

Letras



PRÊMIO
ISAIAS
GOLGHER

www.isaiasgolgher.com

46

Letras



Periódico cultural - Ano VI - Nº 46 - Fevereiro de 2011 - Tiragem: 2000 exemplares - Distribuição gratuita - Belo Horizonte - MG - Brasil

por Roberto Bellini

E de Expediente

Letras

ISSN 1983-0971

Editoria e Direção Geral:

Carla Marin e Bruno Golgher

Editorias

Artes Cênicas: Mônica M. Ribeiro
 Arquitetura: Diogo Carvalho
 Cinema: Ana Lúcia Andrade
 Cultura e Literatura Judaicas: Lyslei Nascimento
 Direito e Cultura: Diana Gebrim
 Economia da Cultura: Ana Flávia Machado
 Gestão Cultural: Eleonora Santa Rosa
 Sociologia da Cultura: Clarice de Assis Libânio
 Urbanidade: Wellington Cançado

Colunas:

Música: Marcelo Dolabela
 Poesia: Ana Caetano

Colaboração (esta edição):

Beto Vianna • Claudio Adriano Elias Soares
 Márcio Gibram • Octávio Caruso • Rita Maia
 Sheilla Piancó • Sibelle Cornélio Diniz

Design: Jumbo

Jornalista Responsável: Vinícius Lacerda

Tiragem: 2000 exemplares

Impressão: Gráfica Fumarac

Para anunciar no Letras, fale com Bruno:

bruno@cafecomletras.com.br

Letras é uma publicação da ONG Instituto Cidades Criativas:

Rua Antônio de Albuquerque, 781 - Savassi
 Belo Horizonte, MG - CEP 30112-010

Quaisquer imagens, fotografias e textos veiculados no Letras são de responsabilidade exclusiva de seus autores. As restrições da legislação autoralista se aplicam, sendo vedada a reprodução total ou parcial de textos e ou imagens sem prévia e expressa autorização do titular dos direitos.

José Bergamin

Ana Caetano

Para se falar de uma geração literária, é necessário que seus componentes tenham contemplado o mesmo mundo e se comovido com os mesmos acontecimentos estéticos e políticos. A chamada "geração de 27" espanhola é um desses exemplos. Um acúmulo de coincidências felizes e, posteriormente, de circunstâncias trágicas uniu vários poetas de partes diferentes da Espanha por laços programáticos e de amizade: Federico Garcia Lorca, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti, José Bergamin, Juan Chabás. Em 1927, a comemoração do centenário de Góngora, o poeta da imagem e do formalismo, reuniu-os todos no que seria o centro geográfico do grupo, Sevilha. Esse encontro foi simbólico e selou seu compromisso com a busca da língua pura, da poesia desvincilhada de sentimentalismos, construída como um jogo cujas regras eles iriam inventar. As grandes fontes de inspiração foram o próprio Góngora, alguns movimentos da vanguarda europeia (ultraísmo, criacionismo e surrealismo) e a tradição popular espanhola. Além da vasta produção individual, várias revistas literárias surgiram, a partir desse ano, como suportes impressos da voz dessa geração: "Litoral" (Málaga), "Verso y prosa" (Murcia), "Carmen" (Santander), "Meseta" (Villadolid), "Parábola" (Burgos) e "Gallo" (Granada). A guerra civil e a ditadura franquista marcaram o final da sua produção coletiva forçando esses poetas à dispersão do exílio. Os versos abaixo mostram ainda, na obra individual tardia de José Bergamin, a influência da vanguarda surrealista, com seu apelo à imaginação e ao onírico, e também a preocupação formal na construção circular, reflexiva dos seus versos. José Bergamin nasceu em Madrid em 1895. Foi poeta, ensaísta e produziu também peças de teatro. Iniciou sua produção literária em 1923 com o livro de aforismas "El cohete y La estrella". Exilado no México a partir de 1939 e em Paris a partir de 1959, produziu parte da sua obra nessas cidades. Publicou os livros de poesia "Mariposas muertas", "Duendecillos y coplas" e os mais tardios "Apartada orilla" (1976) e "Velado desvelo" (1977). Morreu em Madrid em 1983.

Estoy soñando que sueño
 con una ciudad dormida
 por la que yo ando despierto:

que voy andando despierto
 y recorriendo sus calles
 como si fuera um espectro.

José Bergamin, 1972 (de Apartada orilla)

Estou sonhando que sonho
 com uma cidade adormecida
 por onde eu ando acordado:

que vou andando acordado
 e lembrando suas ruas
 como se eu fosse assombrado.

Tradução: Ana Caetano

Fale com o Letras:
letras@cafecomletras.com.br

Patrocínio



Realização



CONCURSO DE CARTAZES 2011

INSCRIÇÕES

01 DE FEVEREIRO

A

31 DE MARÇO

Os dez melhores cartazes farão parte de uma exposição e receberão um vale-compras para a Feira de Design, que será realizada na Mostra. Confira o edital no site:

WWW.MOSTRADESIGN.COM.BR

Outras informações:

31.2514.1510 ou

vinicius@ciudadescriativas.org.br

MOSTRA
DE *DESIGN*

REALIZAÇÃO



APOIO CULTURAL:

PATROCÍNIO:



PREFEITURA
BELO HORIZONTE



Realizado com os benefícios da
Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

O Direito de Autor, a reprodução não autorizada/ pirataria, a globalização e o interesse público

Diana Gebrim
Sheilla Piancó

O direito de autor é destinado a regulamentar as relações jurídicas surgidas da criação e da utilização de obras literárias, artísticas ou científicas. Ele pressupõe criatividade e originalidade e possibilita que seu autor obtenha recursos financeiros com sua exploração comercial. É o direito que o autor, o criador, o tradutor, o pesquisador ou o artista têm de controlar e permitir o uso que se faz de sua criação e, por isso, a eles são garantidos os direitos morais e patrimoniais.

O Direito Autoral Moral faz parte da categoria dos direitos da personalidade, assegurados na Constituição Federal do Brasil, sendo extra-patrimoniais, ou seja, sem valor econômico. São inalienáveis, irrenunciáveis, intransferíveis, absolutos e imprescritíveis e visam à tutela da personalidade do criador que está refletida na obra intelectual, constituindo, assim, uma limitação de fato para o uso por parte da sociedade. Já Direito Autoral Patrimonial é o direito do titular autorizar qualquer forma de utilização da obra intelectual e obter proveito econômico sobre sua circulação e difusão.

Existem também os Direitos Conexos que são os direitos reconhecidos no plano dos direitos de autor a determinadas categorias que auxiliam na criação, na produção ou na difusão da obra intelectual, tais como o artista, sobre sua interpretação ou execução, o produtor de fonogramas, sobre sua produção sonora, e o organismo de radiodifusão, sobre seu programa. Conhecidos como vizinhos ou análogos aos direitos de autor, decorrem da evolução tecnológica que provocou o aparecimento de “novos direitos” para autores, diante do surgimento de gravações, reproduções e mudando para uma escala industrial.

O Direito Autoral no Brasil, regulado pela Lei 9.610/98, LDA, cujo anteprojeto de reforma encontra-se em andamento, possui alguns princípios:

- Exteriorização: não se protege uma idéia e sim a exteriorização da mesma;
- Originalidade e novidade;
- Qualquer gênero de expressão;
- Qualquer meio de realização;
- Independe da apreciação estética ou moral;
- Independe de sua destinação;
- Inexistência/desnecessidade de formalidade: o registro é facultativo, porém é prova material de anterioridade da criação.

De acordo com a lei em vigor, os sucessores possuem seus direitos autorais até 70 anos

após a morte do autor da obra, contados de primeiro de janeiro seguinte ao ano da morte, tal como indica o art. 42, da Lei 9.610/98. No caso das obras audiovisuais e fotografias o início da contagem ocorre da primeira exibição, e no caso das obras coletivas, inicia-se o prazo da morte do último autor sobrevivente. Antes disso, existe a obrigatoriedade de autorização, licença, ou cessão de direitos, prévia e expressa, com delimitação das condições previstas, pois o direito está resguardado na Constituição Federal e em Leis específicas sobre a matéria, como abaixo vemos:

Art. 5, XXVII, CF: “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;”

Art. 17, Lei 9610/98:

“(...) § 2º Cabe ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva.

§ 3º O contrato com o organizador especificará a contribuição do participante, o prazo para entrega ou realização, a remuneração e demais condições para sua execução.”

Ao lado das garantias ao autor, existem as limitações aos Direitos Autorais. Segundo o art. 46, da LDA, não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - A reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;

c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros;

d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o

nome do autor e a origem da obra;

IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores (grifos nossos).

Além disso, são livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito, e as obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais.

Desta forma podemos afirmar que a Lei protege os autores, mas nos dias de hoje, com a chegada da internet e diante das novas mídias e tecnologias que surgem e modificam a todo momento, esse direito ficou ameaçado e controverso. A reprodução e utilização das obras por usuários da internet vai desde os programas de informática, passando pelos jogos eletrônicos até as cópias e downloads de filmes e músicas. Acontece que essas reproduções são consideradas pirataria e é considerada crime pela legislação brasileira. Porém, como não são fatos palpáveis para a justiça e para a polícia e, geralmente, o infrator é anônimo, fictício e sem nacionalidade, é difícil apurar o caso, achar os culpados e condená-los criminalmente.

Vivemos assim nos dias hoje um paradoxo, pois a pirataria e o *peer to peer* (download e upload) no mundo são comuns, “aceitos so-

cialmente”, difíceis de controlar, e ao que se percebe não terão fim. Há pesquisas realizadas que revelam inclusive o perfil do brasileiro: 35% têm o costume de comprar artigos piratas e 55% recentemente comprou um artigo pirata. Como os lançamentos mundiais chegam às lojas (ou ao cinema), ao “camelô” e à internet quase que simultaneamente, o acesso ao produto “ilegal” é bem mais fácil e barato. Outro detalhe é que o perfil do consumidor de DVDs e CDs piratas não se restringe ao público de menor poder aquisitivo, ele pertence a qualquer classe social.

Vemos, então, que não é apenas uma falha do poder público em fiscalizar e nem do poder de polícia em reprimir a venda e o consumo, e sim uma tendência dos cidadãos ao redor do mundo, pois o acesso aos itens culturais vai desde o comércio em diversos shoppings, galerias e pelas ruas das cidades, bem como na própria rede digital, ferramenta de trabalho e de lazer tão utilizada no mundo. Para o consumidor esta política comercial de repressão à cópia gera um conflito, pois ele não terá acesso, nem consumirá o produto se não for dessa forma “ilegal”.

Como alternativa ao Direito de Autor, a fim de se flexibilizar as regras nele instituídas, surgiu o Creative Commons, um projeto sem fins lucrativos que disponibiliza licenças para obras intelectuais. Trata-se de um conjunto de licenças padronizadas para gestão aberta, livre e compartilhada de conteúdos e informação. Relacionada à idéia de domínio público está o “commons” (comuns) – recursos que não são divididos em partes individuais de propriedade, mas são mantidos juntos para que todos possam utilizá-los sem permissão especial. Para Ronaldo Lemos, “Essa característica de transformar criativamente elementos culturais, nossos e de outras culturas, é um dos traços que define a nossa identidade. É assim que maracatu vira mangue-bit e o brega se transforma em tecnobrega. É esse tipo de liberdade criativa,

de acesso, diálogo e transformação da cultura que o Creative Commons quer ampliar.”

Assim, o Creative Commons possibilita ao detentor de direito autoral optar pelo grau de proteção que deseja conferir à sua obra, podendo autorizar o uso comercial ou o uso não-comercial de seu trabalho, bem como permitir ou não a realização de obras derivadas da sua. Nesse último caso, o autor pode inclusive inserir uma cláusula que permite que outras pessoas criem obras derivadas de sua obra original apenas se concordarem em licenciar suas novas criações pelo mesmo regime aberto. Entretanto, em todas as licenças, uma premissa básica é sempre garantida: elas sempre permitem a liberdade para copiar e distribuir as obras.

Acontece que esse instituto não está bem definido em nossa legislação. Inclusive, essa semana o Ministério da Cultura suprimiu as licenças Creative Commons do seu site oficial, justificando que contém “vários problemas”, o que gerou bastante polêmica já que “é um padrão internacional de licenciamento, de fácil utilização, já estabelecido e adotado por organismos internacionais como a UNESCO, o Banco Interamericano de Desenvolvimento, a ONU e projetos como a Wikipedia.”

Percebemos então que existe um conflito entre o direito de autor e o interesse da sociedade, pois existe o interesse do criador em proteger sua obra, já que dela provém seu sustento e permite a continuidade da sua profissão, porém isso se torna um problema diante tendência mundial ao fortalecimento do acesso à informação e à cultura. Existe assim a liberdade de criação, mas também existe a liberdade de compartilhamento, sendo de extrema importância o interesse da coletividade no contexto internacional. Daí a necessidade de se rever os modelos de desenvolvimento econômico e o sistema de proteção da propriedade intelectual para ter uma visão mais holística, multidisciplinar e

assim unificar e atender às demandas e necessidades de ambos os lados, analisando-se as causas e efeitos da proteção dos bens culturais via direito autoral, pois ele estimula a criatividade e articula a relação entre criadores e público, sendo uma base da cadeia econômica da cultura, porém estamos vivendo um momento de extremo acesso à produção cultural no mundo e restringir a difusão de conteúdos pode não ser a melhor saída para resguardar o autor.

Por fim sugerimos um passeio ao blog do Ministério da Cultura (<http://www.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/>) que discute várias questões relacionadas aos direitos autorais, principalmente ao antagonismo existente entre DIREITO DO AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, pois dessa forma podemos identificar melhor a importância da proteção dos dois lados da moeda e pensarmos em formas de equilibrarmos essa equação necessária ao desenvolvimento humano e tão importante para a consolidação de uma nação verdadeiramente democrática e plural.

Bibliografia:

- ASCENSÃO, José de Oliveira. Produção Cultural e Propriedade Intelectual. Recife, 2006.
CRIBARI, Isabela (org). Produção Cultural e Propriedade Intelectual, prefácio J. Oliveira Ascensão; organizadora: Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.
CRIVELLI, Ivana Córdova Galdino. Direitos Autorais na Obra Cinematográfica. 1ª edição. São Paulo: Editora Letras Jurídicas, 2008.
<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,creative-commons-responde-a%20o-minc,669449,0.htm>

Sheilla Piancó é advogada, sócia da Diversidade Consultoria, consultora na área de cultura do Sebrae e professora do curso “Pensar e Agir com Cultura”.

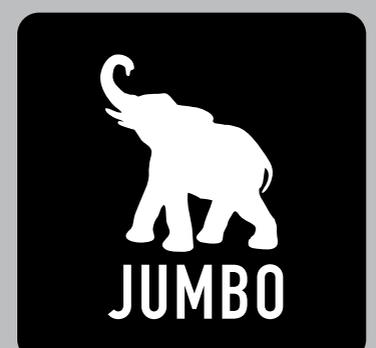
Diana Gebrim é consultora jurídica e financeira, gestora cultural e relações internacionais, sócia da Diversidade Consultoria e da DGC Advocacia.

QUEM FAZ O DESIGN DO LETRAS
TAMBÉM FAZ VÍDEO, FOTOGRAFIA,
ILUSTRAÇÃO, ANIMAÇÃO, CONSULTORIA
DE COMUNICAÇÃO, OUTSOURCING
DE CRIAÇÃO E DESIGN PARA WEB.

JUMBO. GRANDES IDÉIAS.

WWW.JUMBOPRO.COM.BR

[31] 4101 8007 [31] 3567 2705



Terra de ninguém, jardins de todos

Márcio Gibram

No Aglomerado da Serra os córregos já não eram mais córregos e nas escolas as crianças diziam que o córrego era onde corria o esgoto. As árvores que restaram, poucas eram frutíferas. Os bichos, só urbanos.

A idéia de Sustentabilidade nos remete sempre ao meio ambiente, à ecologia, que por sua vez remetem ao aquecimento global e ao efeito estufa, à preservação e à conservação dos recursos naturais abstratos e distantes. Mas na proximidade concreta da favela não existe quase nada a preservar, o meio ambiente tem que ser construído e a própria idéia de Sustentabilidade deve ser implementada junto à intervenções físicas. O córregos e árvores devem ser (re)construídos junto com ruas, becos ou avenidas.

Mas qual a importância da natureza num local carente de infra-estrutura? Qual o seu papel em um processo de urbanização?

Localizado na Serra do Curral em Belo Horizonte, patrimônio ambiental protegido, o Aglomerado da Serra é um espaço de importância ambiental e ecológica para a cidade, fazendo fronteira com duas grandes áreas de preservação, (Parque das Mangabeiras e Parque Florestal da Baleia), tendo em seu interior duas importantes sub-bacias dos Córregos Cardoso e Serra. A pressão social por ocupação e a degradação por lançamento irregular de lixo e esgoto desafiam o papel ambiental da região.

A necessidade de se estabelecer um plano de ocupação das áreas destinadas à implantação dos parques do Aglomerado tem por objetivo maior fazer dos parques um instrumento de integração entre vila e cidade através da requalificação ambiental destes espaços e de proteção destas áreas contra futuras degradações e ocupações irregulares. O saneamento do esgoto e a universalização da coleta de lixo não serão suficientes para a recuperação imediata destas áreas, tornando necessária uma ampliação nos conceitos de preservação e recuperação ambiental.

No processo natural de recuperação o desenvolvimento, a expansão da vegetação vizinha ou remanescente cria uma relação, um diálogo com a área degradada, funcionando como um banco de sementes, que vão germinando e ocupando as áreas degradadas. No Aglomerado, o projeto de recuperação buscou encontrar estas relações com as florestas vizinhas selecionando espécies, coletando mudas e sementes. Mas a maior relação precisava acontecer entre estas áreas degradadas e seus vizinhos, os próprios moradores da vila.

Como construir uma relação ecológica entre os moradores de áreas urbanas com as áreas de proteção ambiental?

O caminho escolhido foi explorar o potencial comunicativo do projeto paisagístico a fim de encontrar uma linguagem comum entre o morador e o paisagismo. E essa linguagem

desenvolvida foi o jardim. Transformar cada jardim já existente, nas casas dos moradores, em bancos de sementes e mudas para os projetos paisagísticos. Usar os jardins locais como referência visual de reconhecimento. Desenhar um projeto de recuperação ambiental numa linguagem construída pelos próprios moradores. Iniciar um diálogo entre o espaço e o morador, dando voz aos próprios moradores. Pois o reconhecimento destes é fundamental ao processo de aceitação e cuidado de cada espaço.

Todo o trabalho de requalificação teve como base o PCA (Plano de Controle Ambiental) que tem por objetivo potencializar os efeitos positivos da intervenção, ultrapassando os limites da preservação e conservação. Um Plano de Controle Ambiental não deve se resumir a conter os impactos prejudiciais da intervenção física, mas sim estar no controle destas intervenções, dirigindo e apresentando propostas de sustentabilidade, e principalmente propostas que ampliem os resultados positivos da intervenção. Não basta evitar que a execução das obras de engenharia degradem o meio ambiente, é preciso que, aliado às intervenções físicas, as ambientais sejam também constitutivas do espaço, e não só utilizadas para fins de mitigação, de conservação e preservação. Só assim o "ambiente" pode ter um peso e uma responsabilidade maior, se transformando em um instrumento de comunicação, mobilização e capacitação da comunidade.

O paisagismo reproduz as relações naturais, direcionando a compreensão dos processos ecológicos e relacionamentos entre múltiplos elementos. Se utiliza tradicionalmente da subtração e da seleção de elementos colecionáveis na natureza e os apresenta, os introduz e possibilita um olhar de reconhecimento.

Um jardim, independente do seu tamanho, mesmo com poucos elementos, traduz a linguagem da natureza para uma linguagem humana. Onde se via mistura, confusão, profusão, desorganização se reconhece organização e harmonia. Quanto mais é capaz de explicitar os processos ecológicos, levando, a quem olha uma paisagem natural, a reconhecer esse trabalho de organização e seleção, mais o jardim é eficiente no seu papel educativo e cultural.

As áreas degradadas, erosões e taludes típicas das favelas, aglomerados e áreas periféricas necessitam de revestimento vegetal para garantir o sucesso do trabalho e melhoria do aspecto visual e da estabilidade física do terreno. O processo de recuperação natural é um processo longo denominado sucessão ecológica. Processo que pode demorar de 30 a 60 anos se houver florestas próximas funcionando como bancos de sementes, ou pode demorar muito mais. Mas infelizmente a população ainda relaciona vegetação jovem com mato, no sentido pejorativo de área abandonada, lote vago, terreno baldio. E no Aglomerado, as áreas tratadas com a metodologia de hidrossemeadura e biomanta vegetal foram alvo de depredação e degradação, com o lançamento de lixo e

entulho. Isso porque após a germinação e aparecimento das primeiras gramíneas resulta um aspecto de local abandonado.

Assim foi preciso que, no Aglomerado, todas as áreas fossem vistas como jardins, como praças públicas, áreas comuns e com função explícita de acabamento, embelezamento, integradas às obras físicas.

Em áreas de ocupação irregular, qualquer espaço livre é visto como espaço de possível ocupação: terra de ninguém. É preciso tornar todas estas, em áreas públicas, parques, jardins, praças, lugares respeitados e principalmente, e explicitamente públicas. No processo da intervenção e principalmente na adequação de trajetos de vias ou implantações de equipamentos ou mesmo na remoção de moradias em risco, muitos locais acabam se transformando em áreas remanescentes. Espaços sem uso previsto ou definido pelo programa, estes locais acabam se transformando em um grande problema por serem rapidamente identificados como espaços para possíveis novas ocupações ou degradações. No aglomerado, algumas destas áreas foram transformadas em pequenas praças de lazer, como o Parque do Cardoso, mas a grande maioria, devido ao seu tamanho reduzido ou a fragilidade geológica, acabam sendo mesmo abandonadas.

O que fazer para que estes espaços sejam vistos como áreas públicas?

Jardinando uma praça, reflorestando uma encosta, recuperando uma nascente, tratando o espaço com muito mais cuidado, a equipe ambiental do programa se tornou referência para a comunidade. Atuando assim como ferramenta de comunicação e mobilização social. Diferenciando, realçando as intervenções físicas através de ações paisagísticas, a comunidade passa a ser capacitada a se relacionar melhor com estas obras e espaços construídos.

O passo seguinte foi dar início ao processo de capacitação através da implantação de jardins. Buscar na própria comunidade e em suas moradias as fontes de sementes tão necessárias para o processo de sucessão, mas também os agentes (jardineiros, paisagistas) imprescindíveis para a realização e cuidado dos jardins. Ao fazer uso das plantas doadas pela comunidade em projetos paisagísticos, há um reconhecimento imediato do local como espaço cuidado e construído coletivamente. Espaços antes abandonados, agora são endereço das mudas retiradas dos jardins das casas locais.

Mas o sentido maior dos jardins, e dos diversos paisagismos realizados no Aglomerado da Serra é a constatação de que locais abandonados e esquecidos, com um pouco de cuidado, podem se transformar em lugares saudáveis e bonitos, onde, as pessoas que vivem ali reconhecem a sua história e a sua cultura.

Márcio Gibram é biólogo, especialista em planejamento urbano, foi coordenador executivo do programa ambiental do Aglomerado da Serra

Teatro para sentir o cheiro

Rita Maia

Recentemente fui a um espetáculo de teatro adaptado para um espaço alternativo, um galpão, onde foi possível estabelecer uma relação mais aproximada entre a cena e a platéia, mesmo numa configuração tradicional como a italiana. Acompanhada de alguns amigos, optei por me sentar mais perto da cena, e acabei me afastando dos meus companheiros. Um rapaz ocupou uma cadeira ao meu lado e justificando o motivo de querer se sentar na primeira fileira ele fez o seguinte comentário: “teatro é para se sentir o cheiro”.

Depois de assistir a peça, aquela fala do rapaz não me saía da cabeça. Ele definiu para si mesmo, em poucas palavras, o sentido de sair de sua casa e ir assistir a um espetáculo de teatro. O que ia presenciar possuía, não só imagens e sons, mas também cheiros e quem sabe até toques. O diálogo entre artistas e espectadores se estabelece num encontro que é presencial.

Compreendo que o espectador comum sempre se pergunta: porque ir ao teatro? A televisão nos aprisiona cada vez mais em casa e o cinema é o lugar das grandes produções. Que papel tem essa arte num mundo cada vez mais influenciado pelo realismo grandioso do cinema e pela facilidade da televisão? O que faz o teatro ser diferente e ainda algo a se considerar?

Devo dizer que do nosso lado, estamos repensando nossa maneira de fazer teatro porque se tornou não só uma questão artística ou ética, mas também uma questão de sobrevivência. Precisamos redefinir nossos modos de produção para que eles entrem em consonância com a realidade dos espectadores que se ocupam em aprimorar cada vez mais suas conexões virtuais. Estar conectado é a grande questão do momento para as pessoas, e nós artistas nos perguntamos sempre qual o lugar do teatro nas relações da contemporaneidade.

Para nós do Grupo Teatro Invertido, essas questões se apresentam em dois pilares básicos do modo como trabalhamos os nossos espetáculos. São eles: em primeiro, processo de criação colaborativo em que optamos por criar uma dramaturgia em processo e original; em segundo, aproximação com o espectador estimulando sua percepção através dos sentidos. A primeira referência está relacionada com o processo de construção do espetáculo que será apresentado ao público. A princípio, pode não ter relação direta com a questão da recepção do espectador, mas influencia diretamente o segundo ponto de referência, este diretamente ligado à platéia.

Denominamos o processo de construção dos nossos espetáculos de processo colaborativo de teatro. É uma prática que pretende quebrar com a hierarquia de decisão das funções criativas. Nesse processo de criação todas as funções – diretor, ator, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, iluminador e sonoplasta – possuem, a princípio, liberdade de proposição em nível de igualdade. O pacto, estabelecido inicialmente, é de que não exista hierarquia de propostas, idéias ou sugestões.

Diretor, dramaturgo, atores e as demais funções começam o trabalho de criação no mesmo patamar de conhecimento sobre o projeto a ser realizado. Não existe um texto prévio que irá ser montado pela equipe. O texto, assim como as concepções cênicas do espetáculo serão construídos em processo, no decorrer dos ensaios. Neste sentido, o que se apresenta para os criadores é que tudo ainda está por ser construído. E essa construção será realizada pelo coletivo, no atrito e na transformação, dentro sala de ensaio.

Neste tipo de processo o objetivo é fazer com que os criadores coloquem no trabalho o engajamento e a reflexão individuais, que tenham não só o lugar de expressão, mas também reflitam e criem a partir desse lugar. Assim, a partir de pontos de vista individuais se constrói o discurso coletivo. Mas em determinado momento do processo, fica evidente a necessidade de se pensar o lugar,

literalmente falando, daquele que não fez parte do processo de construção do espetáculo. Afinal, se todos têm seu espaço de proposição, como fazer com que o espectador também tenha voz e não seja apenas um agente passivo nesse diálogo. Essa pergunta é respondida na forma como colocamos o espectador no espaço de apresentação.

Na cena de hoje, é comum os espaços de ensaios dos grupos de teatro se transformarem também em espaços de apresentação. Quase sempre instalados em galpões alternativos onde é possível redimensionar o espaço da cena e da platéia a cada espetáculo, esses grupos são livres para configurar como querem estabelecer a relação com seus espectadores.

No caso do Grupo Teatro Invertido, optamos por fazer com que a platéia esteja sempre o mais próximo da cena e, nesse sentido, privilegiamos a percepção sensorial de um modo geral. O espectador será estimulado não só em termos de imagens e sons, mas também de cheiros e, se possível, de toques. O encontro se estabelece num diálogo tal qual uma conversa face a face. O espectador, nesse caso, ganha uma dimensão ativa. Interessa-nos como ele responde a esse estímulo e como sua recepção se altera, ou não, nessa configuração.

O que constatamos nas nossas pesquisas, é a necessidade de pensar o diálogo com o espectador para além das preocupações temáticas, se preocupando também com a configuração espacial dessa cena – o lugar da ação e o lugar daquele que assiste-participa. Para que o artista consiga “atravessar” esse espectador e, neste sentido, estabelecer uma conexão real.

Rita Maia é atriz, diretora, dramaturga e professora de teatro. Integrante fundadora do Grupo Teatro Invertido desde 2004. É Mestre em Teatro pela EBA-UFMG (2010). Possui Graduação em Artes Cênicas – Bacharelado em Interpretação Teatral pela EBA-UFMG (2003) e Letras – Licenciatura em Português (2000) também pela UFMG.

ESPAÇOS COLATERAIS

LOTES VAGOS: ocupações experimentais

BANQUETES: expansões do doméstico

PEDREGULHO: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA NO MINHOCÃO

Memória da Dança

Domesticidades: Guia de Bolso

A coleção de livros editados pelo Instituto Cidades Criativas está crescendo.

E em breve serão mais 4 títulos!



A vida como novelo: tessitura de palavras

Resenha: Do jeito como vivemos, Moacyr Scliar

Claudio Adriano Elias Soares

Com a imagem de “um exército literário de um homem só”, parodicamente o título de outro livro de Moacyr Scliar, busco definir a versatilidade desse escritor. Excelente romancista e contista, Scliar demonstra, em Do jeito que nós vivemos, que sua audácia intelectual, sua sensibilidade em trabalhar o homem e a condição humana, o gosto pelo fato incomum e a arte de trabalhar com a palavra também estão em suas crônicas.

A crônica, na sua origem, era vista como a narração de histórias segundo a ordem em que se sucediam no tempo. Era, portanto, um breve registro de eventos. Publicados em jornais, esses textos comentavam criticamente os acontecimentos da semana. Apresentavam, assim, um sentido histórico e a função que prevalecia era a referencial, ou seja, informar o leitor.

Do jeito que nós vivemos está na linha da crônica moderna que apresenta as marcas do amadurecimento, distanciando-se daquela crônica com sentido documentário originada na França. Com caráter mais literário, faz-se de uma linguagem mais leve e poética, envolvendo, muitas vezes, o lirismo e a fantasia.

Luís Fernando Veríssimo, na contracapa do livro, define o trabalho de cronista de Scliar:

Nem todo bom romancista dá bom cronista, claro. Como bons cronistas não dão, automaticamente, bons romancistas. Alguns dos melhores nem tentaram. No caso do Scliar, temos o kit completo. Ele é um dos maiores romancistas brasileiros — o maior, a meu ver, mesmo que não fosse gaúcho —, [...] Há anos Scliar nos encanta com seus romances e nos privilegia com seu trabalho na imprensa. São duas formas de testemunhar o mundo, e estes e outros tempos, mas a voz é a mesma: a de um homem engajado com a vida — a fabulosa da ficção, a corriqueira, mas não menos fascinante aqui de baixo.

O livro de Scliar reúne cinquenta e cinco crônicas que trabalham com os temas do estressante, corrido e estimulante — literariamente falando — mundo contemporâneo. Elementos do mundo moderno como telefone celular, internet e sexo virtual dividem espaço na observação crítica desse flâneur dos pampas com os problemas sociais e urbanos, as mudanças dos costumes, as relações familiares; ou seja é a vida como a vemos e vivemos que o autor nos apresenta.

Na primeira crônica, “São só contas de vidro”, ao abordar o problema da educação das pes-

soas nos espaços públicos, Scliar parte do encontro dos indígenas com os portugueses e como os primeiros se encantaram com as contas de vidro, não apenas pela beleza, mas por ser algo desconhecido, produto de uma técnica que eles não dominavam. Trocaram a beleza da natureza pelo brilho falso do vidro. Assim o escritor, por relação, critica a postura das pessoas que valorizam o TER em detrimento do SER. Trocando carros, celulares, equipamentos por aqueles mais evoluídos, esquecendo-se que “são só contas de vidro” e que a evolução material e tecnológica deveria ser acompanhada da evolução natural da arte do convívio.

A dificuldade do início da carreira de escritor também é um abordado. Em “A mensagem na garrafa”, o agora consagrado escritor entra em contato com o antigo e ansioso jovem escritor que fora. Não se trata de uma viagem no tempo, mas de laços com a memória que são estabelecidos pelo recebimento de livros de autores iniciantes que buscam algumas palavras de incentivo do experiente escritor. A sugestão deixada pelo título é que a dúvida e a ansiedade em relação à recepção do texto expressa o mesmo sentimento de um naufrago que espera resposta à mensagem enviada ao mar em uma garrafa.

As referências e as reflexões sobre literatura, leitura, livro e leitor também estão presentes em suas crônicas. Em “Comprar livros é uma coisa. Ler é outra”, Scliar aborda a diferença em se formar leitores que consomem histórias, produções literárias como agentes de construção de cultura e os compradores de livros, que apenas compram e atendem ao apelo do mercado, da moda, mas não possuem, literariamente, o livro. Sobre Goethe, por exemplo, afirma: “Um livro do qual todo mundo fala inibe nossa capacidade de julgamento. Já em “Obrigado, palavras”, a crônica é metalinguística e é uma forma de agradecimento às palavras. Em “Lembrando Clarice”, Scliar faz uma homenagem a Clarice Lispector, escritora que foi marcante na sua formação como leitor e escritor.

Outras marcas da literatura também aparecem nas crônicas como: “A mulher do Pinóquio” e “Peter Pan informatizado”. A primeira analisa a dificuldade em querer ser verdadeiro no mundo atual e um exemplo dessa dificuldade é o próprio boneco de madeira, que nunca poderia se casar sem passar por constrangimentos com o certo crescimento de seu nariz. Já a personagem de J. M. Barrie, que representa a vontade de ser criança para sempre, é utilizado como tema para tratar da independência tardia de alguns adultos e as fases pelas quais passam algumas crianças.

Como o cotidiano é, em geral, um tema re-

corrente da crônica, a música popular não poderia ficar de fora das reflexões de Scliar. Ele, que já havia utilizado como título de uma coletânea de crônicas o verso “Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar”, de “Trem das Onze”, de Adoniran Barbosa, lembra, também, aqui, o compositor paulista que é lembrado por uma de suas mais populares músicas: “Saudosa maloca”. Nessa crônica, Scliar, ao analisar a letra, faz uma profunda reflexão sobre a miséria que ainda se faz presente no país, dando, assim, voz à perspectiva dos três mendigos que assistem a demolição da maloca.

Em “O fim do malandro”, Scliar relembra, de Chico Buarque, A Ópera do Malandro, de 1978, como um réquiem ou o último suspiro desse tipo urbano. Ele separa bem o malandro do bandido; para isso, busca palavras de outro compositor, Cartola: “Malandro gosta de farra, mulher e bebida, isto é natural. Já o ladrão e maconheiro são bandidos; deles tenho vergonha”.

A música foi pretexto para refletir, também, sobre o existencialismo. Iniciada em tom acadêmico, ao citar o filósofo francês Jean-Paul Sartre e o livro Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector, a crônica “Existencialismo à brasileira” se desenvolve na influência dessa corrente filosófica, ironicamente, a partir da letra de “Chiquita Bacana”, marchinha de carnaval de 1949. Mostrando que o compositor João de Barro se baseou em uma personagem de Dick Browne, o mesmo de Hagar. Essa mistura é finalizada com a reflexão: “Existencialismo, banana, iê, iê, iê. Bota antropofagia nisso. Ou Bananofagia. Oswald de Andrade, autor do Manifesto Antropofágico, lamberia os dedos”.

Muitas outras crônicas e temas convidam o leitor por um passeio pela cidade de palavras criada por Moacyr Scliar. Poucos escritores podem se aventurar por vários gêneros, porém é uma aventura, também para o leitor, acompanhar os trabalhos e os dias de um escritor como Scliar. Nosso contemporâneo, Scliar escreve para o seu tempo e para o futuro. Como disse Luís Fernando Veríssimo, “É muito bom tê-lo em nossa vizinhança”. E, como bons vizinhos, vamos tomar um café, entretanto, o tradicional coado, como antigamente, pois, em “Sai um expresso”, os cappuccinos e outros não são muito recomendados pelo médico escritor.

Para ler:

SCLIAR, Moacyr. Do jeito como vivemos. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007. 175p.

Claudio Adriano Elias Soares é Graduado em Letras pela UFMG e professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira em Belo Horizonte, MG.

2º Prêmio Letras de Jornalismo Cultural e Literário

INSCRIÇÕES

25 DE JANEIRO

A

25 DE MARÇO

Os cinco melhores artigos ou reportagens serão publicados no jornal Letras e ganharão vale-livros de até R\$ 500,00.

Confira o edital no site:

WWW.MOSTRADESIGN.COM.BR

Outras informações:

31.2514.1510 ou

vinicius@cidadescriativas.org.br

MOSTRA
DE
DESIGN

REALIZAÇÃO



APOIO CULTURAL:



PATROCÍNIO:



PREFEITURA
BELO HORIZONTE



Realizado com os benefícios da
Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

Consumo de arte e cultura: determinantes e implicações

Sibelle Cornélio Diniz

Tanto a produção quanto o consumo de bens e serviços artístico-culturais envolvem valores únicos relacionados a esses produtos. São os valores cultural e artístico, ligados às formas de pensamento do criador e ao compartilhamento da criação do artista com a audiência. São esses valores que distinguem tais bens e serviços dos demais produtos da economia e determinam sua importância em termos sócio-econômicos.

O valor cultural, ligado à unidade de um grupo cultural específico, simboliza a distinção do grupo em relação aos demais (Throsby, 2001). Carrega, portanto, questões importantes de identidade, servindo a um propósito de comunicação de idéias e conceitos que remetem ao produtor ou ao grupo cultural que ele representa. Já o valor artístico é proveniente do compartilhamento de criatividade permitida por esses bens (McCain, 2008). O ato de apreciação da arte coloca em contato a criatividade do apreciador e do artista, gerando um valor por si só.

Ao difundir valores relacionados à identidade do grupo, o consumo artístico-cultural pode ser visto como uma atividade capaz de satisfazer às necessidades individuais de reconhecimento e expressão. O cultivo de valores e conhecimentos locais, por meio do consumo de arte e cultura, contribui para processos de legitimação cultural capazes de encorajar a identidade comunitária, a coesão e a vitalidade, via características e práticas culturais que definem a localidade e seus habitantes.

O consumo artístico-cultural pode, ainda, prover inspiração para processos criativos e ações direcionadas para a mudança e a inovação. Como salienta Tolila (2007), as atividades artísticas, por apelarem para as capacidades intelectuais e emocionais dos indivíduos, podem participar, em conjunto com a educação e a pesquisa científica, na formação de um sistema de conhecimentos que permite aos agentes econômicos serem eficazes na antecipação e na interpretação das informações.

A teoria econômica vê os bens e serviços artístico-culturais como produtos cujo consumo depende fortemente da exposição an-

terior ao bem e de experiências de consumo passadas. Tais produtos são caracterizados como "vícios positivos", ou ainda como bens cujo consumo segue o chamado "learning by consuming": o indivíduo não sabe qual é o seu gosto e só o descobre por repetidas experiências de consumo, de modo que cada nova experiência revela um incremento ou uma redução do gosto.

São vários os fatores individuais que influenciam a exposição à arte e à cultura e a decisão de consumir: a educação formal, a educação em alguma área artística/cultural, a idade do consumidor, a religião, entre outros. A estes, podem ser acrescentados fatores sociais, determinantes da percepção da qualidade do bem: os gostos dos "pares", a ação da mídia, a moda, etc¹.

No que se refere às características "econômicas" do bem, a demanda pelos bens e serviços artístico-culturais, assim como ocorre para as outras mercadorias, depende do preço do bem em questão, do preço de seus substitutos, da renda do consumidor e da qualidade do bem. Como ocorre com a maioria dos bens econômicos, o preço do produto artístico-cultural tende a ter um efeito negativo sobre o consumo. O preço do bem incorpora, além do valor pago pela mercadoria em particular, o custo de oportunidade do consumo. Nesse custo, podem ser incluídos o prazer associado ao consumo de bens substitutos e os custos de acesso ao bem ou serviço, como custos de transporte, custos ligados à violência urbana, entre outros. Já o preço dos substitutos teria um efeito positivo sobre o consumo artístico-cultural, pois quanto maior esse preço, maior o incentivo ao consumo de seus substitutos. Podem ser pensados como substitutos dos bens artístico-culturais outras fontes de lazer e entretenimento, como esportes e outras formas de recreação em grupo que não envolvam formas artísticas.

A renda corresponde a um limitador do consumo, assim como o preço da mercadoria. A literatura econômica, de modo geral, trata os bens artístico-culturais como bens de luxo, ou seja, bens cuja demanda é altamente influenciada pela renda do consumidor. Já a qualidade do bem ou serviço envolve, além da idéia de percepção já colocada, a questão técnica envolvida na produção, di-

vulgação e oferta do bem ou serviço.

Por fim, devem ser consideradas questões regionais ligadas à oferta artístico-cultural. Como salienta boa parte da literatura em economia regional e urbana voltada ao tema, diferenças de oferta entre as regiões são esperadas para o setor, devido a divergências tanto nas estruturas sócio-econômicas das populações quanto dotação de equipamentos. A arte é uma atividade concentrada nos grandes centros urbanos devido ao maior mercado potencial dessas localidades e à maior possibilidade de transmissão de conhecimentos tácitos a partir da interação entre pessoas e grupos, dada pela concentração demográfica e pela diversidade e inovatividade das grandes cidades. A aglomeração também possibilitaria maior sinergia entre tipos diferentes de atividade artística e entre as indústrias culturais e os artistas. Diniz e Machado (2010), utilizando dados da Pesquisa de Orçamentos Familiares do IBGE (2002-2003) para dez regiões metropolitanas brasileiras, indicam que o consumo artístico-cultural é desigualmente distribuído entre a população, sendo determinado principalmente pela educação e pela renda. O dispêndio com esses bens e serviços chega a ser mais concentrado que a própria renda, e é mais diversificado quanto maior a renda do consumidor. Ademais, o gasto com arte e cultura diverge fortemente entre as regiões, indicando a importância da questão histórica envolvida na produção e no consumo cultural.

Dados da Pesquisa por Amostra de Domicílios (PAD) da Fundação João Pinheiro (2009) indicam que, entre os jovens de 14 a 24 anos na Região Metropolitana de Belo Horizonte, 61% declaram não ler livros, 64% não costumam ir ao cinema, 62% não vão a bibliotecas, 74% não vão a museus e 70% não freqüentam teatros.

Tais resultados indicam que características individuais, para além das condições de oferta, são determinantes do consumo artístico-cultural. Nesse sentido, políticas que visem aumentar e viabilizar a oferta são importantes e necessárias; no entanto, para que o acesso seja universalizado é requerido um esforço de redução das desigualdades estruturais da sociedade brasileira, visando à igualdade de oportunidades de investir na

aquisição e na descoberta do próprio gosto/preferência.

Um dos focos das políticas culturais deve ser a igualdade de oportunidades e de participação, levando em conta tanto barreiras monetárias quanto não-monetárias, ou seja, físicas e psíquicas. Nesse sentido, o esforço de envolvimento nas atividades artístico-culturais passaria pela redução de desigualdades na distribuição de renda e no acesso à educação de qualidade. Passaria ainda por questões próprias à produção cultural, como subsídios monetários à oferta, incentivo ao diálogo entre atores artístico-culturais distintos, localização de equipamentos culturais em locais não-conventionais, etc.

Ainda nessa linha, papel importante deve ser dado às escolas, grandes indutoras do desenvolvimento intelectual dos indivíduos, além de determinante da exposição dos mais jovens a formas artístico-culturais. Como argumenta Scitovsky (1989), o ensino escolar é capaz de desenvolver no aluno não apenas habilidades técnicas, diretamente ligadas ao trabalho, mas também emocionais, ligadas à expressão, à comunicação e ao auto-reconhecimento.

Outro ponto importante de discussão é a relevância dos meios de comunicação de massa na determinação dos sujeitos sociais e econômicos da sociedade brasileira, por serem os bens culturais acessados pela maior parte dessa população. No atual contexto de rápida evolução tecnológica, a difusão de produtos artístico-culturais a custos marginais baixos implica grandes volumes de informação acessível. A expansão

do acesso leva à necessidade de indagações sobre mudanças nos perfis de demanda e sobre as implicações dos conteúdos culturais reproduzidos sobre a sociedade.

Por fim, cabe ressaltar a relativa escassez de dados e trabalhos relacionados ao consumo cultural, sobretudo no Brasil, e a importância de avanços nesse sentido sobre o desenvolvimento de políticas públicas culturais.

Notas:

1 Um fator importante nessa percepção é a idéia de origem ou proveniência do bem ou serviço, o que reduz o risco do consumidor de adquirir algo que não lhe agrada (Lévy-Garboua e Montmarquette, 2003). Com o objetivo de minimizar esse risco, o agente se baseia na opinião dos críticos, da mídia especializada e de seus "pares", além de levar em conta dados sobre quem são os envolvidos na produção, divulgação e circulação do serviço ou bem e da assistência ao evento nas temporadas anteriores (no caso dos espetáculos ao vivo das artes performáticas) (Tobias, 2004).

Referências

BORGONNOVI, Francesca. Performing arts attendance: an economic approach. *Applied Economics*, v. 36, n. 17, set. 2004.
DINIZ, Sibelle C.; MACHADO, Ana Flávia. Analysis of the consumption of artistic-cultural goods and services in Brazil. *Journal of Cultural Economics*, 2010 [Online first articles].
LÉVY-GARBOUA, Louis; MONTMARQUETTE, Claude. Demand. In: TOWSE, Ruth (Ed.). *A Handbook of Cultural Economics*. Cleltenham: Edward Elgar, 2003.
MARKUSEN, Ann; GADWA, Anne. Arts and culture in urban/regional planning: a review and research agenda. Minneapolis: University of Minnesota, 2009. 45 p. (Working Paper, 271).

MARKUSEN, Ann; SCHROCK, Greg. The artistic dividend: urban artistic specialization and economic development implications. *Urban Studies*, Glasgow, v. 43, n. 10, p. 1661-1686, set. 2006.

MCCAIN, Roger A. Defining cultural and artistic goods. In: GINSBURGH, Victor A.; THROSBY, David (Eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Oxford: North-Holland Elsevier, 2008.

O'HAGAN, John W. Access to and participation in the arts: the case of those with low income/educational attainment. *Journal of Cultural Economics*, n. 20, p. 269-282, 1996.

PERLOFF, Harvey. Using the arts to improve life in the city. *Journal of Cultural Economics*, v. 3, n. 2, dez. 1979, p. 1-21.

SANTAGATA, Walter. Cultural districts and their role in developed and developing countries. In: GINSBURGH, Victor A.; THROSBY, David (Eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Oxford: North-Holland Elsevier, 2008.

SCITOVSKY, Tibor. Culture is a good thing: a welfare-economic judgment. *Journal of Cultural Economics*. Volume 13, Number 1 / June, 1989. 1-16

THROSBY, David. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

TOBIAS, Stefan. Quality in the performing arts: aggregating and rationalizing expert opinion. *Journal of Cultural Economics*, 28, 109-124, 2004.

TOLILA, Paul. *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras Itaú cultural, 2007.

VAN DER PLOEG, Frederick. The making of cultural policy: a european perspective. In: GINSBURGH, Victor A.; THROSBY, David (Eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Oxford: North-Holland Elsevier, 2008.

Sibelle Cornélio Diniz é pesquisadora no CEDEPLAR/UFMG.

Livraria do Café com Letras...

**Lance seu livro
na Livraria do Café!**



Rua Antônio de Albuquerque, 781
31 2555 1610
www.cafecomletras.com.br

Considerações sobre a cultura da memória contemporânea

Diogo Carvalho

Em um contexto de obsessão generalizada com o passado após 1945, os discursos que se fazem hoje de apologia à memória, em que se tenta resgatar espacialmente algo perdido no tempo – por meio de museus, memoriais, circuitos culturais, etc – estão mais influenciados por estratégias de controle social e poder político do que interessados em realmente criar um campo de conexão entre as pessoas e sua história, ou de seus antepassados. Independente de serem estratégias políticas positivas ou negativas, legítimas ou não, sempre são instituídas com o intuito de não deixar esquecer, seja uma era gloriosa de um governo populista ou um povo em ascensão econômica, sejam traumas sociais urbanos, como o holocausto, ditaduras agressivas ou destruição e mortes por conta de guerras ou atentados terroristas.

O historiador e crítico literário Andreas Huyssen (1942-) entende que o mundo sofre hoje de uma hipertrofia de memória. Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes das últimas três décadas tem sido a emergência da memória nas sociedades ocidentais; um retorno ao passado que é diretamente contrastante com o privilégio dado ao futuro, característico das primeiras décadas da modernidade do século XX. Dos mitos apocalípticos acerca dos radicais avanços tecnológicos e do imperativo de um “novo homem” na Europa por meio dos fantasmas da purificação social do Socialismo Nacional e do Stalinismo, ao paradigma americano de modernização após a Segunda Guerra Mundial, a cultura modernista foi construída pelo que se pode chamar de “futuros presentes”.¹ Desde a década de 1970, parece que o foco tem mudado de futuros presentes para passados presentes, de modo que o desejo por narrativas do passado, re-criações, re-leituras, re-produções, se mostra presente em todos os âmbitos culturais.

Ao passo que os anos de 1980 marcaram uma fase de feliz pluralismo pós-moderno, a maior parte dos discursos contemporâneos de memória a partir de 1990 estão ligados ao trauma, sendo o lado sombrio do triunfo neoliberal. O interesse pelo trauma se espalhou especialmente a partir de uma multinacionalização, cada vez mais ubíqua, do discurso do holocausto. Ele foi construído, nos Estados Unidos e América Latina, e ainda, na África do Sul após o Apartheid, pelo intenso interesse em testemunhos e sobreviventes, e associou-se ainda aos discursos sobre AIDS, escravidão, violência familiar, abuso infantil, síndrome da memória reprimida. Huyssen observa que o privilégio do trauma constituiu uma espessa rede discursiva que incluía o miserável, o despresível, o terror e a inquietante estranheza; os quais têm estreitas relações com as ideias de repressão, fantasmas e espectros enquanto representações mentais de experiências assustadoras, e ainda de um presente repetidamente assombrado pelo passado.

Essa obsessão contemporânea pela memória pode ser um indicador de que as formas

de pensar e viver a temporalidade estão passando por uma mudança significativa, e não somente trata-se de uma consequência direta dos processos capitalistas de produção. Haja vista as formas como a memória e a temporalidade ocuparam o espaço e as mídias que pareciam estar entre as mais sólidas e estáveis: cidades, monumentos, arquitetura e escultura. Após a perda de força das fantasias modernistas de *creatio ex nihilo* e do desejo pela pureza dos novos começos, “as cidades e edifícios passaram a ser lidos como palimpsestos espaciais, monumentos como coisas transitórias e passíveis de mutação, e a escultura como algo sujeito às vicissitudes do tempo”².

Ao passo que ocorre essa hiper-valorização da memória enquanto instrumento maquiador e dissimulador, o seu oposto, o esquecimento, é prática corrente e passiva, no sentido de que o desaparecimento temporal e espacial de certos costumes, usos, espaços, coisas que supostamente teriam valor patrimonial artístico, histórico e cultural, é tomado por natural por grande parte das pessoas. No Brasil, é patente o desinteresse por parte da população em geral pelas edificações antigas, pelos quarteirões familiares e monumentos, pelos significados que podem estar contidos nesses locais de memória, os quais são representativos da história de formação e desenvolvimento das cidades, e das memórias coletivas. Isso se deve principalmente à recente história do país, que talvez diminua a possibilidade de pensar historicamente, de exercitar um olhar histórico, no sentido de reconhecer o valor das coisas do passado. As incorporadoras do mercado imobiliário, nas grandes brechas dos órgãos patrimoniais das cidades brasileiras, têm posto a baixo um número incalculável de exemplares do casario neoclássico, colonial e eclético de tempos pretéritos de formação e construção do país.

Sabe-se que é mais fácil manter viva uma memória pela sua materialidade física do que pela sua presença apenas no campo mental. O processo de rememoração, afinal, é aquele que se presta a restituir ao presente algo que já se foi, isto é, materializar física ou virtualmente algo que não é mais tangível temporalmente. Entretanto, a cultura amnésica, anestesiada e dormente brasileira, como diria o patologista urbano Georg Simmel (1858-1918), não contribui para a real constituição de passados presentes. A construção de museus e centros culturais parece servir apenas como estoque de memória, para guardar a cultura que está sendo destruída do lado de fora, na cidade. Contudo, tal prática de materialização de memórias pode e deve ter um caráter pedagógico. É nesse sentido que o historiador e restaurador italiano Cesare Brandi (1906-1988) enfatiza repetidamente que uma obra de arte, como tal, pertence a todo o mundo, e não só para a pessoa ou instituição que de fato possuem o objeto físico. Embora o re-conhecimento de uma obra de arte como tal deva acontecer constantemente na consciência individual, no momento que isso ocorre ela também pertence à consciência

universal. Brandi explicita que o indivíduo que “desfruta daquela revelação instantânea sente imediatamente um imperativo – tão absoluto quanto um imperativo moral – para conservação”³. Segundo o autor, a ferramenta básica para alcançar este fim, até mesmo antes dos tratamentos mais específicos de conservação e restauração, é conhecimento.

Andreas Huyssen aponta a necessidade de pensar essa obsessão para além da dinâmica compensatória entre musealização, o espaço para a memória, e a perda da tradição vivida, a entropia do passado. Ela falha em reconhecer que qualquer senso seguro de passado está sendo desestabilizado pela cultura da indústria de museus e pela mídia, que funcionam como principais mediadores na moralidade do jogo da memória.

A memória enquanto re-presentação, como um “fazendo” o presente, está sempre sujeita ao perigo do colapso das tensões entre passado e presente, especialmente quando o passado imaginado é sugado para dentro do presente intemporal da realidade virtual, na cultura do consumo e da obsolescência. Huyssen argumenta que, nesta era da explosão da informação e do consumo massificado de memória, quanto mais se é exigido o ato de lembrar e guardar dados, maior parece ser o perigo do esquecimento e da vontade de esquecer. A questão está na distinção entre passados usáveis e informações dispensáveis. A hipótese que o autor sustenta é que se está tentando contra-atacar esse medo e perigo do esquecimento com estratégias de sobrevivência da memória pública e privada, especialmente no sentido da possibilidade de suprir a necessidade sociopsicológica das pessoas de permanência, identidade e suporte em um mundo caracterizado pela dinamicidade e instabilidade temporal e a fratura do espaço vivido.

*Aqui se apresenta o paradoxo: por um lado, uma nação precisa enraizar-se no solo de seu passado, forjar um espírito nacional e propalar essa reinvidicação espiritual e cultural em relação à personalidade colonialista. Mas, visando participar da civilização moderna, torna-se necessário ao mesmo tempo integrar a racionalidade científica, técnica e política, algo que frequentemente exige o abandono puro e simples de todo um passado cultural. É um fato: nem todas as culturas são capazes de suportar e absorver o choque da civilização moderna. Esse é o paradoxo: como tornar-se moderno e voltar às raízes; como reviver uma civilização antiga e adormecida e participar da civilização universal?*⁴

O historiador e filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) aponta que de certa forma o esquecimento é realmente uma disfunção, uma distorção; o esquecimento definitivo, indicando a eliminação dos traços de um acontecimento, é encarado como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que o trabalho da memória atua. Assim, esse dito defeito mnemônico é lamentado da mesma forma que envelhecer ou morrer; em última

instância, é algo da ordem do inevitável, do irremediável. No entanto, o autor lança uma ideia paradoxal de que o esquecimento pode estar tão ligado à memória, que pode ser considerado uma condição para ela.

Friedrich Nietzsche (1844-1900), na segunda dissertação de Para a Genealogia da Moral (1887), não entende o esquecimento como uma força da inércia, uma atividade passiva e secundária, mas uma atividade primordial. A filósofa brasileira Maria Cristina Franco Ferraz evidencia que Nietzsche inverte o valor da memória, que passa a ser considerada uma “contra-faculdade”, se superpondo ao esquecimento e impedindo sua atividade fundamental. Assim, este não viria a apagar os traços produzidos pela memória, mas antecederia à sua própria inscrição, impedindo qualquer fixação. O filósofo desenvolve uma argumentação sobre a positividade do esquecimento e afirma que sem ele não é possível a felicidade, a jovialidade, a esperança, o orgulho e o presente. Aponta em direção à noção de memória da vontade: uma memória que não é entendida com prisão de traços de um passado imutável, e supera uma pré-condição passiva em favor de um caráter ativo, colocando nas mãos do homem o poder da vontade de querer continuar a lembrar de algo. Trata-se, portanto, de uma severa crítica aos usos e abusos da história na invenção de tradições nacionais na Europa dos séculos XVIII e XIX, na legitimação dos impérios dos Estados-Nações, e na geração de coerência cultural de sociedades conflituosas em meio à Revolução Industrial e as expansões coloniais.

*Memória é sempre algo transitório, notoriamente não confiável, e assombrada pelo esquecimento, em suma, humana e social. Enquanto memória pública, ela é sujeita a mudanças – políticas, generativas e individuais. Ela não pode ser estocada para sempre, nem assegurada por monumentos. Nem, portanto, podemos confiar em sistemas de buscas digitais para garantir coerência e continuidade. Se o sentido de tempo vivido está sendo renegociado em nossas culturas contemporâneas de memória, nós não podemos nos esquecer que tempo não é somente passado, sua preservação e transmissão. Se estivermos realmente sofrendo de um excesso de memória, nós temos que realizar o esforço de distinguir passados usáveis de passados descartáveis.*⁵

Huyssen explica que a obsessão por memória das sociedades midiáticas ocidentais não é uma febre histórica destruidora no sentido nietzscheano, que poderia ser curada pelo esquecimento produtivo. Trata-se “mais de uma febre mnemônica causada pelo cyber-vírus da amnésia que por vezes ameaça consumir a própria memória”⁶. Assim, aponta para a necessidade de uma memória produtiva em contraposição a um esquecimento produtivo. A direção que o autor propõe é uma que não se apóia no discurso da perda e aceita a mudança fundamental nas estruturas de sentimento, experiência, e percepção que caracterizam

este presente simultaneamente encolhendo e expandindo-se. No entanto, observa que, a longo prazo, as memórias ativas, vivas, incorporadas no social, isto é, nos indivíduos, nas famílias, nos grupos, nações e regiões, serão conformadas em grande parte pelas novas tecnologias e seus efeitos, mas não estarão reduzidas a elas.

Nesse sentido, é imprescindível a contribuição do historiador francês Pierre Nora (1931 -) com o projeto colaborativo coordenado por ele sobre a memória nacional da França, Les Lieux de Mémoire (1984-1992). Sua introdução teórica começa indicando o desaparecimento rápido das culturas tradicionais, os repositórios de memória por excelência, e sua substituição na França pós-industrial pelo que chamou de “aceleração da história”: uma ruptura de equilíbrio indicada pela crescente preocupação pelo passado histórico, pela retomada de um passado acabado para o presente, e pela sensação generalizada de que tudo e qualquer coisa pode desaparecer⁷. O autor aponta que os remanescentes da experiência que ainda vivem no seio da tradição, no silêncio do costume, e na repetição dos ancestrais, têm sido deslocados pela pressão de uma sensibilidade fundamentalmente histórica. O interesse pelos lieux de mémoire, onde a memória é cristalizada e escondida, aconteceu em um momento particular na história, o ponto de virada em que a consciência de que o rompimento com o passado está intimamente ligado ao senso de destruição de memória. Contudo, trata-se de um senso de destruição que levou à constituição do problema da incorporação de memória em certos lugares onde o senso de continuidade histórica persiste. Os lugares de memória tem sua origem no reconhecimento de que não há mais memória espontânea, que é imperativo a criação de arquivos e museus, manter aniversários, organizar celebrações, realizar rituais e danças; tudo isso porque tais atividades não mais ocorrem naturalmente⁸. Pierre Nora concluirá que existem lieux de mémoire, lugares de memória, justamente porque não há mais milieux de mémoire, isto é, reais ambiências de memória.

A dissolução rápida das culturas tradicionais, que coincidem com o apogeu industrial e tecnológico, registra o colapso da memória como um movimento em direção à democratização e à cultura de massas em nível global. A obsessão contemporânea pela memória coexiste com um intenso medo generalizado pelo esquecimento. Andreas Huyssen coloca as seguintes questões: “Seria o medo do esquecimento que incita o desejo de lembrar, ou o contrário? Poderia ser que a quantidade de memória nessa cultura saturada pela mídia cria um peso que o sistema mnemônico em si está em constante perigo de implosão, e daí causando o medo de esquecimento?”⁹. Independentemente das possíveis respostas a tais perguntas fica claro que abordagens sociológicas mais antigas sobre memória coletiva – como a de Maurice Halbwachs (1877-1945), que sugere formações relativamente estáveis de memórias sociais – não são mais adequadas para o entendimento da atual dinâmica

de mídia e temporalidade, memória, tempo vivido, e esquecimento. Huyssen aponta que a fragmentação e a incompatibilidade das políticas de memória de grupos sociais e étnicos específicos levantam a questão da possibilidade ou não de uma memória consensual atualmente. Em caso negativo, como e de que forma a coesão cultural e social pode ser garantida sem essa memória coletiva?

Huyssen entende a noção de lieux de mémoire de Nora possui uma sensibilidade compensatória que reconhece a perda da identidade nacional ou comunal; contudo, confia na habilidade do ser humano de reparar essa situação. Dessa forma, os lugares de memória seriam agentes compensatórios pela perda do milieux de mémoire. Esse argumento conservador sobre as mudanças na sensibilidade temporal deve ser deslocado de seu quadro binário (lieux X milieux; o passado X a musealização compensatória) e lançada em uma nova direção, uma que não se baseie em um discurso de perda e que aceite a mudança fundamental nas estruturas do sentimento, da experiência e da percepção, pois elas caracterizam o presente que simultaneamente se expande e encolhe. Faz-se necessário, portanto, um esforço de reconhecimento de passados usáveis e descartáveis; é imperativo uma discriminação consciente, em oposição à atual prática ideológica, e uma memória produtiva, construída em direção ao futuro, distanciando-se da mera reprodução do passado.

Referências:

- 1 HUYSSSEN, Andreas. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford, California: Stanford University, 2003, p.11.
- 2 Ibidem, p.27.
- 3 BRANDI, Cesare. Theory of restoration. Firenze: Nardini Editore, 2005, p.49.
- 4 RICOEUR, Paul. Universal Civilization and National Cultures. In CANIZARO, Vincent B (ed.). Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity, and tradition. New York: Princeton Architectural Press, 2007. p.47.
- 5 HUYSSSEN, Andreas. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford, California: Stanford University, 2003, p.28-29.
- 6 Ibidem, p.27.
- 7 NORA, Pierre. From Between Memory and History: Les lieux de Mémoire. In ROSSINGTON, Michael (ed.); WHITEHEAD, Anne (ed.). Theories of Memory: A Reader. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p.144-149.
- 8 Ibidem.
- 9 HUYSSSEN, Andreas. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford, California: Stanford University, 2003, p.17.

Diogo Carvalho é mestre em arquitetura pela UFMG, professor de teoria e arquitetura contemporânea da EAUFGM e editor do LETRAS. É sócio-fundador do NODE | AD Estúdio de Arquitetura e Design, desde 2009. Email: crdiogo@gmail.com.

É conversando que a gente se entende por gente

(uma reflexão em 3 atos sobre a palavra)

Clarice Libânio

Beto Vianna é um escritor porreta!. Navega com fluidez pela antropologia, pela sociologia da cultura, pela linguística e por tantos outros caminhos que acaba por me surpreender a cada novo texto.

Para o Letras, o convidei a produzir um extrato da reflexão que vem fazendo nos últimos anos e já publicou em vários outros espaços, onde a diversidade linguística é um mote. Nos textos de Beto (que, por mera coincidência, é meu primo), a discussão sobre a comunicação entre iguais e entre diferentes extrapola o âmbito da sociedade humana e chega até a linguagem dos animais, aliás, nome de seu último livro. O excelente resultado está nas próximas páginas. Bom proveito!

Beto Vianna

Ato 1: A palavra e a ciência

O antropólogo americano Clifford Geertz tem um gostoso texto, bem badalado entre os acadêmicos das humanidades, chamado “Anti anti-relativismo”. O título e o assunto, nos conta o autor, é reciclado da expressão “anti anti-comunismo”, corrente nos EUA da guerra fria. A idéia, simples apesar do jeito torcido, é exercer o direito de criticar uma crítica sem ter de concordar com o objeto criticado em primeiro lugar. O “avesso do avesso”, como também se dizia uma certa época. Em tempos de perseguição macartista, essa era a saída pra se ser honesto num contexto em que salvar a pele era igualmente importante. No caso de Geertz, risco e honestidade também dançam de rosto colado: relativismo virou uma palavra tão desengonçada, tão entulhada de contradições paralisantes, que começou a dar preguiça de defender. É mais produtivo atacar os atacantes.

Mas o assunto aqui não é relativismo. Ou pode até ser por um breve momento, se atentarmos apenas para a palavra relativismo, essa que obrigou o citado antropólogo a uma defesa pra lá de tortuosa. O que acontece com a palavra - esse átomo da linguagem, tão cheio de coisas e deuses - que pode mudar assim tão impetuosamente (de uso, de significado, de forma), e, ao fazê-lo, levar pela mão todos os seus usuários - nós? Essa discussão é bem antiga, e talvez seja a discussão fundadora do que se chamam hoje ciências linguísticas. Pressionados por apertar um fenômeno irreduzivelmente relacional - a linguagem - em uma categoria natural bem definida, como reza a nossa tradição, os filósofos e cientistas ocidentais sempre trocaram alguns tapas acerca da gênese e do desenvolvimento da palavra. Afinal a palavra é inata, aprendida? Presente dos deuses, flor bruta do acaso? Imposta, democrática? Tudo isso perguntaram-se antes e se perguntam hoje nossos doutos fazedores de teorias e nossos artifices do laboratório e do campo. Se você ler em algum manual de linguística que essa questão hoje é consensual, pelo menos desconfie.

Uma das razões para tanta dificuldade de consenso em torno da linguagem - e me perdoe se pareço relativista - é justamente o duplo caráter relacional da linguagem: a sua construção social e a impossibilidade de lançarmos mão de outro meio, que não ela

mesma, para se falar da própria linguagem. Nossa tradição investigativa não tem muita paciência em deixar “desamarrado” um objeto de inquirição, e entenda aí, por “amarrado”, o investigador assumir um lugar de inquirição independente daquilo que acontece com o objeto investigado. Só que a palavra tem a estranha propriedade de deixar tudo diferente (nós, inclusive) quando muda de lugar. Não sei nada sobre física quântica, mas acho que ela deve ter alguma coisa a ver com o que estou dizendo. A linguística, que, como toda ciência, faz questão de parecer que é ciência, tem que se virar para segurar esse objeto rebelde em esquemas explicativos compatíveis com o Santo Graal da objetividade científica. Nessa seara, ninguém quer ser chamado de relativista, que equivale à pecha, ao menos nesse contexto (ai, as palavras!), de charlatão, alquimista, ou, no mínimo, preguiçoso intelectual.

O caso é que, quando se amarra um objeto assim dinâmico nas teias da objetividade, multiplicam-se os problemas (ainda que sempre possamos inventar um esquema explicativo para demonstrar que não há problema algum). Por exemplo, quando dizemos que as palavras surgem de um “esquema mental” específico do humano, estamos mesmo explicando a gênese e o desenvolvimento da palavra ou só enfiando o mistério pra debaixo do tapete? É como dizer que a vida (quando queremos explicar a origem da vida) veio do espaço extraterrestre. Pode até ter vindo, mas que diabo de explicação é essa? Não é a toa que outro antropólogo americano, Gregory Bateson, referiu-se aos princípios explicativos - esse acordo de cavalheiros que fazem os cientistas quando se cansam de tentar explicar alguma coisa - como uma caixa-preta.

Ato 2: A palavra e a cultura

Uma boa idéia é deixar o objeto solto, o que não quer dizer deixar a explicação solta. Ao contrário, é assumir (ou aceitar) que faz parte da explicação o fato do objeto ter esse comportamento “quântico”, digamos. Que ele não pode ser amarrado nos moldes da objetividade tradicional, se o que queremos é montar um mecanismo satisfatório que gere o fenômeno da linguagem, e que siga o percurso histórico da palavra em desenvolvimento. E não é só a linguagem que precisa ser tratada de forma diferente, mas também o outro objeto implicado no fenômeno da linguagem: nós, os usuários da língua. Ao

utilizarmos a linguagem, estamos descrevendo o mundo de objetos e a nós mesmos, incluindo, como é o caso aqui, a própria linguagem. Estamos utilizando o dedo pra apontar para um anel no dedo, circularidade inescapável e que, ao contrário do tão mal-afamado “pensamento circular” (que ao lado do relativismo e do antropomorfismo compõe a pecaminosíssima trindade em ciência), preserva, na descrição, tanto o anel quanto o dedo. A explicação deve compreender, portanto, tanto uma descrição da palavra quanto daquele ou daqueles que dizem a palavra. Em outras palavras (ai, as palavras!), uma explicação do fenômeno relacional da linguagem precisa ser um mecanismo gerativo onde surgem, ao mesmo tempo, a linguagem e os seus usuários.

Mas como entra a fala na vida do falante? Boa pergunta, mas neste ato 2 quero pegar a reflexão pelo meio, o momento em que nós, usuários da palavra, já estamos imersos na prática do conversar. Faço isso por que quero que minha explicação (se é que vou conseguir dar uma explicação) tenha a ver com o fenômeno tal como observado e descrito por mim, e não a partir de um princípio explicativo, de uma caixa-preta.

Vamos atentar para as palavras linguagem e língua. Podemos pensar em linguagem como um sistema humano universal e língua como uma expressão particular da linguagem (as línguas específicas: o português, o japonês). Segundo esse pensamento, a palavra que muda (de uso, de significado, de forma) é um microcosmo do fenômeno mais abrangente das línguas, que também se diferenciam (no uso, significado, forma) entre si, no tempo e no espaço. O problema é que não consigo experienciar a linguagem sem uma língua que lhe dê expressão. Usamos, mesmo, várias línguas, dependendo da situação em que nos encontramos, das pessoas com quem conversamos, da atividade que exercemos. “Bola” não é a mesma palavra num estádio de futebol, numa batida policial anti-drogas e (borrando a distinção entre estilo e língua) num país africano de fala iorubá. Sugiro que a relação gerativa crucial não é entre um sistema abstrato (“A Língua”) expresso por uma língua particular, mas entre uma rede de conversas, e os pontos nodais dessa rede, as palavras, consensualmente utilizadas pelos usuários da língua. Assim, não é bem a palavra que entra na vida do usuário, mas os usuários que entram na vida uns dos outros, ao par-

tilhar palavras consensualmente utilizadas. Ou não entram, ou até saem da vida uns dos outros, quando se rompe o uso consensual das palavras, o pertencimento a uma rede comum de conversas.

Costumo dar o exemplo dos Urubu-Kaapor (povo indígena do Maranhão que já recebeu a atenção do mago Darcy Ribeiro). Os Kaapor não fazem a distinção entre surdo e não-surdo, ou, se a fazem, isso não faz diferença na prática, como faz para nós, cara-pálidas. Nossos surdos são obrigados a se adequar política e linguisticamente ao restante da sociedade, ao passo que são os demais membros da sociedade Kaapor que se “ensurdecem”, falando todos a língua de sinais. O que chamamos de surdos, para os Kaapor são monolíngues (em oposição aos demais, bilíngues), e mesmo essa diferença desmancha no ar, pois os Kaapor acolhem seus monolíngues na convivência. Bem diferente da maneira como nós, brasileiros usuários da norma culta, da cultura letrada, e falantes de inglês, acolhemos nossos pobres, analfabetos e monolíngues. Assim, um som ou um elemento da língua de sinais (um gesto) só se torna palavra quando utilizada consensualmente por seus usuários. A linguagem é esse espaço de convivência (por isso necessariamente relacional, necessariamente dinâmica e necessariamente histórica) e não um sistema de elementos constituintes, cada um já determinado em seu uso, significado ou forma.

Ato 3: A palavra e o humano

Quanto ao usuário da linguagem, não deve passar despercebido que este é, se não um humano, ao menos um ser vivo, e isso implica que a sua biologia (o seu modo de vida) é uma descrição crucial para explicar a linguagem. Os biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela trataram exatamente disso nos anos 70, no caminho explicativo que chamaram Biologia do Conhecer (BC). Partiram da descrição do vivo (a biologia) para uma compreensão do seu espaço relacional (a cognição). E partiram da descrição do usuário da palavra (que chamaram de “observador”) para uma compreensão do seu espaço relacional (a linguagem).

Estamos acostumados a falar de fisiologia e comportamento (ou biologia e cultura, cru e cozido) como ligados em um sistema de causa-e-efeito: o segundo termo é gerado, ou produzido, pelo primeiro. Uma

distinção feita na BC, e de que gosto mais, é que fisiologia e comportamento são dois domínios distintos, disjuntos, e que não se intersectam. O que acontece com qualquer ser vivo tem a ver, por um lado, com a sua fisiologia: uma dinâmica de relações internas, ininterruptas, desde o surgimento do organismo até sua morte. Mas a dinâmica do viver não apenas mora na fisiologia, como também nas constantes interações do organismo com os elementos do seu entorno: o comportamento. Nesse caso, há uma adaptação contínua do organismo ao ambiente. Não podemos romper qualquer dessas duas relações - a dinâmica interna e a adaptação ao meio - sem interromper o viver do organismo. A dinâmica de cada um desses domínios - fisiologia e comportamento - ainda que operacionalmente disjuntos, traz consequências uma para a outra, pois a história de mudanças estruturais (fisiológicas) irá selecionar as possibilidades de interação do organismo, bem como a história de interações do organismo irá influir no curso de suas mudanças estruturais.

E o que acontece, então, quando parte do entorno do organismo (o meio com o qual ele interage) é outro organismo? Ou esse encontro é fortuito, e cada organismo vai pro seu lado após a interação, ou essa interação é recorrente, ou seja, é estabelecida um história de interações entre esses dois organismos, em que a fisiologia de ambos irá mudar de modo coerente com essa história de encontros repetidos. Se essas interações recorrentes forem, além disso, recursivas (em que os resultados comportamentais da interação são utilizados como elementos das interações subsequentes) podemos dizer que os organismos estão em um domínio linguístico. Nesse ponto, muita gente irá torcer o nariz para o que estou dizendo, acusando-me (injustamente, vou tentar argumentar) de cometer o pecado de antropomorfismo: chamo as relações recursivas de qualquer ser vivo de linguísticas, usando um termo tradicionalmente reservado ao humano.

Vamos lembrar, porém, que, no esquema explicativo que estou utilizando aqui, não faço referência a nenhum elemento previamente descrito das línguas humanas - seja som, gesto ou desenho particular - para falar de linguagem. É claro que qualquer som, gesto ou desenho particular pode pertencer à linguagem, mas isso é definido historicamente, no consenso dos participantes da rede de conversas. Se há recursão, se há con-

senso, se no curso da interação aquele som, gesto ou desenho é distinguido como um elemento no comportamento consensual, ele fará parte da linguagem na descrição do observador. E quem é o observador? Aquele que descreve esse comportamento consensual, usando, é claro, a própria linguagem!

Por isso, na imensa maioria das vezes (há casos em que descrevemos as interações com e entre organismos não-humanos como participantes de nossa rede consensual), nós humanos, estaremos descrevendo apenas outros seres humanos como nossos parceiros legítimos de relações linguísticas. Somos colegas de palavra... E, devemos admitir, nem todos os humanos, como nesses muitíssimos e infelizes casos em que preferimos chamar o outro de surdo, ao não aceitarmos esse outro na convivência.

Referências bibliográficas e sugestões de leitura:

O texto de Clifford Geertz, *Anti anti-relativismo* encontra-se em *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Tradução de Vera Ribeiro.

O texto de Gregory Bateson sobre a caixa preta é o metadiálogo “What is an instinct”, em *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine Books, 1972.

Sobre a língua dos Urubu-Kaapor, tem o texto de Jim Kakumasa, “Urubu-Kaapor Sign Language”, 2004, disponível em: <http://www.sil.org/americas/brasil/publcn/ling/UKSgnL.pdf>. Os relatos de Darcy Ribeiro entre os Kaapor estão em *Diários índios: os Urubu-Kaapor*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

Sobre a Biologia do Conhecer, sugiro o livro de Humberto Maturana e Francisco Varela, *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do conhecimento humano*. São Paulo: Palas Athena. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin.

Outros textos meus sobre linguagem não-humana, domínio linguístico e outros assuntos afins encontram-se disponíveis para download em <http://www.biolingagem.com/artigos.html>.

Beto Vianna é linguista. Contato: btvianna@gmail.com www.biolingagem.com

Assis Valente

Um mestre na periferia da felicidade

Marcelo Dolabela

“Alegria / pra cantar a batucada / as morenas vão sambar / quem samba tem alegria / minha gente / era triste, amargurada / inventou a batucada / pra deixar de padecer / Salve o prazer, salve o prazer”. Esta é o refrão da música “Alegria”, de Assis Valente, co-assinada por Durval Maia, sucesso de Orlando Silva, de 1937, com orquestração e regência de Pixinguinha, e acompanhamento dos Diabos do Céu. Esta estrofe é uma espécie de carta-editorial de Assis Valente.

Um oxímoro. Um paradoxo. Uma antítese. Uma contradição. Um antagônico. Todos estes termos traduzem a vida e a obra de Valente. Um dos maiores cantadores das alegrias e, ao reverso, das tristezas da vida.

Assis foi assim. Uma caixa de mal-entendido e de dúvida. Para uns, ele nasceu em 1909; para outros, em (19/03) 1911. Filho – na certidão – de José de Assis Valente e Maria Esteves Valente, foi “roubado”, como semi-escravo, por um homem chamado Laurindo e dado para a família de Manuel e Georgina Canna Brasil e por “avô” posticho João Canna Brasil, de Alagoinhas, interior da Bahia. Ainda há uma terceira hipótese, a de que Assis seria filho ilegítimo da mulata Maria Esteves Valente e do filho de português Antônio Teodoro dos Santos.

Também viveu sob a guarda / tutela do Padre Tolentino e do farmacêutico João Batista. Até o local de seu nascimento é duvidoso: Campo da Pólvora, em Salvador, ou nas areias quentes ao redor de Bom Jardim, perto de Patioba? Ele, porém, dizia: “Sou baiano, natural do Campo da Pólvora, Salvador. Talvez por ter nascido na Pólvora eu seja assim de ‘pele queimada’”.

Da convivência com a família Canna Brasil, Ary Vasconcelos conta: “(Assis) trabalhava até ficar exausto, durante a semana e, aos sábados, ia à tarde fazer feira com sua patroa. Ela colocava um enorme cesto na cabeça dele, e enchia-o com tudo o que comprava, até o guri ficar esmagado. Quando estava para achatar, ela mandava despejar o cesto em casa e voltar mais tarde”.

Fez de tudo um pouco: declamador e comediante (de circo), funcionário (lavador de frascos) de farmácia, protético. Estudou Artes e Ofício – desenho e escultura. Em 1927 – ainda com controvérsias: 1927 ou 1929? –, se transferiu para o Rio de Janeiro, quando, por algum tempo, publicou desenhos e charges nas revistas “Shimmy” e “Fon-Fon”. Quando jovem, era fã e exímio declamador de versos de Castro Alves e de Guerra Junqueiro.

Mas foi como compositor que Assis Valente seria lembrado e admirado.

No início, incentivado pelo compositor Heitor dos Prazeres, foi pegando a ginga e o palavreado das ruas cariocas. Lançando “Tem francesa no morro”, gravada pela cantora Araci Côrtes. Mas foi quando conheceu Carmen Miranda – a Pequena Notável – que sua vida-obra deu um reverterio. Selava seu destino e sua sina. Ele mesmo conta: “Fiquei apaixonado por ela, mas não só como cantora, como mulher principalmente”. Assis descobria, como bem diz Tárk de Souza, seu “alter ego”. “Mulato baiano segregado por sua homossexualidade dissimulada, numa época eu que era pecado sambar diferente. Assis, que levava vida dupla para escapar do preconceito, fez a maioria de suas músicas no feminino exteriorizando uma ‘anima’ alegre, proibida na vida real”. “Com suas letras ‘camp’ de gay não assumido, repletas de imagens alegóricas ao gosto extravagante de Carmen”.

Sua paixão pela diva máxima da música brasileira era desmedida. Quando ela foi gravar sua primeira música – “Good-bye, boy” –, pediu a Lamartine Babo: “Lamartine, me empresta aquele crucifixo para me dar sorte... Hoje a Carmen vai gravar música minha...”.

Com a ida de Carmen para os Estados Unidos, em 1937, a vida de Assis amargou de vez. Sem seu “alter ego”, a batucada voltou a ser novamente “triste e amargurada”. Com a recusa da Brazilian Bombshell a seu samba “Brasil pandeiro”, veio a punhalada final: “Carmen esqueceu-se do tempo em que ensaiava ‘Camisa listrada’ dentro do galinheiro de sua casa em Santa Tereza, pois seu casebre era muito pequeno. Abandonou o ‘Brasil pandeiro’, mas não a condeno por isso, pois vi que ela não tinha voz suficiente para interpretá-lo” – declarou em desespero. Eta paixão! Amor tingido com a fúcsia do ódio – como diria um velho folhetim.

Russo do Pandeiro resumiu bem a obsessão: “Entre 1933 e 1939, ele era, com Carmen Miranda presente, um compositor ‘alegro-intenso’; de 1940-1951, ‘alegro-moderato’, e de 1951 até o final da vida, ‘alegro-tristíssimo’”.

Nesses entreveros da paixão, Assis casou com Nadyle da Silva Santos, em 1939. O casal teve, em 1941, uma filha – Nara Nadyle dos Santos Valente – e, logo se separou.

Se queria Carmen apenas para si, foi, também, amado e gravado por outros intérpretes. Pois, sua música era única em um cenário efervescente e múltiplo – da chama Época de Ouro. Entre suas intérpretes, figura Aurora Miranda, irmã de Carmen, que lançou, em 1933, seu samba “Sou da comissão de frente”. Típica composição para o repertório de Carmen: “Sou da comissão de frente / que é feita com a gente / da Mangueira e da

Favela / gente brasileira, verde e amarela”, diz a primeira estrofe.

O parceiro Júlio Zamorano definiu bem seu estilo: “Sua música era curta, sem riqueza melódica, parecia canto de feira nordestina. Quando as melodias de seus sambas são brilhantes, pode procurar que ele tem parceiro compositor. Ele criou um estilo musical próprio para se expressar. Apressado e corridinho, ali é que o Assis era o Assis. Nas reportagens sonoras, nas críticas jocosas, nos flagrantes da cidade. Agora, vai saber fazer letra rápida e boa como a dele que eu quero ver? Não tinha e não tem”.

De sua vasta produção – 154 composições gravadas até 2010, algumas são destaques:

A já citada “Brasil pandeiro”, lançada em 1941, pelo grupo vocal Anjos do Inferno, é um verdadeiro elo entre o Pau-Brasil / Antropofagia, de Oswald de Andrade, e a Tropicália: favela, religiosidade, invasão imperialista, culinária, roda de samba, expressões culturais, etc. Em 1972, O grupo Novos Baianos faria uma nova – e definitiva – versão. Revirando a melodia com a contribuição lísergica das cordas de Pepeu Gomes: Chegou a hora dessa gente bronzada / mostrar seu valor / eu fui à penha fui pedir à padroeira para me ajudar / Salve o Morro do Vintém, Pindura-Saia, / eu quero ver / eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro / Para o mundo sambar / o tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada / anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato / vai entrar no cuscuz, acarjé e abará / na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô i iaiá / Brasil, esquentai vossos pandeiros iluminai os terreiros / que nós queremos sambar / há quem sambe diferente / noutras terras, outra gente / um batuque de matar / batucada, reuni vossos valores / pastorinhas e cantores / Expressões que não tem par / Oh! Meu Brasil / Brasil, esquentai vossos pandeiros...

O samba-revista “Uva de caminhão”, lançada, originalmente, em 1939, por Carmen Miranda, que, aparentemente glosa a supersafrá de uva, na verdade, corta bem mais fundo, falando, em uma colagem “nonsense” tropicalista – à la “Tropicália”, de Caetano Veloso, sobre gravidez e aborto (“apendicite” e “canivete”): Já me disseram que você andou pintando o sete / andou chupando muita uva / e até de caminhão / agora anda dizendo que está de apendicite / vai entrar no canivete, vai fazer operação / oi que tem a Florisbela nas cadeiras dela / andou dizendo que ganhou a flauta de bambu / abandonou a batucada lá na Praça Onze / e foi dançar o pirulito lá no Grajaú / caiu o pano da cuíca em boas condições apareceu Branca de Neve com os sete anões / e na pensão da dona Estela foram farrear / Quebra, quebra gabirola / quero ver quebrar / Você no baile

dos quarenta / deu o que falar / cantando o seu Caramuru / bota o pajé pra brincar / rira, não tira o pajé / deixa o pajé farrear / eu não te dou a chupeta, não adianta chorar...

“Uva...” possui duas ótimas regravações. Da diva glamorosa Wandereia e da soft-diva Olívia Byington.

Nesta linha revista ilustrada, se funda o samba “Recenseamento”, de 1940, com Carmen Miranda. Outra da lavra oswaldiana. Uma trabalhadora se defende: Em 1940, lá no morro, começaram o recenseamento / e o agente recenseador / esmiuçou a minha vida que foi um horror / e quando viu a minha mão se aliança / e encarou para a criança que no chão dormia / e perguntou se meu moreno era decente / e se era do batente ou era da folia...

Da dicção “feminina”, duas composições de Assis se destacam: “Camisa amarela”, gravação original de 1937, com o duo Irmãs Pagã (Elvira e Rosina); e “Fez bobagem”, de 1941, com Aracy de Almeida. Aqui a “narradora” das histórias conta as agruras que anda passando com seu “moreno”: Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí / em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati / levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão / e sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão / tirou o anel de doutor para não dar o que falar / e saiu dizendo eu quero mamar / mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar / levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão / e sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão / levou meu saco de água quente pra fazer chupeta / tirou minha cortina de veludo pra fazer uma saia / abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação / e até do cabo de vassoura ele fez um estandarte / para seu cordão / agora a batucada já vai começando não deixo e não consinto / o meu querido debochar de mim / porque ele pega as minhas coisas vai dar o que falar / se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta / até o sol raiar. Meu moreno fez bobagem / maltratou meu pobre coração/ aproveitou a minha ausência / e botou mulher sambando no meu barracão / quando eu penso que outra mulher / requebrou pra meu moreno ver / nem dá jeito de cantar / dá vontade de chorar / e de morrer / deixou que ela passeasse na favela com meu peignoir / minha sandália de veludo deu à ela para sapatear / e eu bem longe me acabando / trabalhando pra viver / por causa dele dancei rumba e fox-trote / para inglês ver.

Ambas foram magistralmente regravadas: “Camisa amarela”, por Maria Bethânia, em 1968; e “Fez bobagem”, por Nara Leão, em 1969. Curiosamente, Bethânia e Nara juntaram voz em outro clássico de Assis: “Minha embaixada chegou”, no filme/trilha “Quando o carnaval chegar”, também estrelado por Chico Buarque.

“E o mundo não se acabou”, de 1938, com Carmen Miranda, é outra pedrada de humor, sátira e crítica. Aqui é a mulher se vingado de tudo e de todos: Anunciaram e garantiram que o mundo ia se acabar / por causa disso a minha gente lá de casa começou a rezar / e até disseram que o sol ia nascer antes da madrugada / por causa disso nessa noite lá no morro não se fez batucada / acreditei nessa conversa mole / pensei que o mundo ia se acabar / e fui tratando de me despedir / e sem demora fui tratando de aproveitar / beijei na boca de quem não devia / peguei na mão de quem não conhecia / dancei um samba em traje de maiô / e o tal do mundo não se acabou / chamei um gajo com quem não me dava / e perdoei a sua ingratidão / e festejando o acontecimento / gastei com ele mais de quinhentão / agora eu soube que o gajo anda / dizendo coisa que não se passou / vai ter barulho e vai ter confusão / porque o mundo não se acabou.

Há uma ótima versão com Paula Toller, que, atualizando a letra, diz, ao invés de “peguei na mão de quem não conhecia”, “peguei no pau de quem não conhecia”.

Mas, de todas as composições de Assis Valente, “Boas festas” –

“hino eterno do natal brasileiro” –, é, sem dúvida, a melhor e mais perfeita pérola. Assis – em seu lado melancólico, triste e suicida – está pleno nesta anti-canção natalina. Gravada, originalmente, em 1933, por Carlos Galhardo, com orquestração e regência de Pixinguinha, e acompanhamento do grupo Diabos do Céu, a letra é de uma morbidez jamais vista: Anoiteceu, o sino gemeu / e a gente ficou feliz a rezar / Papai Noel, vê se você tem / a felicidade pra você me dar / eu pensei que todo mundo / fosse filho de Papai Noel / e assim felicidade / eu pensei que fosse uma / brincadeira de papel / já faz tempo que eu pedi / mas o meu Papai Noel não vem / com certeza já morreu / ou então felicidade / é brinquedo que não tem.

Os Novos Baianos fizeram a versão definitiva dessa canção, quando Baby Consuelo sola, a música brasileira atinge um de seus pontos áureos, poucas vezes atingido.

Em “A infelicidade me persegue”, Assis cantou: A infelicidade me persegue / sou infeliz eu bem sei / toda a amizade / que eu tinha foi-se embora / abandonada fiquei // Morreu a minha esperança / morreu o meu amor / fiquei com a desventura / chorando a minha dor // Fiquei com a desventura / fiquei sem meu amor / fiquei com a desventura / do meu primeiro amor. Em gravação original, de 1936, de Sonia Carvalho.

Assis tentou várias vezes suicídio – pulando do Pão de Açúcar, cortando os pulsos, etc. Mas “conseguiu” seu intento com uma garrafa de guaraná e uma dose letal de formicida (cianureto). Era 10/03/1958, 18 horas, no playground de uma pracinha perto da praia do Russell. O jornalista e escritor José Maria Cançado afirmava que, tempos depois, no mesmo banco da praça, o memorialista mineiro Pedro Nava deu cabo à vida, com um tiro de revólver.

Até para ser enterrado, Assis deu trabalho. Não deixando dinheiro suficiente para os serviços funerários, alguns amigos cogitaram pedir reforço ao “papa-defunto”, da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Salvo pelo amigo e confidente, na época, embaixador, Pascoal Carlos Magno, foi enterrado no Cemitério São João Batista. Na despedida, estavam presentes: Ary Barroso, Blecaute, Gastão Formenti, Ismael Silva, J. Cascata, Joubert de Carvalho, Lamartine Babo, Marino Pinto, Orlando Silva, Risadinha, Zé Kéti, entre outros.

Assim era Assis: o “Alegre felício da suicidade” – como o designou Augusto de Campos na prosa-porosa que apresenta o LP “Acabou chorare”, dos Novos Baianos; no mesmo encarte do disco, Galvão o chamou de “Assis, o valente / Assis vidente”; o de “figurino tropicalista”, nas palavras de Tárík de Souza; o “Assis Valente das iluminações” de base do paideuma de João Gilberto, com sabiamente afirmou Caetano Veloso.

Por fim, um comentário do crítico Lúcio Rangel – citado por Moacyr Andrade: “Mário de Andrade, professor de piano e mestre de conservatório, sustentava que o samba rural paulista, sob o ponto de vista folclórico, sociológico, etnológico, etc., era um milhão de vezes mais importante do que o samba carioca, urbano, deturpado pelo cinema, pelos discos que vêm da ‘estranja’, por mil fatores diversos. Mas quando, na Taberna da Glória, ou no Bar da Brahma, pontos em que nos encontrávamos durante sua estada no Rio, tomávamos mais de cinco chopes, o que cantávamos, invariavelmente, era o urbaníssimo ‘Mangueira’, samba de Assis Valente, que ele achava ‘lindo’”.

Assim era. Assis das contradições ditas. As duas estrofes restantes da ensolarada “Alegria”, que abre este texto, replicam: Da tristeza não quero saber / a tristeza me faz padecer, / vou deixar a cruel nostalgia / vou fazer batucada / se noite, e de dia vou cantar. // Esperando a felicidade / Para ver se eu vou melhorar / vou cantando, fingindo alegria / para humanidade não me ver chorar.

Discografia básica:

BUARQUE, Chico, LEÃO, Nara, MARIA BETHÂNIA. LP Quando o carnaval chegar. Philips, 1972. Inclui: “Minha embaixada chegou” – Nara Leão e Maria Bethânia.

BYINGTON, Olívia, ASSIS BRASIL, João Carlos. LP Olívia Byington e João Carlos Assis Brasil. CBS, 1990.

CARVALHO, Sonia. LP Tenho prazer. Revivendo/Continental.

LEÃO, Nara. LP Coisas do mundo. Philips, 1969. Inclui: “Fez bobagem”.

MARIA BETHÂNIA. LP Recital na Boite Barroco. Odeon, 1968.

MARLENE. LP Marlene apresenta sucessos de Assis Valente. Sinter, 1956.

MIRANDA, Aurora, et. Alíii. LP Nós somos as cantoras do rádio... Revivendo/EMI-Odeon, 1990.

NOVOS BAIANOS. CS “No tcheco tcheco” / “Boas festas”. Continental, 1973.

NOVOS BAIANOS. LP Acabou chorare. Som Livre, 1972. Inclui: “Brasil pandeiro”.

TOLLER, Paula. CD Paula Toller. WEA, 1998. Inclui: “E o mundo não se acabou”.

VALENTE, Assis. CD Assis Valente com dendê. Warner, 1999.

VALENTE, Assis. CD Assis Valente. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. Coleção: Folha Raízes da Música Popular Brasileira. Texto: Moacyr Andrade.

VALENTE, Assis. CD/libreto MPB compositores: Assis Valente. São Paulo: Editora Globo.

VALENTE, Assis. LP Assis Valente. Funarte, 1986.

VALENTE, Assis. LP/livreto Assis Valente. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção: História da Música Popular Brasileira – Grandes compositores.

VALENTE, Assis. LP/livreto Assis Valente. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção: Nova história da Música Popular Brasileira.

WANDERLÉA. LP Wanderléa maravilhosa. Polydor, 1972.

Vale uma consulta no acervo do Instituto Moreira Salles – na internet. Praticamente todos os fonogramas em 78rpm lançados com composições de Assis Valente estão disponíveis.

Bibliografia básica:

CAMPOS, Augusto de. “Só somente só”. In: NOVOS BAIANOS. LP Acabou chorare. Som Livre, 1972.

CASTRO, Ruy. Carmen: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CRAVO ALBIN (criação e supervisão). Dicionário Houaiss ilustrado – Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

DAMASCENO DE BRITO, Dulce. O ABC de Carmen Miranda. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

DUARTE SILVA, Francisco, NUNES GOMES, Dulcinéa. A jovialidade trágica de José de Assis Valente. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

ENCICLOPEDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. 2ª ed. revista e atualizada. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998.

GALVÃO (JOÃOZINHO TREPIDAÇÃO). “Não é uma família”. In: NOVOS BAIANOS. LP Acabou chorare. Som Livre, 1972.

JOTA EFEGÊ. Figuras e coisas da música popular brasileira – volume 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

JOTA EFEGÊ. Figuras e coisas da música popular brasileira – volume 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

MENDONÇA, Ana Rita. Carmen Miranda foi a Washington. Rio de Janeiro: Record: 1999.

OLIVEIRA, Aloysio de. De banda pra lua. Rio de Janeiro: Record, 1982.

SAIA, Luiz Henrique. Carmen Miranda – rodando a baiana. São Paulo: Brasiliense, 1984. Coleção: Encanto radical.

SEVERIANO, Jairo, HOMEM DE MELLO, Zuca. A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras – vol. 1: 1901-1957. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira – das origens à modernidade. Rio de Janeiro: Editora 34, 008.

SOUZA, Tárík de. Tem mais samba – das raízes à eletrônica. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003. Coleção Todos os cantos.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da música brasileira. São Paulo: Martins, 1964.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Contribuições de uma Gestão Pública de Cultura

Bruno Braz Golgher

Eleonora Santa Rosa, em sua despedida do cargo de editora de gestão cultural do Letras, faz uma reflexão pessoal sobre a sua atuação como editora do Letras, as transformações do campo cultural e as condições para uma atuação exitosa do governo no campo da cultura. Faz também um balanço sobre a sua gestão como Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais.

A gestão da “máquina” pública de cultura requer, de um lado, intimidade com as instituições de regulação e política e, de outro, conhecimento do campo cultural, em suas diversas especialidades. A esse conhecimento - tão difícil de se obter quanto incomum de se encontrar - deve-se acrescentar uma visão de mundo progressista, um destino normativo. Pois não há política digna de seu nome que não esteja atenta às condições objetivas do trabalho, com seus condicionantes e limitações, pois seria histérica e que não tenha uma visão normativa de um mundo desejável, nesse caso seria estéril.

De certa maneira, o necessário é abrir os braços, alcançando o céu sem se soltar do chão. Em contexto muito diferente, talvez o crítico literário Harold Bloom diria que só poetas fortes estão à altura dessa tarefa.

Eleonora articula conhecimento e paixão com singular vigor e vale a pena conhecer em maior detalhe sua gestão frente à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

De maneira análoga, sua atuação frente ao Letras sempre foi competente, instigante e provocadora.

Eleonora Santa Rosa

Caríssimos leitores,

Aproveito o ensejo deste último artigo da página de Gestão Cultural, da qual ora me desligo em função de compromissos profissionais, para, primeiramente, agradecer a Bruno Golgher e à Carla Marin, o instigante convite para atuar nessa função de editora, ao longo dos últimos 16 meses, de 30 de março de 2009 a fevereiro de 2011.

Tive a oportunidade de convidar, ao longo desse tempo, articulistas de diversas áreas e de formação plural, que aquiesceram ao gracioso convite de colaboração, contribuindo, de modo arguto e competente, para abordagem de temas aparentemente pouco relacionados ao cerne da Página.

Interessava-me, desde o início, criar oportunidades de exposição e reverberação de idéias pouco comuns relacionadas a esse universo, tendo em vista a enorme saturação de textos dedicados à Gestão Cultural, a partir de uma ótica acadêmica e estreita, quase sempre repetitiva.

Espero, sinceramente, que os interessados no assunto, parceiros de leitura e ponderação, tenham se beneficiado, de alguma forma, das ideias aqui veiculadas.

Nesta coda, veio-me o desejo de encerrar o período de reflexão nesse espaço editorial com um breve balanço da minha própria atuação frente à Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, de fevereiro de 2005 a agosto de 2008, atendendo a um convite extremamente honroso do então governador Aécio Neves, que nunca faltou com seu apoio, solidariedade e entusiasmo em relação ao projeto que viria a ser executado.

Não há, da minha parte, qualquer razão nostálgica ou cabotina para virar o foco desta Seção, em sua última aparição nesse formato de editoria, para as políticas e ações implantadas naquele órgão, juntamente com uma equipe de reconhecida experiência e dedicação. De fato, ocorreu-me que seria importante, tendo como base um trabalho efetivamente executado nesse campo da gestão cultural pública, dar satisfação ao público, ou melhor, vir a público elencar ações de cunho público implementadas em todo o Estado, por profissionais do ramo, que podem servir como parâmetro ou não –

talvez apenas como reflexão para ações na área da cultura, para bem ou para mal.

Aliás, aí está uma das palavras-chaves para o sucesso de qualquer gestão que se pretenda minimamente bem sucedida: PROFISSIONALIZAÇÃO! Há anos bato na tecla de que a seara cultural ainda é caracterizada por um alto grau de improvisação técnica, despreparo executivo, clientelismo político, atendimento de balcão, corporativismo exacerbado, conservadorismo gerencial e limitação orçamentária histórica. Não temos sequer uma tradição institucional consolidada na área pública, o que acarretou efeitos mais do que nefastos na definição e condução das políticas para o setor, nos três níveis da federação, ao longo das últimas décadas, com raros intervalos de competência. Recentemente, de dez anos para cá, vimos sinais mais reconfortantes no cenário brasileiro e mineiro, com a introdução de gente mais bem preparada, formada e comprometida com a “causa” cultural, que, ao menos, entende da matéria e tem know how para atuar com sensibilidade, vocação e discernimento públicos. Sem dúvida, um grande avanço, em que pesem os aparentes retrocessos momentâneos. Lição basilar: o que importa é servir ao interesse público e não ser servil a quem/e ao que quer que seja.

PEC 150, mudança da legislação de incentivo, adoção de editais e de critérios públicos e transparentes para aprovação de projetos, profissionalização de servidores, investimentos em infra-estrutura, direitos e democratização de acesso aos bens culturais, imbricamento das variadas áreas de criação, reestruturação do conceito de preservação e desenvolvimento, mudanças avassaladoras trazidas pelas novas mídias e novas formas de produção, dentre outros – são inúmeros os temas que atravessam a cultura nos dias de hoje. Mas é positivo ver o Brasil acertando seu passo com a contemporaneidade cultural – Passado/Presente/Futuro, tudo ao mesmo tempo agora. Nada do que era antes – somos, de fato, mutantes.

Mesmo ainda desanimada com o raquitismo da nossa “malha” cultural, da titubeante e sazonal oferta e distribuição de produtos e bens culturais, sinto que avançamos, embora ainda longe do que precisamos ou do que poderíamos já ter alcançado. No entanto, luzes começam a piscar nos túneis imprevisíveis e surpreendentes da Cultura. Sinal de bons augúrios?

Mais do que falar ou apontar a direção, ainda mais numa área controversa por natureza e beligerante por inclinação, ainda impregnada de forte carga egocêntrica, cabe aqui, nesse curto artigo, sumarizar uma experiência considerada e reconhecida como positiva, e que buscou contribuir para a mudança de patamar da ação pública, em Minas Gerais, no campo da Cultura. Cada qual avalie como lhe convier.

Por que elencar os feitos, por que enumerar as realizações, por que não deixar para os outros o balanço dos acontecimentos, por que não contemporizar com o silêncio que parece buscar seqüestrar um importante período da gestão cultural do Estado, por que discordar publicamente das “turmas” facciosas de um partido ou outro? Indagações pertinentes, mas cujas respostas não interessam tanto. Na verdade, o que importa mesmo são as perguntas, não?

Bom, pelo sim e pelo não, vamos ao balanço:

- Criação da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, considerada uma das duas melhores do Brasil.
- Criação do Fundo Estadual de Cultura – demanda histórica da classe cultural de Minas Gerais há mais de 15 anos, com aumento anual da dotação orçamentária.
- Reformulação da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais, com a adoção de critérios técnicos de avaliação, ampliação da base de percentuais de dedução do ICMS e interiorização das ações da legislação.
- Proposição e concepção do programa do Centro da Juventude de Minas Gerais, intitulado Plug Minas, espaço de ponta voltado à cultura digital e às novas mídias, com consultoria do Centro de Estudos Avançados da Cidade do Recife (viva Ivan Moura Campos, Silvio e Luciano Meira, meus companheiros nessa empreitada de proposição!) – C.E.S.A.R, de Recife.
- Criação e dotação orçamentária do projeto do Museu da Cachaça em Salinas, a ser inaugurado em 2011, com dotação de recursos orçamentários para obras e realização de museografia especialmente concebida.
- Proposição conceitual e implantação (primeira fase) do Museu das Minas e do Metal, com arquitetura de Paulo Mendes da Rocha – Prêmio Pritzker de Arquitetura-, e curadoria de Marcelo Dantas, no Circuito Cultural da Praça da Liberdade, ambos entusiastas de nosso convite.
- Proposição, conceitualização (em conjunto) e

implantação da primeira fase do Memorial Minas Gerais, com curadoria, cenografia e direção de arte, de Gringo Cardia, no Circuito Cultural da Praça da Liberdade, atendendo nosso convite.

- Participação no processo de criação do Centro de Artesanato Minas Gerais, projeto de Janete Costa (grande figura humana e profissional de primeira, que atendeu, no fim da vida, ao nosso convite), no âmbito do Circuito Cultural da Praça da Liberdade.
- Reformulação completa e ampliação das categorias e dos valores do Programa de Estímulo ao Audiovisual em Minas Gerais, intitulado Filme em Minas.
- Criação dos programas Cena Minas, de apoio às Artes Cênicas no Estado, incluindo o Circo, e Música Minas, este voltado à promoção, circulação e produção dos vários segmentos da música mineira.
- Criação do Prêmio de Literatura do Governo de Minas Gerais, considerado um dos mais expressivos no Brasil em termos de recursos e estrutura.
- Implantação de mais de uma centena de Bibliotecas em todo o Estado, praticamente zerando o déficit existente em Minas, além de um extenso programa de aquisição de acervos, promoção da leitura, equipamentos e mobiliário, ações integrantes do programa Construindo uma Minas Leitora.
- Reforma física completa, modernização (equipamentos) e recomposição de acervo da Biblioteca Pública Luiz de Bessa, a principal do Estado.
- Reforma (restauração) e recomposição da sede histórica da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), incluindo a modernização de equipamentos, acervo e mobiliário.
- Reformulação completa da gestão e programação da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes.
- Soerguimento da Rádio Inconfidência, com reforma da sede, aquisição e modernização do equipamento, concurso e ações de recuperação da emissora e de seu corpo técnico.
- Recuperação e modernização da Rede Minas, prêmio ABERJE regional e nacional de Comunicação, em 2007 e 2008, pela excelência e criatividade da programação e interprogramação veiculadas pela emissora e por sua forma de gestão.
- Reestruturação do Suplemento Literário Minas Gerais, com novo projeto gráfico, design contemporâneo e linha editorial arrojada, considerado no período da nossa gestão uma das principais publicações especializadas no Brasil.
- Reedição da nova Revista do Arquivo Público Mineiro, uma das mais antigas e respeitadas do País, sem circulação desde 1996. Projeto gráfico arrojado, conteúdo de excelência, considerada a revista modelo no Brasil, nesse campo.
- Criação de duas Oscips: Instituto Orquestra Filarmônica e ADTV (braço de produção da Rede Minas de Televisão), além da implantação efetiva do Instituto Cultural Sérgio Magnani.
- Interiorização da circulação dos corpos estáveis (Orquestra Sinfônica, Companhia de Dança e Coral, estes dois últimos totalmente reestruturados) da Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes), atingindo mais de trezentos municípios do Estado.
- Implantação de programa editorial da SEC

com a reedição de livros raros e a publicação de inéditos - textos de ensaios relacionados à cultura mineira.

- Criação da Superintendência de Interiorização, da rede de Articuladores da Cultura e do Fórum Virtual, no âmbito da SEC.
 - Criação da Superintendência de Fomento e Incentivo à Cultura.
 - Criação e implementação dos programas de incentivo Cemig Cultural e Copasa Cultural, que viabilizaram centenas de projetos em todo o Estado, no Brasil e no exterior, por intermédio da Lei Federal de incentivo à Cultura.
 - Reforma, implantação do prédio-sede e modernização do equipamento do Museu Mineiro.
 - Criação do projeto do Museu do Percurso para o Jequitinhonha, região prioritária da gestão.
 - Restauração completa da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de Chapada do Norte, demanda da comunidade há mais de 30 anos.
 - Restauração e reequipamento completo dos edifícios históricos sedes da Secretaria de Estado da Cultura: Palacete Dantas, Sobrado Narbona e anexo, na Praça da Liberdade.
 - Realização de exposições e mostras especiais, de repercussão nacional, voltadas às comemorações relativas às obras de Guimarães Rosa; aos 50 anos da Poesia Concreta; à criatividade do Vale do Jequitinhonha ("Vale, Vozes e Visões - A Arte Universal do Jequitinhonha"), dentre outras.
 - Organização e realização da exposição de Minas Gerais em Paris, no âmbito da programação do Ano do Brasil na França, com a participação de mais de 150 artistas do Estado.
 - Recomposição da base orçamentária da Secretaria de Estado da Cultura; realização de concursos técnicos e assinatura de acordos de resultados com a Seplag/MG.
 - Implantação de um modelo de gestão voltado para a articulação e busca de sinergia das ações das unidades da administração direta e indireta do Sistema Estadual de Cultura.
 - Reestruturação e ampliação do Programa de Atendimento às Bandas Cívicas de Minas Gerais, com doação de instrumentos, kits de concerto, cursos de capacitação e encontros regionais em cidades turísticas.
 - Redefinição do Programa de Formação Cultural com foco na profissionalização de gestores públicos e privados do interior do Estado
 - Reestruturação do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/MG, com reequipamento, reforma institucional e realização de concurso público.
 - Criação do Conep - Conselho Estadual de Patrimônio Cultural do Estado de Minas Gerais.
 - Ratificação para tombamento definitivo da Serra da Piedade, patrimônio cultural, religioso e ambiental do Estado.
 - Tombamento provisório da Serra da Calçada, importante conjunto de interesse cultural e ambiental do Estado.
 - Adesão ao Sistema Nacional de Cultura e realização da 1ª Conferência Estadual de Cultura.
 - Assinatura de convênio com o MinC para a criação de 100 pontos de cultura em Minas Gerais.
- Enfim, leitores, estes são alguns dos progra-

mas, projetos e iniciativas que foram desenvolvidos por toda a equipe com a qual tive a satisfação de trabalhar e dirigir na Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, durante três anos e meio de gestão (de fevereiro de 2005 a agosto de 2008). Espero que possam ser compreendidos e avaliados em seu conjunto, no seu amplo arco, como contributo à construção de políticas duradouras nesse campo, em contraponto à amnésia, à desmemória e ao seqüestro comumente utilizados como instrumentos de negação e/ou expropriação do que foi realizado.

Eleonora Santa Rosa é jornalista e produtora cultural, é considerada uma das maiores especialistas no País na área de Projetos, Planejamento, Captação de Recursos e Gestão Cultural, com larga experiência na formatação, negociação e implementação de iniciativas culturais de envergadura e repercussão.

De 1990 a 1994 foi diretora do Departamento de Planejamento e Coordenação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Daí, até 1998, dirigiu o Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro, entidade vinculada ao Sistema de Planejamento do Estado de Minas Gerais, coordenando as coleções Mineiriana e Centenário, com mais de cinquenta títulos publicados, que se constituem em dois dos mais importantes acervos editoriais sobre a cultura mineira no País. Ainda na FJP, negociou e dirigiu inúmeros projetos abrangendo história de instituições e empresas, diagnósticos setoriais, estudos de reorganização administrativa, cursos de gestão cultural, seminários e encontros dedicados a temas emergentes na área cultural, produção de vídeos artísticos e pesquisas relacionadas ao universo da produção cultural em Minas e no Brasil, destacando-se o 1º Censo Cultural de Belo Horizonte (1996/1997) e o Diagnóstico dos Investimentos Culturais no Brasil - módulos Gastos Públicos (1985-1995) e Gastos de Empresas Públicas, Privadas e suas Fundações e Institutos Culturais (1990-1997), este último sob encomenda do Ministério da Cultura do Brasil.

Em 1998 passou a integrar a equipe de direção da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, principal Centro de Cultura de Minas Gerais, como assessora, com status de diretora de captação e marketing. Foi assessora especial da Secretaria de Estado da Cultura de 1995 a 1998, em paralelo a sua atividade como diretora da Fundação João Pinheiro, onde cumpriu importante papel na definição e viabilização de medidas e instrumentos de financiamento à atividade cultural. Participou de inúmeras comissões voltadas à questão da profissionalização da produção artística e de mecanismos de fomento ao setor.

Foi responsável pelo anteprojeto da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte (1993), aprovado e convertido num importante instrumento de apoio à ação dos produtores culturais. Da mesma forma, é de sua autoria o texto do anteprojeto da Lei Estadual de Incentivo à Cultura (1997) em vigor, e de toda a sua regulamentação. É profunda conhecedora da Lei Federal de Incentivo à Cultura e da sistemática de incentivo fiscal vigente no Brasil.

De janeiro de 2005 a agosto de 2008, foi Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais. É fundadora e diretora do Santa Rosa Bureau Cultural.

Reflexões sobre o Oscar 2011



Octávio Caruso

É muito difícil imaginar o que se passa na cabeça dos jurados, porém como em toda premiação no mundo, desde o concurso de teatro infantil de seu filho até o Oscar, existe o elemento da malandragem, a famosa "marmelada". Já escrevi textos salientando as incríveis injustiças em premiações passadas, mas é sempre bom repetir, já que ainda escuto muita gente que toma o Oscar como parâmetro de qualidade. Esta afirmação não poderia estar mais enganada. Tudo se trata de um jogo de interesses dos grandes estúdios de cinema. Como na época em que a Miramax costumava arregimentar todas as estatuetas douradas, com filmes medianos, como "Shakespeare Apaixonado" ou quando Roberto Benigni recebeu o prêmio por seu trabalho em "A Vida é Bela". Hollywood passa por momentos onde "puxa a sardinha" de alguns países (como quando queria agradar a América do Sul, na década de 1940) e a Itália foi escolhida naquele ano. Vocês podem ter certeza que no dia em que o Brasil for alvo dos interesses comerciais dos Estados Unidos, nossos filmes serão mais valorizados no prêmio da Academia.

Mesmo ciente de todo este jogo político, assistir e comentar esta premiação lendária sempre agrada os apaixonados cinéfilos. Nós torcemos por nossos favoritos e celebramos este prazeroso ritual.

Dentre os dez selecionados ao prêmio principal, fica difícil ter apenas um favorito! Acho que se a estatueta for entregue a "Cisne Negro", "A Origem", "127 Horas" ou "O Discurso do Rei", será justo! Todos são excelentes em suas propostas e trazem algo de novo, seja em sua estrutura criativa, levando além a narrativa cinematográfica ou por representarem ao que de melhor podemos assistir no futuro. "A Origem" e "Cisne Negro" são obras à frente de seu tempo! Provavelmente, serão vistas daqui a vinte anos, como "Blade Runner" é visto hoje. Alguns reclamam dizendo que o filme de Christopher Nolan possui uma história simples envolta em um sedutor manto de artificios técnicos. Histórias simples são as mais difíceis de serem contadas. Eu concordo que "A Origem" é um conto simples, mas acho que Nolan demonstra sua genialidade ao saber trabalhar muito bem com suas nuances. E escrevam o que eu digo: daqui a alguns anos, irão dar o prêmio a ele, por sua obra menos interessante,

como fizeram com Martin Scorsese. O Oscar é famoso por dar valor tardio aos grandes diretores.

"127 Horas" é fantástico porque nos mostra um Danny Boyle minimalista, longe daquela ostentação de "Quem quer ser um Milionário?" que parecia ter sido projetado minuciosamente para agradar os votantes. James Franco surpreende como Aron Ralston, um jovem aventureiro que acaba encontrando a si mesmo na experiência mais traumatizante de sua vida. Em uma de suas caminhadas pelo deserto, acaba tendo seu braço preso a uma rocha. Uma história real e inspiradora, traduzida de forma brilhante pelo diretor que insere uma cena inicial onde o vemos esquecendo uma torneira aberta e desperdiçando água, o elemento que ele mais irá precisar em sua provação.

"O Discurso do Rei" lidera o páreo com doze indicações. Trata-se de uma ótima história muito bem contada e auxiliada por atuações valiosas de Colin Firth e Geoffrey Rush. Mesmo acreditando que Firth já tenha merecido o prêmio por atuações melhores no passado, sua indicação é a comprovação de sua habilidade incrível e camaleônica. Ele tanto faz bem o galã, como o vilão e o esquisito. Raros são os atores atuais que possuem esta abrangência criativa.

A indicação de "Toy Story 3" é apenas um merecido reconhecimento ao trabalho fabuloso dos estúdios Pixar; porém, deverá levar a estatueta em sua própria categoria. "O Vencedor", "Minhas Mães e meu Pai", "Bravura Indômita" e "Inverno da Alma" podem ser considerados as zebras da noite. Todas são ótimas produções e merecem este reconhecimento.

Não poderia deixar de falar sobre o grande favorito: "A Rede Social". Porque o deixei por último? Talvez, por ter sido, dentre as dez produções, a que menos inspirou em mim qualquer tipo de sentimento. Incrível eu falar isto sobre um filme de um diretor que já me deixou extasiado no passado com obras como "Clube da Luta" e "Seven"; porém, não estaria sendo sincero se me expressasse de qualquer outra forma. Os membros da Academia irão premiar David Fincher com um atraso de pelo menos dez anos! O filme é ruim? Óbvio que não! Reconheço seus méritos técnicos; porém, não consigo racionalmente entender todo este "favoritismo".

Só o tempo, elemento mais importante na Sétima Arte, provará se certo ou errado.

Na disputa entre os diretores, a ausência de Christopher Nolan chega a ser criminosa! Incrível constatar que os dois elementos mais importantes do filme "A Origem" sequer foram lembrados: direção e montagem. Em compensação, a escalção dos irmãos Coen por seu trabalho em "Bravura Indômita" me parece questionável. A refilmagem do faroeste que deu o único Oscar para John Wayne, em 1970, mesmo sendo muito bem realizada, não chega a ser um dos melhores trabalhos da dupla de cineastas.

Da maneira como está, minha torcida é para o trabalho do diretor Tom Hooper, por "O Discurso do Rei". Enquanto Darren Aronofsky (em "Cisne Negro") filma de maneira elaborada e premeditadamente complica algo fácil, Hooper dirige de forma simples e eleva uma história comum a um patamar de grandiosidade. Enquanto "Cisne Negro" falha em certos momentos, "O Discurso do Rei" não possui erros!

Nos prêmios para atuação, minha torcida é para James Franco, por "127 Horas", e Natalie Portman, por "Cisne Negro". Colin Firth realiza um ótimo trabalho como o rei gago, mas peca pelo excesso. Já Natalie não possui concorrentes à altura do seu espetáculo solo, com um papel que toda atriz sonha em fazer um dia.

Para ator coadjuvante, acho que Geoffrey Rush merece mais do que Christian Bale. Seu personagem em "Discurso do Rei" é fundamental para que simpatizemos com o de Colin Firth. Bale é um ótimo ator, mas ainda acredito que ele tem muito caminho a trilhar, muito a aprender. Se seu temperamento desequilibrado não o atrapalhar, pode vir a se tornar uma referência em sua profissão. Já a disputa para atriz coadjuvante é acirrada, mas torço por Melissa Leo, de "O Vencedor".

Agora temos que aguardar a cerimônia no dia 27 de Fevereiro para descobrirmos quais serão as produções que sairão consagradas. Se irão entrar para a história, somente o tempo dirá!

Octávio Caruso é ator, roteirista, diretor e crítico do site cinema.com.br. Apaixonado pela Sétima Arte!

Saiba onde encontrar seu exemplar gratuito do Letras!

Acústica CD • AIB • Aliança Francesa • Arquivo Público Mineiro • Art Vídeo • A&M+hardy • Berlitz • Biblioteca Pública Estad. Luiz de Bessa • Café com Letras • Casa do Baile • Celma Albuquerque Galeria de Arte • Centro de Cultura Belo Horizonte • Cultura Alemã • Desvio • Eh! Vídeo • FUMEC • Fundação Clóvis Salgado • Fundação de Educação Artística • Fundação Municipal de Cultura • Galpão Cine Horto • Grampo • Instituto Cervantes • Isabela Hendrix • João Caetano Cafés Especiais • Livrarias da Editora UFMG: Campus - Conservatório - Ouro Preto • Museu de Arte da Pampulha • Museu Inimá de Paula • Museu Mineiro • Quina Galeria • Rádio Inconfidência • Rede Minas • Secretaria de Estado de Cultura de MG • Teatro Dom Silvério • Teatro Francisco Nunes • Teatro Marília • UEMG • UFMG/ Escola de Arquitetura • UFMG/ Escola de Belas Artes • UFMG/ Letras • UFMG/ Fafich • UFMG/ Rádio Educativa • Usina das Letras Palácio das Artes • Usina