com a BASF, que já executava um projeto com autores brasileiros. Através daquela empresa nós passamos a gravar um disco todo ano. O primeiro disco gravado foi com Alberto Nepomuceno. Em troca dessa gravação anual a BASF fazia o repasse de uma certa quantia para o Orquestra. Isso se desenvolveu muito bem até a primeira catástrofe que se abateu sobre a Orquestra que foram as enchentes. Naquela época a Orquestra estava começando a deslanchar, mas sua estrutura ainda era muito embrionária. Porque até iniciar esse contrato com a BASF a Orquestra ainda sobrevivia com músicos "free-lancer". Eles percebiam por concerto realizado. Era uma dificuldade cumprir a agenda, porque as pessoas não trabalhavam exclusivamente com a Orquestra. Então eu dizia naquela época que a definição de música era "a arte de combinar os horários". Então depois das enchentes houve um momento, entre 84 e 85, que a Orquestra estava prestes a se dissolver. E a BASF foi a nossa salvação. A situação da Orquestra permaneceu assim até o início do Plano Collor. No ano anterior nós realizamos cerca de 45 concertos pelo Brasil. Nós obtivemos patrocínio para todas as atividades e chegamos a um tal ponto em que tínhamos lista de espera para patrocinadores.

FCC — Então como é que foi? Vocês estavam com a agenda toda lotada e como o Plano Collor de novo comprometeu a sobrevivência da Orquestra?

NM — É, todos se retraíram, de imediato. A Orquestra já tinha agendado 40 concertos para 90, com vários grupos que anualmente faziam concertos e que de repente também se viram apanhados por esse plano. A primeira reação imediata, logo que o plano foi decretado, foi cancelar. No dia seguinte ao

decreto os telefones não paravam "cancelar, cancelar, cancelar". Partiu-se então em busca de soluções e propusemos a redução salarial para os músicos, a fim de não precisarmos demitir. Dessa forma estamos levando.

FCC — Em alguma parte do mundo você conhece orquestras que sobrevivam somente da renda das vendas de ingressos para concertos?

NM — Não, eu não tenho conhecimento. Sobre tudo uma orquestra sinfônica ou de câmara, cujo custo operacional é muito alto, não consegue se sustentar da bilheteria. Ela sempre tem que ser subsidiada, há sempre o patrocínio da empresa privada, como nos Estados Unidos onde tudo é patrocinado; ou elas são estatais como em alguns países do Leste europeu. Na própria Alemanha a música é muito estatizada. O preço que se paga pelo ingresso é sempre subsidiado, às vezes é até simbólico. No Brasil a coisa se torna mais difícil. Para a Alemanha a música está como o futebol para o Brasil. O consumo de música é muito maior. Entra aí também o fator educação. Na Europa, cidades que se comparassem a Blumenau, Gaspar, Joinville, cada uma delas têm a sua orquestra, a sua ópera funcionando.

... Não é só levar a música para a rua. Também trazer o público para dentro dos teatros.

FCC — São as dificuldades de um país subdesenvolvido...

NM — É lógico. Nós estamos engatinhando. Se nós pegarmos a relação de número de habitantes do Brasil, consumidores de música, ela se torna realmente uma elite porque é uma fatia mínima que consome, que dá valor. Então nesse aspecto realmente a gente leva uma grande desvantagem. Você está fazendo um trabalho para uma minoria absoluta.

FCC — Você acha que a Orquestra de Câmara de Blumenau deveria ser estatizada?

NM — Não, eu não acho. Porém, sou da opinião que o Estado deveria dar mais incentivo à música. Por exemplo, se já existe uma orquestra no Estado, considerada boa, por que ficar se pensando em criar uma outra? Poderia simplesmente criar-se um projeto para que essa orquestra se tornasse a Orquestra de Câmara do Estado de Santa Catarina, porque ela traz repercussão para todo o Estado e não só para Blumenau.

FCC — Você não é só um maestro. É também um flautista reconhecido, que poderia viver tranqüilamente com sua arte, fora do País. Tendo em vista todas as relações que você tem aqui e no exterior. No entanto, você está aí, batalhando para manter uma Orquestra de pé...

NM — Em determinado ponto eu até que larguei a minha carreira de flautista levado por uma grande vontade, uma chama interna que me levou a criar uma orquestra e a deixar a OSB e a minha vida no Rio de Janeiro para vir fazer este trabalho. Por outro lado, isso também me dá um tipo de gratificação, de compensação, que é fazer um trabalho como a gente achava que devia ser feito porque não havia paralelo no Brasil, porque não existia nenhuma orquestra criada nos moldes da nossa orquestra, onde a empresa privada tivesse participação. E há também a visão de conjunto, de equipe: os músicos fazerem um trabalho que eles também acham importante e não só para ter um emprego. Isso se reflete em toda a Orquestra. Há quem tenha visto nossas apresentações, solistas que estão acostumados a se apresentar com orquestras do mundo todo que se entusiasmam com a vivência entre os componentes da OCB. Eles dizem que deve ter algo mais. E eu afirmo que existe um algo mais além da técnica. Porque nós sabemos que na técnica nós não podemos competir com os de fora. Mas essa Orquestra tem uma chama interior, alguma coisa que hoje já não mais existe lá onde a técnica sobrepõe as relações, o dinheiro, etc. Nós ainda fazemos música com idealismo. A Orquestra tem uma comunicação imediata com o público. Na hora de um concerto ficam



Grupo embrionário da OCB, regido pelo maestro Norton



Com Rampal (ao lado) e Nicolet (abaixo), a consagração do músico.



todos empenhados. Ninguém está lembrando que não tem salário, nos seus problemas. O pessoal está pensando em fazer música, fazer arte do mais alto nível. E isso é uma coisa extremamente gratificante para quem dirige.

FCC — Num país com mercado de consumo de música bastante restrito como é o Brasil, conforme você observou, em que universo você coloca a OCB, tendo em vista que nosso Estado não tem um mercado tão populoso para o consumo cultural?

NM — Realmente, você às vezes encara a situação sob dois aspectos: uma, que você no Brasil quase sempre está fazendo um trabalho pioneiro. Tem um lado que é gratificante. Por exemplo, como quando a Orquestra foi a Tubarão no ano passado e encontrou lá uma plateia receptiva, um público ávido por conhecer a gente. Eles talvez nunca haviam tido antes oportunidade de assistir a um concerto de uma orquestra de câmara. Isso traz uma verdadeira satisfação, de se estar levando a música a um público sedento por conhecer. A nível subjetivo isso é altamente compensador. Você sente por parte do público um retorno imediato. Essa é uma sensação que na Europa os músicos provavelmente não tenham mais. Quando acontece um concerto lá é mais um dos milhares que acontecem todos os dias em diversos lugares. Torna-se um fato corriqueiro. Aqui, quando se faz um concerto, ele marca, marca muito para a pessoa que o assistiu. Por outro lado, você sente que seu trabalho é redobrado, porque você está sempre remando contra a maré. Você tem consciência que o seu mercado é muito limitado. Você estuda a vida inteira, se dedica pra fazer um concerto e sabe que só irá realizá-lo se conseguir um patrocínio. É mal remunerado pelo seu trabalho.

FCC — Gostaríamos de falar um pouco sobre essa questão da remuneração dos músicos. Os níveis salariais e a forma da valorização do salário de cada músico dentro de uma orquestra.

NM — Se compararmos com a Alemanha ou Estados Unidos, um bom profissional está percebendo em torno de cinco mil dólares. Isso lhe possibilita não precisar fazer mais nada, só se dedicar à música. Aqui no Brasil um músico de orquestra ganha em torno de 500 dólares. É a situação é tão incrível que se eu comparar o salário que eu ganhava quando ainda estudante, tocando na OSB, dando aulas, etc., eu, com muito menos experiência e menos conhecimento, ganhava infinitamente muito mais do que agora. Isso mostra que houve uma desvalorização muito grande do salário do músico. Quanto à graduação na orquestra, o que determina o salário do músico é a posição na orquestra e não o tipo de instrumento que executa. Tem o spalla, que é a pessoa mais graduada da orquestra depois do regente. Em geral os músicos que estão em posições de destaque percebem uma gratificação. Há um salário básico e uma gratificação a mais, por função. Então se ele é o primeiro flauta ou o

primeiro oboé, o primeiro clarinete, todos eles percebem aquela gratificação.

FCC — Você poderia emitir a sua opinião sobre a educação musical no Brasil? Em que moldes ela está sendo executada?

NM — Existem já algumas escolas desenvolvidas, que fazem um trabalho de iniciação musical. O caso de Blumenau é um exemplo, acho que neste sentido há um trabalho no Teatro Carlos Gomes. Em Curitiba tem, desconheço como está em Florianópolis. Na minha opinião o grande problema do latino-americano é a disciplina, porque os europeus e os japoneses, por exemplo, não têm o talento que nós temos, isto é comprovado. Quando os latino-americanos chegam lá fora têm talento que precisa botar freio. Mas, em compensação, no lado da disciplina a gente se dá mal. Nosso estudante na Alemanha se quebra logo, entra em depressão, acaba enveredando pelo caminho das drogas, a barra é muito violenta. Então nós precisamos desenvolver um método nosso. Acho que no Brasil a gente deveria pensar em criar um método próprio de educação musical porque geralmente nós usamos os métodos europeus, mas poderíamos usar o nosso potencial e sair, através das nossas raízes, de nosso folclore, criar uma coisa nossa. Uma saída possível também seria o Estado apoiar certas iniciativas neste sentido, mesmo que elas sejam executadas por empresas privadas. Em Goiânia há uma escola que funciona há uns 10 anos e que está fazendo um trabalho artístico notável e que não se prende a ensinar só música. Ali há um trabalho nas diversas áreas da arte e à criança é dada condição de optar o caminho a seguir. É lógico que isso tem um custo, sai caro, mas já é algum trabalho que está se fazendo no terreno particular e que nas escolas públicas também poderia ser feito.

FCC — Como é que você pensa que deveria ser a política cultural e o que poderia ser feito para modificar isso que existe?

NM — Basicamente eu acho que a coisa vem da educação. Educação e cultura é um binômio que precisa caminhar junto. É uma coisa que eu acho importante para que se possa dar continuidade a determinado projeto. Não adianta, se você inicia um projeto, faz uma vez, acontece em determinado exercício, depois falta dinheiro, então não se pode continuar, corta porque veio outro. É sempre assim. Se entra, por exemplo, no governo uma pessoa que é simpática ao teatro, então ela procura desenvolver essa área. Na área da música é a mesma realidade. Outra coisa que eu acho triste no Brasil é que nem sempre as pessoas certas estão no lugar certo. Principalmente na área da cultura. Quando não tem mais pra onde mandar o sujeito dá-se a cultura pra ele. Põe de secretário da cultura, de ministro, como se fosse um castigo. E tornam-se, dessa forma, difíceis as relações do pessoal da área com essas pessoas porque não conseguem dialogar. Muitas vezes são mal-assessorados ou carreiristas, então complica. Veja agora: temos aí um secretário da cultura que eu acho foi colocado lá pra não fazer nada mesmo. Imagino que o presidente deve ter pensado assim: "Bom, esta é uma área que eu não vou atender agora", então pôs lá um cara pra ser

saco de pancada e um dia que puder "vou pôr um cara bom". Só posso chegar a essa conclusão, não vejo outra explicação porque a pessoa que está lá até hoje não se manifestou.

FCC — Ainda sobre a educação e o mercado brasileiro que consome música. Como é que a música erudita poderia chegar ao grande público. O senhor vê formas também de envolver as crianças, tendo em vista a sua preocupação com a junção da cultura com a educação?

NM — Eu vejo que existe um grande trabalho a ser feito para mudar o uso da música nos meios de comunicação de massa, não só abrindo espaço para música erudita mas também para a música popular brasileira. A música que é toda tocada nas rádios brasileiras hoje é da pior qualidade. Outro fato que nós já temos experiência positiva é o concerto ao ar livre. Estas iniciativas, quando realizadas sem oportunismos ou demagogia — há às vezes pessoas que o fazem não em prol da música e acabam menosprezando a qualidade

"Nosso último disco era um desafio. Porque era somente instrumental, com compositores novos, ainda pouco conhecidos".

— também têm se mostrado válidas. Quando da realização do Festival de Música de Blumenau no qual a prefeitura municipal também estava envolvida, a Orquestra de Câmara realizou uma atividade muito interessante. Nós convidamos a prefeitura, que tem um programa de merenda escolar, a trazer os alunos da rede municipal para assistir aos ensaios da Orquestra. Então nos dias de realização do Festival, pela manhã, a gente enchia o teatro durante quase duas horas com cerca de setecentas crianças de nível pré-escolar. Foi uma coisa surpreendente! A gente fazia a abertura, explicava nosso cronograma, conversava com as crianças sobre o nosso trabalho, instrumentos, e tudo o mais e depois executava uma obra para elas ouvirem. E elas ficavam em silêncio total. A gente sentia nas suas expressões que elas ficavam maravilhadas. Este é um trabalho a ser feito. Uma semente a ser lançada. Há que se investir. Se pudéssemos ter uma escala para medir daqui uns anos o que poderá resultar de um trabalho assim... Temos também que desmistificar essa coisa porque não é só levar a música pra rua, mas também trazer essas criaturas para dentro do teatro. Talvez elas nunca venham a entrar num teatro em toda a sua vida. Eu penso em projetos que poderiam envolver os professores — porque eles também precisam ser preparados — para orientarem as crianças sobre o que vão assistir e isso vai somando, numa cadeia. Seria um projeto fantástico para se fazer.

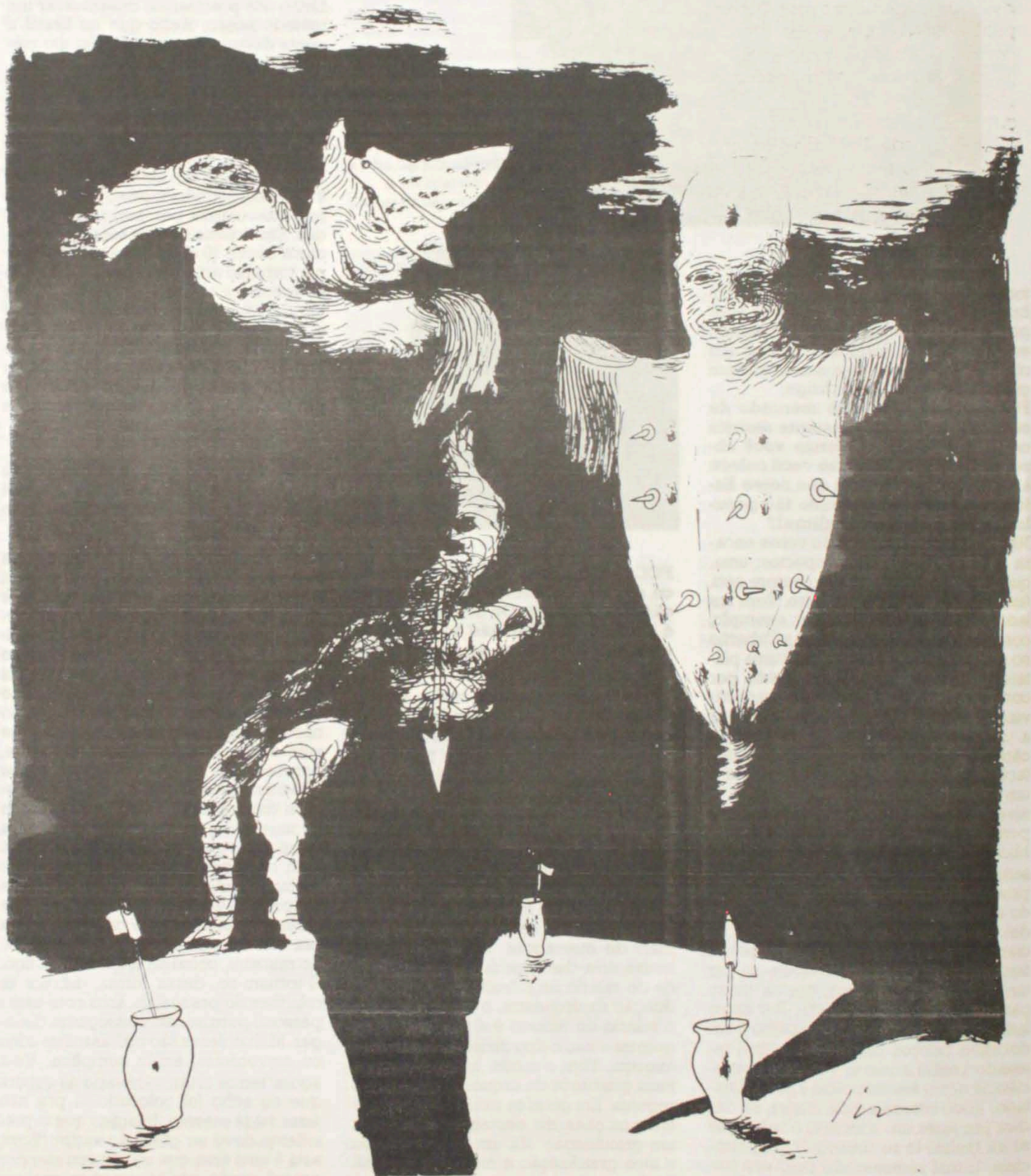
A CULTURA E A INTEGRAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Eugênio Pascele Lacerda*

No último mês de setembro participei de um encontro internacional sobre a Cultura no Cone Sul. Um acontecimento dentre tantos outros que virão nesse novo processo de integração desencadeado recentemente (1986) pelo Brasil e Argentina. Imaginei que pudesse obter ali um pequeno retrato da cultura latino-americana, afinal, estavam presentes intelectuais, artistas, escritores e jornalistas do Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Bolívia.

Um primeiro aspecto que me prendeu a atenção foi o enorme desconhecimento existente entre nossas culturas. Mesmo considerando a facilidade idiomática e a proximidade geográfica, não sabemos nada uns sobre os outros. A história colonial nos pôs de costas como que vizinhos distantes. E o autoritarismo se encarregou de calar nossas bocas. Vivemos em arquipélagos culturais. Pouco ouvimos falar do Chaco Paraguai, da ancestral "siesta crioula" Argentina ou de Sarmiento. Soube por exemplo que a famosa lambada, gênero musical de estrondoso sucesso, nada mais é do que o resultado da usurpação de uma composição chamada "Llorando se fue" (Chorando se foi) feita pelos irmãos Hermosa de Cochabamba, Bolívia, em 1982.

Um outro aspecto, pude notar nas falas de nuestros hermanos latinos e também nas colocações dos brasileiros: ainda há um cheiro forte no ar das cicatrizes malfechadas das ditaduras. Falas recorrentes como: "a ditadura uruguaia não foi vencida, foi convencida", de Carlos Maggi; ou: "as ditaduras arcaicas cederam lugar às ditaduras da indústria de massa", de Claudio Di Girolano — Chile; ou ainda: "Há que se superar o trauma do autoritarismo militar, senão seguiremos prisioneiros dele" de Ana Maria Shua — Argentina.



O escritor brasileiro Deonísio da Silva apresentou seu livro lançado recentemente "Nos bastidores da censura", onde assinala um dado surpreendente: durante o regime militar foram censurados 508 livros no Brasil! Um vídeo apresentado pelo arquiteto paraguaio Bernardo Ismachovicz, sobre a opressão na América Latina, também dá conta deste cenário: título do livro: "Mi sueño no tiene sitio".

Fiquei pensando até quando esse passado ainda pesará como uma bigorna em nossos cérebros?

Um terceiro aspecto, crucial, antes de me deter em algumas preciosidades do encontro. Me parece estarmos sujeitos a uma mentalidade terceiromundista. Ao invés de nos olharmos, preferimos cerrar fogo no inimigo maior, outrora a metrópole, hoje os imperialistas. Um sentimento de diáspora nos envolve como que uma identidade necessária, consagrando a verdade central, já que nossas verdades estão na periferia do mundo. Por todo o encontro esta relação metrópole/colônia esteve presente, não a negar uma realidade histórica, por si, irreversível, mas a orientar a visão de nossos passos futuros. Por outro lado, preciosas foram as palavras do professor de Literatura José Dacanal; do escritor chileno Eduardo Carrasco e do filósofo brasileiro Gerd Bornhein. O primeiro questionando de qual modernidade e de qual tradição estamos falando, já que a integração latino-americana pressupõe um salto para a modernidade, mas em função de que tradição? Pergunta ele: "será que estamos falando da tradição euro-racionalista dos grandes aglomerados urbanos (Buenos Aires, Montevideo, São Paulo)? Ou de nossa forte tradição aristocrático-religiosa de raiz ibérica? De nossas culturas autóctones do Peru, Bolívia, Paraguai? Do consumismo industrial americano?"

E essa modernidade tão em voga, é sinônimo de quê? De regressão conservadora? De civilização tecnocientífica? De neoliberalismo?"

Questão espinhosa para os que pensam na integração da América Latina, o tema da modernidade é um dos dilemas da integração cultural do continente.

Penso aqui na questão que serviu de tema para o Seminário: Vanguardas Artísticas na América Latina realizado dias atrás em São Paulo: "Como é possível estar na ponta do tempo e situar-se em países pré-industriais, com marcas da história colonial, recém-saídos do regime escravagista?"

O escritor Eduardo Carrasco, brilhantemente frisou a especificidade

da cultura. Disse que os regimes autoritários são hostis à cultura em virtude de sua especificidade literária. No entanto, diz o escritor: "a cultura não é patrimônio dos que se impõem nem dos que lutam pela derrota do regime, mas ela atesta a vida de uns e outros".

Nesse caso as razões da cultura permanecem tão vigentes na ditadura quanto na democracia porque suas razões não coincidem necessariamente com as razões da oposição política no período autoritário e talvez se mostrem mais urgentes no período democrático. Penso no atual governo brasileiro que liquidou não só as instituições mas as ações culturais, tornando evidente o vazio e urgente a mobilização cultural.

Por fim o filósofo Gerd Bornhein, fez o elogio da diferença. Disse que nossas diferenças não são nossas desigualdades, mas o cerne por onde nos reconheceremos no processo de integração que se aproxima. E isto agora, após cinco séculos! Desde o pensamento grego, diz Bornhein, "a diferença era o outro, o escravo, o bárbaro. Reinava o absoluto, a identidade. Essa identidade está presente ainda hoje de modo agonístico quando se fala na hegemonia da metrópole sobre a colônia, o que pressupõe uma verdade central, por certo o resultado da velha identidade metafísica dos gregos". O filósofo finaliza dizendo que "graças à aventura da diferença é que somos hoje possíveis." A integração continental é possível devido a esse alargamento da realidade onde brasileiros, chilenos, argentinos, bolivianos, peruanos, uruguaios e centro-americanos, são

mais que uma simples realidade geográfica, pois se movem, em meio às suas comunhões, tantas quantas são suas contradições.

Dizia no início deste artigo que imaginava obter um pequeno retrato da cultura latino-americana. No entanto uma imagem solitária, emblemática, me traduziu nossa tragédia continental. Na fronteira do Brasil com a Bolívia, uma faixa dizia: TENEMOS HAMBRE, IGUAL QUE USTEDES". Aí está tragicamente a especificidade na nossa cultura. Nossa lamentável coincidência é a fome, a dívida externa e as maiorias analfabetas.

Vivemos num tempo e num drama histórico que são comuns a todos. Na América Latina coexistem sociedades de diversas origens e agudos desníveis sociais. Não podemos falar de uma cultura latino-americana sem mencionar uma abstração vazia. Vivemos entre os interstícios da cultura da miséria e da miséria da cultura.

No entanto uma moldura comum ampara as infinitas sociedades que fervem em nossas terras. Essa moldura é histórica. Um espaço de contradição e encontro. No dizer de Eduardo Galeano: "um campo de batalha entre as culturas do medo e as culturas da liberdade, entre os que nos negam e os que nos nascem".

A América Latina é sobretudo uma tarefa a ser realizada. A meu ver, falar em integração é antes de tudo vencer a sangria de capitais, o monopólio da tecnologia e da informação. A massificação cultural, as carências básicas que atingem mais da metade da população continental. São as condições do subdesen-

volvimento, a outra face do desenvolvimento dos países industrializados. Por isso, a luta pela democracia (leia-se liberdade e qualidade de vida), tornou-se a principal bandeira das grandes massas latino-americanas, conscientes de que só uma redistribuição real do poder político e econômico permitirá superar as condições que fizeram da década de 70 a década dos "destierros Y entierros" e dos anos 80 uma década de estagnação. Ao findar do século, esta última década pode se constituir no último desafio à superação de nossa miséria social ou inexoravelmente a consagração de nossa condição de diáspora moderna. O processo da integração, um movimento que renasce, agora, a partir da tendência mundial pela formação de blocos econômicos em busca de novos mercados, não terá êxito se se apoiar na humilhação de umas nacionalidades por outras, na opressão de umas culturas por outras.

Toda tentativa de integração que não levar em conta a produção cultural de nossos povos estará destinada ao fracasso. Daí a importância da cultura, não como subproduto, mas como fenômeno que reproduz e traduz nosso subdesenvolvimento, sendo ao mesmo tempo, reproduzido por ele. Um continente com fronteiras livres dependerá, em última instância, da vontade política dos povos latino-americanos.

* Eugênio Pascele Lacerda é sociólogo e técnico em assuntos culturais da Fundação Catarinense de Cultura
Ilustração: Fernando Lindote

NOTÍCIAS

PANORAMA DO VOLUME

No Museu de Arte de Santa Catarina, no CIC, o Panorama Catarinense do Volume 90, que reuniu obras tridimensionais de 37 artistas catarinenses ou radicados no Estado. Foram 22 convidados, 14 selecionados e um homenageado — Humberto José Tomasini, ex-diretor do Museu, que morreu em junho de 1990.

O Panorama substitui o Salão Nacional que o diretor Harry Laus tentou realizar e, por falta de recursos, não conseguiu. O alto custo do transporte das obras e o seguro elevado inviabilizaram o Salão, e a Secretaria da Cultura e do Esporte acatou a sugestão do diretor de reunir os melhores nomes catarinenses na área do tridimensional — escultura, objeto, relevo e instalação — para apresentar uma panorâmica da produção numa modalidade em franca afirmação tanto no Estado como no País.

Entre os convidados, apenas Ivens Machado, renomado artista catarinense radicado no Rio de Janeiro, Eli Heil e Carlos Asp não participaram. Em compensação, há três artistas — Berenice Gorini, Leopoldo Baldessar e Elvo Benito Damo — que moram fora do Estado. Os outros 16 convidados são Doraci Girmulat, Elke Hering, Fernando Lindote, Grupo Artmosfera, Isabela Sielski, João Otávio Neves Filho, Juliana Wosgraus, Kátia Lisboa, Luiz Henrique Schwanke, Marcos Rück, Mário Avancini, Odete Nery, Paulo Siqueira, Rafael João Rodrigues, Rubens Oestrom, Suely Beduschi, Ubiratan Oliveira e Yara Guasque Araújo.

Uma comissão organizadora composta por Harry Laus, Edson Machado Hassis, Loro e Mauro Tortato selecionou outros 14 artistas — Aduino Nilo Althoff, Antônio Rosicki, Cristina Mendes, Hélio de Abreu, Índio Negreiros da Costa, Jayme dos Reis Filho, Jonas Erzinger, José Luiz Paiva, Linda Suzana Poll, Manoel Inácio Carreira, Mara Santos, Marília Borba, Osmany Mourão e Ruy Braga.

Entre os selecionados e convidados há artistas originários do Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Minas e Rio de Janeiro.

Do Estado, há artistas radicados em Florianópolis, Joinville, Blumenau, Chapecó, Lages, Porto Belo e Balneário Camboriú. E pelo menos sete dos trinta e sete artistas foram beneficiados no ano passado com verbas referentes ao Edital de Estímulo à Produção Cultural da Fundação Catarinense de Cultura.

O coordenador das Oficinas de Arte do Centro Integrado de Cultura, Jayro Schmidt, escreveu estas observações sobre o Panorama do Volume:

"A idéia de panoramas específicos é importante, pois a analogia de linguagem é sempre didática e a maneira objetiva de avaliação do que se faz em determinado conceito de arte. Volume, portanto, é um conceito assim como o relevo e o plano que, aliás, estão intimamente ligados entre si. Nesse sentido, algumas obras apresentadas caberiam em outro conceito, o da pintura que comporta, além do plano, o relevo. É o caso de Rubens Oestrom, Yara Guasque, Mara Santos, Osmany Mourão, Aduino Althoff e Marcos Rück. Fora isso e a montagem limitada (afinal o volume precisa ser visto de todos os ângulos, coisa que não acontece com a maioria das obras), como também algumas propostas óbvias (principalmente Inácio Carreira e Linda Poll), o panorama em parte atingiu os propósitos que se espera de uma mostra deste porte, felizmente representados pela contemporaneidade através de material e técnica tradicional em Isabela Sielski, o rigor criativo de Fernando Lindote, Rafael Rodrigues, Schwanke, Jayme Reis, Janga, Bira e Doraci com o seu espaço escultórico "Penélope Noturna", sobre o qual dedico algumas linhas.

O título da obra é uma recorrência à Odisséia do rapsodo cego, Homero. Na campanha de Tróia, Ulisses vaga durante anos por terras estranhas sob a vigilância adversa de Poseidon. Em sua casa os pretendentes de sua mulher, Penélope, consomem seus bens e armam traições ao filho



Escultura de Isabela Sielski

Telêmaco. Para iludir os pretendentes, Penélope promete desposar um deles quando terminar de tecer um grande tapete, aquietando seus ânimos. Durante o dia Penélope tece e de noite em segredo destece... Enfim Ulisses regressa à pátria.

É a trama de Penélope. Qual a de Doraci que alude ao mito grego para operar signos pós-industriais? De imediato surge a referência da mesa de operação. Mas não há nenhum propósito figurado, talvez uma metáfora, com certeza redução da experiência vivida. Aquilo a que foi submetida (uma incisão) é transportado para o plano da arte. Por um lado, necessidade; por outro, sentido. Vida e linguagem. E é assim que a tela de arame estende-se sobre o

vidro, as extremidades suspensas e enroladas. Provisão temporal da ação, o ato que desata como nas bordas da tela, desfeitas em profusão de fios-ondas. Esperar: tecer. Retornar: destece. Na parte menos visitada da obra (abaixo do vidro) descortina-se a reflexibilidade. Ali não há ponto nem vírgula como no monólogo interior de Molly Bloom, onde o discurso contínuo tece a "corrente da consciência" da Penélope do Ulisses de James Joyce.

Numa última leitura de "Penélope Noturna", é a autora que foi destramada, levando-a a descodificar o feito (a tela de arame) em fios para entrar e sair de outro mito, este mais terrível: o labirinto de si mesma e de cada um.

A assessoria de Letras da Fundação Catarinense de Cultura chega ao quinto volume da coleção Escritores Catarinenses. Criada como uma forma de aproximar autores do passado e contemporâneos das escolas, a coleção serve também para resgatar escritores pouco conhecidos do grande público e estimular a leitura de autores de reconhecido valor e cujos livros são precariamente distribuídos no Estado.

Lançada com o estímulo do falecido governador Pedro Ivo Campos, a coleção é formada pelas séries Hoje, de autores atuais, e Resgate, com escritores importantes do passado. Pela série Hoje aparecem Flávio José Cardozo, que abriu

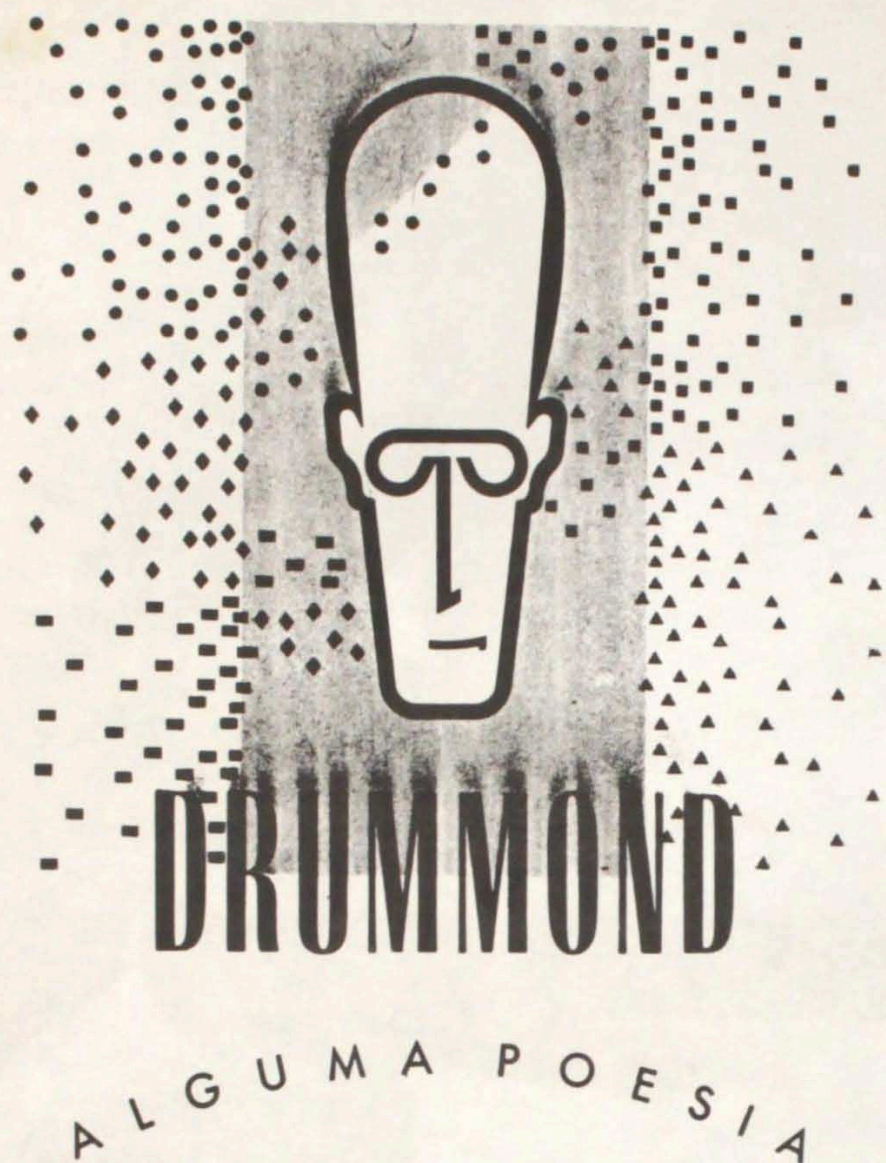
FASCÍCULOS

o projeto, Lindolf Bell e Alcides Buss. Pela série Resgate, foram lançados até agora os fascículos de Virgílio Várzea, respeitado contista catarinense que viveu entre 1863 e 1941, e de Luís Delfino, poeta e político que viveu de 1834 a 1910.

O projeto tem a coordenação dos escritores Silveira de Souza e Flávio José Cardozo, o planejamento gráfico é feito pelas Oficinas de Arte do CIC e a tiragem é de 8.000 exemplares, cuja maior

parte é distribuída pela Secretaria da Educação à rede escolar do Estado. Os fascículos têm sempre uma pequena apresentação, uma entrevista (no caso dos autores contemporâneos) ou um ensaio (para os autores de outras épocas), a cronologia, textos escolhidos do autor, suas principais obras e a bibliografia.

O critério para a edição dos cadernos obedece a um levantamento feito pela assessoria de Letras da Fundação Catarinense de Cultura junto a escolas, fundações educacionais, entidades culturais e associação de artistas e escritores, que indicaram os autores que deveriam constar da coleção.



Durante um mês foi apresentada no hall da Biblioteca Pública do Estado, em Florianópolis, e exposição Drummond — Alguma Poesia, organizada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil, do Rio de Janeiro, e que já havia passado por várias capitais brasileiras. A exposição é composta por 232 painéis com fotos da infância, da juventude, da idade adulta e da velhice do poeta Carlos Drummond de Andrade, além de poemas conhecidos e inéditos e de posters com ídolos e musas do autor, como Garrincha, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Catherine Deneuve e Joan Crawford.

Boa parte do material mostra fotos da infância de Drummond, seus primeiros estudos, a fazenda do pai em Itabira do Mato Dentro, em Minas Gerais, o colégio de Friburgo onde estudou e os primeiros poemas publicados em jornais escolares. Reproduções revelam a estreita relação com a filha Maria Julieta, com a mulher Helena Dutra de Moraes e com a amiga Lygia Fernandes, que forneceu, inclusive, boa parcela do material que compõe a amostra.

Entre as fotos há referências a Gustavo Capanema, ex-ministro da Educação, a quem Drummond assessorou, aos escritores Pedro Nava, Manoel Bandeira e Adalgisa Nery e aos componentes do grupo Sbadoyale, formado por intelectuais que se reuniam semanalmente no Rio para discutir literatura. Também aparecem fotos do Rio antigo, com destaque para Copacabana, a av. Rio Branco e a praça Getúlio Vargas, prédios e monumentos como o Aleijadinho e o museu da Inconfidência, em Minas, além de igrejas de Ouro Preto e do prédio do MEC quando o Rio era a capital da República.

Complementam a exposição as fotos de Drummond como funcionário público ou ao lado de amigos, escritores e da família. Uma das seções apresenta reproduções de obras de arte de Van Gogh, Mondrian, Da Vinci, Portinari, Michelangelo, Miró, Modigliani, Ticiano e Matisse, entre outros, sempre com poemas que têm alguma ligação com o quadro exposto.

Acompanhando a mostra o Centro Cultural do Banco do Brasil enviou o vídeo Sentimento do Mundo, com uma das últimas entrevistas do poeta antes de sua morte, em agosto de 1987. Na entrevista, concedida ao repórter Roberto D'Ávila, do programa Conexão Internacional, da Rede Manchete, Drummond fala de poesia, de seu trabalho, de seu cotidiano e do Brasil contemporâneo.

LITERATURA PREMIADA

Através da assessoria de Letras da Fundação Catarinense de Cultura, a Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte está lançando o Concurso Literário 1990, composto pelos Prêmios Virgílio Várzea de Ficção e Luís Delfino, de Poesia. Aberto a escritores brasileiros residentes no País ou no exterior, o concurso vai premiar o autor do melhor romance e do melhor livro de poemas com 700 BTNs, além de assegurar a edição da obra premiada. As inscrições ficam abertas até o dia 31 de maio de 1991.

De acordo com o regulamento, os originais dos livros, escritos em língua portuguesa, deverão ser enviados em três vias, em papel tamanho ofício, datilografados ou impressos por computador, em espaço dois, de um lado só, com um mínimo de 50 páginas para o Prêmio Luís Delfino e de 120 páginas para o Prêmio Virgílio Várzea (romance). Os originais devem ser inéditos e ser remetidos para Concurso Literário — 90, Prêmio Nacional Virgílio Várzea para Romance ou Prêmio Nacional Luís Delfino para Poesias — As-

essoria de Letras — Fundação Catarinense de Cultura — rua Tenente Silveira, 69 — 3º andar — Caixa postal D-31 — 88010 — Florianópolis — SC.

O Concurso Literário 1989 premiou o poeta Miguel Sanches Neto, pelo livro Inscrições a Giz, e o contista Erwin Todt, por A Cabaretista, além de conceder menções honrosas para os livros Miolo, de Gilberto Pinto da Mota, e Mistérios de Maria, de Inês da Silva Mafra. Sanches Neto, nascido no Paraná e radicado em Florianópolis, e Erwin Todt, nascido e radicado em Pelotas, Rio Grande do Sul, receberam um prêmio equivalente a 700 BTNs e terão seus livros lançados durante este ano pela FCC Edições. Nesta edição Cultura publica alguns dos poemas e um conto premiado, às págs. 6 e 7.

A comissão julgadora para os concursos foi composta por Pedro Bertolino da Silva, Cleber Teixeira e Pinheiro Neto para o Prêmio Luís Delfino e por Glauco Rodrigues Corrêa, Ricardo Hoffmann e Harry Laus para o Prêmio Virgílio Várzea. Concorreram 85 originais de poesia e 35 de contos.

OFICINA DE MATERIAIS:

O GRANDE LANCE DA ARTE-EDUCAÇÃO

Nove cursos no Estado, um em Curitiba e outro em Porto Alegre, envolvendo 730 professores de 60 municípios. Este é o saldo resumido do que foi a Oficina de Materiais Expressivos e suas Metodologias Específicas, ministrada pelas arte-educadoras Zuleica Medeiros e Anne Kronbauer a partir do mês de junho de 1990, com apoio da Secretaria da Cultura e do Esporte. O projeto foi patrocinado pela Promover e sua execução contou com a participação da Escolinha de Arte de Florianópolis.

O objetivo do curso é repassar a professores e pessoas ligadas à arte-educação noções sobre o aproveitamento de matérias-primas diversificadas, extraídas em estado bruto da natureza, para a criação de material escolar — tintas, lápis, corantes, pincéis, aglutinantes e papel artesanal. Usando terra, flores, folhas, frutos, sementes e resinas naturais, as ministrantes ensinam como aproveitar elementos de fácil localização e manuseio para a criação de materiais alternativos para a arte-educação.

Além de baratear o custo para as escolas, esse processo evita o contato dos alunos com produtos industrializados e tóxicos, apresentando, por isso, um fundo ecológico, de acordo com Zuleica Medeiros e Anne Kronbauer. Outra vantagem é que os estudantes, a quem os professores repassam posteriormente o que aprenderam nas oficinas, têm condições de manusear elementos naturais que fazem parte de seu ambiente, de sua região — e cujo valor eles normalmente desconhecem.

Em Santa Catarina, as oficinas foram realizadas em Tubarão, Campos Novos, Jaraguá do Sul, Joinville, São Miguel do Oeste, Chapéu, Itajaí, Caçador e Blumenau. Nessas cidades-pólo reuniam-se professores de vários municípios vizinhos, que após o curso, em avaliações, manifestavam o desejo de repetir a experiência, tal a receptividade que a proposta encontrou e o pioneirismo que ela representa para os arte-educadores do Estado.

A programação inicial previa o envolvimento de 595 professores de todas as regiões, mas, ao final, feitas as contas, as coordenadoras descobriram que essa meta foi superada e ampliada. O projeto fica concluído com um curso na Capital, para professores da região da Grande Florianópolis, totalizando a participação de mais de 900 professores em todas as etapas.

