

# Letras



47

# Letras



Periódico cultural - Ano VI - Nº 47 - Março de 2011 - Tiragem: 2000 exemplares - Distribuição gratuita - Belo Horizonte - MG - Brasil

por Sillas Maciel  
www.sillasmaciel.com

## E de Expediente

# Letras

ISSN 1983-0971

### Editoria e Direção Geral:

Carla Marin e Bruno Golgher

### Editorias

Artes Cênicas: Mônica M. Ribeiro  
Cultura e Literatura Judaicas: Lyslei Nascimento  
Design: Juliana Pontes  
Direito e Cultura: Diana Gebrim  
Economia da Cultura: Ana Flávia Machado  
Sociologia da Cultura: Clarice de Assis Libânio  
Urbanidade: Wellington Cançado

### Colaboração (esta edição):

André Golgher • Cynthia Paulino  
Késia Rodrigues de Oliveira • Ricardo Aleixo  
Roberto Andrés • Rustom Bharucha • Wagner Rossi Campos

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.

# Delírios textuais: A pele é o cérebro

Wagner Rossi Campos

Ao iniciar uma pesquisa que envolve o corpo, o tempo como presença indistinta, capaz de atualizar-se a partir dos acontecimentos que o preenche, é um elemento fundamental na percepção e construção das práticas artísticas desenvolvidas até aqui. Apesar da facilidade em enumerar ações de forma cronológica, evidenciando um passado que determina fatores presentes e que são, da mesma forma, passado como causa de um futuro imaginário, o transcorrer ininterrupto do tempo só é possível de se verificar através de uma série de eventos intrínsecos. Assim, o presente é o todo do acontecimento, atualizando a temporalidade como força manifesta.

Penso que, para acentuar tal característica de presença, em que o corpo é imanência vaporosa em constante construção e caos, a ausência aparente de sentidos e a precariedade das forças lineares de ações previsíveis constituem elementos capazes de desestabilizar nossa percepção cognitiva seqüencial. O corpo como acontecimento desloca qualquer possibilidade imediata de representação, interpretação e julgamento, situando-se no limiar entre presença e seu desdobramento temporal/espacial. Diante das imensas possibilidades que nos estimula a agir, o presente é o fato real em sua magnitude, indistinto e desterritorializado de qualquer conexão entre passado e futuro. Os sentidos advindos dessa presença são estímulos para posteriores ações, ilimitadas e finitas, mas sempre abertas ao devir. Estímulos sensoriais e perceptivos para deslocamentos existenciais, contribuindo ativamente na construção de mundos incessantes, também ilimitados e finitos.

Irei, nesse momento, me ater ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, especificamente trabalhado no livro *O que é a filosofia?*, favorecendo uma reflexão intencionalmente irregular que, de alguma forma, perpassa a escrita, a pesquisa, a prática e demais elementos construtores desse texto. Dessa experiência, busca-se revelar caóides que, de acordo com os autores acima, são "as realidades possíveis em planos que recortam o caos." (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 267)

O conceito de caóide, desenvolvido por Deleuze e Guattari, funciona aqui como possibilidade de refletir sobre o corpo e o presente do acontecimento, favorecendo supostos encontros entre teoria e prática. Para possibilitar uma aproximação dessa natureza, o intersticial, a fenda, a fresta talvez sejam imagens possíveis, capazes de permitirem tal aproximação ao revelar no vazio que as constitui a afirmação de algo não visível. Portanto, para tal embate, no sentido imagético do termo, pretendo aqui permitir que a fenda, a fresta capaz de produzir realidades, seja momentaneamente exposta, para que, a partir dessa erótica violência e despudor, possamos juntos experimentar o corpo como acontecimento.

De acordo com os autores:

*"O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão."* (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 262)

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

Patrocínio



Realização



O corpo como acontecimento me parece capaz de assimilar tais superfícies – da tela ou do papel – apresentando-as como pele. E nesse plano sensível, poroso, limpar os clichês não apenas destroça o visível, mas faz do invisível, do interno e subjetivo que nos constitui algo perfurado por vulvas multiplicadas de onde jorram afecções possíveis. Assim, na arte, o corpo consciente de si é o criador das possíveis realidades que o constitui e como uma caóide, manifesta-se pensamento, recorta o vazio do caos dando-lhe sentido. Desta permissividade, arte e vida não sugerem uma proximidade, um emparelhamento, mas sim uma junção capaz de neutralizar dualidades.

Para os autores, a arte seria uma caóide, assim como a ciência e a filosofia, o que me permite concluir, seguindo um espírito livre próprio do campo artístico, que o corpo – meu corpo, nossos corpos – seriam também caóides. Entretanto, se sigo o pensamento dos dois, algo se complica nessa reflexão, já que para eles a “junção (não a unidade) dos três planos é o cérebro.” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 267)

E nessa proposição, o cérebro é considerado algo como o próprio eu, e não apenas um órgão capaz de funções úteis submetidas à plena capacidade perceptiva e cognitiva de algo maior. Como sujeito, o cérebro conteria a primazia de ser pensante, cristizador do corpo homem e manifestação independente de qualquer relação secundária entre as partes do corpo. Como comentam os autores:

*“Se os objetos mentais da filosofia, da arte e da ciência (isto é, as idéias vitais) tivessem um lugar, seria no mais profundo das fendas sinápticas, nos hiatos, nos intervalos e nos entre-tempos de um cérebro inobjetivo, onde penetrar, para procurá-los, seria criar.” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 268)*

O assunto é vasto e me parece inadequado tentar elucidá-lo nesse momento. De qualquer forma, percebo a porta entreaberta, orientando-me a seguir em frente, a desbravar mais uma parcela, um segmento de alucinação capaz de sensibilizar partes adormecidas desse corpo. Para isso, o caminho me parece ser o da investigação, da aventura exploratória, do próprio devir. E, portanto, me limitarei a dizer sobre alguns assuntos pertinentes em forma de recorte textual.

• • •

Ao me referir ao cérebro, corpo, movimento, tempo etc., é praticamente impossível deixar à margem o termo consciência. Como dizer sobre a fresta e o vazio que a constitui, sobre a dor e a metamorfose que a alimenta, sobre performance enquanto acontecimento vivo em sua materialização sem com isso pensar naquilo que me faz ver o visível e o invisível, sentir o exprimível e o inexprimível, conhecer o que é manifesto e o que não é? Enfim, abordar esta realidade – a consciência – me parece adequado nesse momento.

Swami Shantananda, monge da tradição Siddha Yoga, desenvolve uma investigação sobre o Shivaísmo da Caxemira, milenar filosofia da Índia, no livro *The Splendor of Recognition – An Exploration of the “Pratyabhijna-hridayam”, a text on the Ancient Science of the Soul.* (O Esplendor do Reconhecimento – Uma investigação do Pratyabhijñā-hridayam, um texto da antiga ciência da alma). Neste livro, o autor discorre sobre assuntos de profunda complexidade, facilitando nossa compreensão sobre temas fundamentais de acordo com o que podemos denominar de geografia do Ser.

Para iniciar, Shantananda nos presenteia com uma breve apresentação do termo *citi*, palavra em sânscrito que deriva da raiz *cit*, denominando atributos como perceber, observar, entender, aparecer, conhecer. *Citi* então é o poder de fazer as coisas aparecerem, de dar vida ao que não tinha, de despertar. Assim, *citi* é denominada consciência. Além disso, o shivaísmo designa atributos femininos a esse poder e lhe dá o nome de *Citi* – Deusa suprema, mãe de toda criação. Desenvolvendo aspectos que facilitam nossa compreensão sobre a Consciência suprema – *Citi* – o autor aprofunda reflexões a respeito dos 10 Sutas que dão forma e conteúdo ao *Pratyabhijna-hridayam*.

Deter-me-ei apenas em um dos aspectos descritos, buscando nortear um caminho que induza nossa percepção sobre a condição do corpo e da consciência, de acordo com essa filosofia. Assim, antes de tudo, é fundamental ter consciência de que a Consciência aqui é de natureza divina, é manifestação criativa do universo, é univocidade ontológica dos seres. Para um conhecimento mais claro de *Citi*, pode-se verificar os dois aspectos que a constitui. O primeiro, *praka’sa* (luz) e o outro *vimar’sa* (conhecimento, consciência, percepção). Assim a Consciência é luz, capaz de revelar e dar forma ao que existe. Portanto, a luz, quando se dobra sobre ela mesma, permite a capacidade reflexiva, perceptiva e consciente do que é manifesto, tornando possível a elaboração de sentidos para o que sentimos, conhecemos, consideramos. Sem essa capacidade, a luz seria apenas algo inerte, ou caos total. Assim, *praka’sa* é a ponta da seta da nossa percepção, a percepção direta e presente, sem considerações, julgamentos, reflexões; e *vimar’sa*, que acontece praticamente ao mesmo tempo, seria o discernimento, a capacidade de reconhecimento e consciência cognitiva. *Vimar’sa*, a percepção consciente, é comum a todos nós e nos orienta diante dos acontecimentos. Olhar para sua própria consciência, perguntando-se “quem vê através dos meus olhos? quem sou eu? quem experimenta a mente?” é uma realização semelhante à apreendida pela Consciência universal, que desdobrando-se sobre ela mesma, se reconhece.

Para ir além nessa compreensão, o autor apresenta mais um poder da Consciência, elucidando aspectos que podem nos orientar nessa refle-

xão. O poder de criar um universo, manifesto na nossa forma particular de percepção, é em si um ato de criação, já que tudo aquilo de que temos consciência é recriado a cada nova experiência, a cada novo olhar, a cada nova relação. Inevitavelmente, o mundo em que agimos e vivemos é nossa própria criação, manifestando-se a partir de nosso sentir particular, desdobrando-se diante de nossos olhos como nossa própria luz. Repetimos assim o processo criativo do Universo, criando e recriando nossas experiências diárias, sensações, contatos. Dessa forma, *praka’sa* aqui é o próprio Senhor da criação, Shiva, luz manifesta; e *vimar’sa* o poder de reconhecimento de si, a Shakti – proteção, força, potência, energia. Shiva e Shakti, unidos, manifestam o movimento vibratório arquetípico, o desejo de ser a criação. Dessa manifestação, a natureza essencial da Consciência é *praka’sa vimar’sa* – Shiva (energia masculina) e Shakti (energia feminina) como unidade.

• • •

José Gil, filósofo português, no artigo *Abrir o corpo*, incluído no catálogo Lygia Clark, da obra ao acontecimento, apresenta-nos uma reflexão sobre a capacidade do corpo de se abrir para o mundo e para si mesmo como potência orgânica e ser de consciência e de inconsciente. Sem o misticismo próprio da filosofia indiana aqui apresentada e mais adequada ao pensamento acadêmico, Gil descreve uma forma de consciência divergente da habitual, propondo relações profundas entre criação e cura. Invertendo o ponto de vista cartesiano, de um corpo situado no espaço e uma consciência incorporal, o autor preconiza outra instância para as manifestações do corpo e da consciência. Denominando de consciência do corpo o outro lado da intencionalidade consciente, de característica fenomenológica, o foco de atenção se situa na parte de trás dessa mesma consciência, indo além de uma percepção cognitiva capaz de identificar a dor em partes do corpo ou o prazer que se sente. Assim, consciência do corpo é impregnação da consciência pelo corpo, capacidade do corpo de ser receptor das forças do mundo. Nessa impregnação, a distinção entre corpo e consciência se liquefaz, favorecendo a trama entre pensamento e movimento do corpo e a capacidade já implícita do corpo como consciência “capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos dos outros corpos. Movimentos de forças e de pequenas percepções.” (GIL, 2009, p.64)

Movimento de outra natureza, arquetípico, original, o emparelhamento e sincronia entre movimento do pensamento e movimento do corpo (não apenas movimento no espaço físico) atualiza-se a cada momento de tempo/espaço. Ontológico, o corpo metamorfoseia-se em órgão de captação das sensibilidades e vibrações dos afetos que o atinge. É essa capacidade e intensidade de contágio que nos permite conceber

o corpo aberto, o corpo poroso e vivo. Daí que, como órgão de percepção, o corpo situa-se em um espaço distinto do que habitualmente o consideramos. Fronteira, tal consciência é interior e exterior, manifestando-se na linha demarcada entre percepção do espaço e percepção parcial do corpo. Apreendemos o mundo a partir dessa zona fronteira, que em nós é a pele, zona dimensional capaz de manifestar-se como órgão de “visão”, “audição”, “paladar”, descaracterizando todo o privilégio atribuído aos órgãos dos sentidos, como o ouvido e os olhos. A pele, como consciência, vê o mundo a partir de todos os seus pontos.

Essa abertura permite ao corpo um intenso alargamento topológico, profundo mergulho em si e no mundo, ativando a capacidade de conexão e agenciamento com outros corpos, favorecendo sentidos, consistências e pontos de contato.

*“Abrir o corpo é criar a zona em que o corpo, visto do exterior do interior, entra em contágio com o mundo. É a zona do devir constante das crianças que brincam, em que as palavras agem e os gestos falam, em que o corpo espectral se dissolve nas forças que se conectam com as forças do outro.” (GIL, 2009, p. 66)*

Se me permito experimentar a pele como cérebro, se meu corpo age como uma caóide, onde se incrustam ideias vitais, pensar não é mais privilégio de um órgão específico, mas de toda uma zona de superfície. Nesse caso, a criação seria um ato de existência, resistência e celebração e a arte o campo manifesto desse poder. Assim, onde se encontra a arte? Campo movediço, virtual, sua presença aqui não difere do próprio acontecimento que a constitui, reforçando a junção entre pulsão de vida e do que dela pode ser dito. Dessa forma, o corpo como acontecimento é o próprio campo, favorável às proposições advindas daí e seus desdobramentos no espaço/tempo. Com isso, não pretendo desqualificar a construção artística centrada na materialidade dos objetos, em suas qualidades conceituais e estéticas, mas propor uma relação que parta do contágio do corpo com outros corpos, estímulo para manifestações experimentais vitalizadas pelos afetos – consciência inconsciente - como prática.

#### Referências:

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, FÉLIX. *O que é a filosofia?* 2ª ed.. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.  
 GIL, José. *Abrir o corpo*. In: Catálogo da exposição Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Musée des Beaux arts de Nantes (2005) e Pinacoteca do Estado de São Paulo (2009). 63-67.  
 SHANTANANDA, Swami. *The Splendor of Recognition – An Exploration of the “Pratyabhijna-hridayam”, a text on the Ancient Science of the Soul*. Siddha Yoga Publications, 2003.

Wagner Rossi Campos é autor de *Perpendicular cenário # ambiente*, lançado pelo Instituto Cidades Criativas

ARTE, ARQUITETURA, FOTOGRAFIA, PERFORMANCE, DANÇA, URBANIDADE...

Você já pode comprar todos os livros editados pelo Instituto Cidades Criativas pela internet. Acesse [www.cidadescriativas.org.br](http://www.cidadescriativas.org.br) e confira!



# As coleções particulares e o Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural

Diana Gebrim

Existem atualmente no Brasil, alguns institutos ou associações criados por colecionadores de arte. Admiradores das mais variadas épocas, essas pessoas disponibilizam seus acervos pessoais em museus e centros culturais. Os locais abrigam uma quantidade enorme de peças e proporcionam uma incrível viagem pela história da arte, descontraída em meio à natureza, já que muitos espaços são em jardins e áreas de preservação ambiental. A ideia atrai cada vez mais de visitantes em busca de novas formas de entretenimento e estimula a formação de público para museus. Isso é muito positivo, pois segundo pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, e publicada pelo Ministério da Cultura no caderno de Economia e Política Cultural, menos de 5% dos brasileiros despendem com essa área cultural.

Os empreendimentos têm organizado sua infraestrutura de funcionamento em grandes espaços capazes de comportar uma infinidade de obras de grande valor. Cada uma com sua especificidade, essas instituições

têm despertado o interesse de artistas, de fomentadores da cultura, e demais interessados em arte. Os locais abrigam coleções de pintura, armaria, tapeçaria, ferramentas, artes decorativas, esculturas e mobiliário, brasileiros e estrangeiros. O Museu de Artes e Ofícios de Minas Gerais, em Belo Horizonte, por exemplo, abriga os peças e equipamentos dos fazeres, ofícios e artes que deram origem a algumas profissões dos dias de hoje. Criado a partir da doação de mais de duas mil peças pela colecionadora e empreendedora cultural Ângela Gutierrez, a construção passou por uma temporada de reforma e implantação em um prédio na Estação Central da cidade até ser inaugurada e aberta ao público. Além de dividir o material por áreas, como dos ofícios do fogo, da cerâmica, da cozinha, dentre outros, há também categorias diversas como de queijaria, alambique, tecelagem que revelam a riqueza da produção e do trabalho humano no estado de Minas Gerais.

Objetos, cuidadosa e minuciosamente escolhidos, permitem ao visitante o acesso a um universo pessoal adquirido ao longo de anos. O Museu de Inhotim, um dos mais elogiados no momento, foi idealizado por Bernardo Paz

em meados da década de 1980. Localizado em Brumadinho, há 70 km de Belo Horizonte, essa cidade foi colonizada quando os “insubmissos” da Guerra dos Emboabas se dirigiram para lá, fugindo da repressão, a fim de garimpar ouro, livres dos elevados tributos da Coroa. Esse museu de arte contemporânea contou com sugestões e colaborações de Roberto Burle Marx para sua montagem e fundiu natureza e arte, criando espaços de fruição estética e de entretenimento. O empreendimento já conta com visibilidade internacional e trouxe novas possibilidades de emprego para a cidade e para a região.

Personalizados juridicamente através de Fundações e Organizações da Sociedade Civil, ONGs. Nesse segundo formato, podem adotar o formato de Associações sem fins lucrativos ou de institutos. A escolha do tipo de sociedade a ser montada se justifica no fato de que as ONGs têm regulamentação esparsa e em geral trata-se de simples associações, sem interesses lucrativos, que praticam atividades de proteção de direitos genéricos ou de caridade, e, por isso, podem, na maioria das vezes, gozar de isenções fiscais e ostentar títulos tais como “utilidade pública”



ANA CAROLINA ESTRELA

Imagem para o projeto “Imagem Corpo Verdade :Trânsito de Saberes Maxakali”.

ou “organizações da sociedade civil de interesse público - OSCIP”, o que amplia as possibilidades de manutenção dos espaços. Outro detalhe é que muitas vezes o governo cede um espaço para abrigar as coleções, como é o caso do Museu de Artes e Ofícios de Minas Gerais, localizado em um prédio da Prefeitura de Belo Horizonte. Assim, é cada vez mais freqüente em diversos setores da economia e da política brasileira, o poder público se unir à sociedade civil de forma a fortalecer e contribuir com o desenvolvimento de atividades culturais e artísticas.

Essas instituições possuem também um importante papel de interlocutores com os empresários para o incremento de suas atividades econômicas. A maioria conta com patrocínio, através de recursos diretos, convênios, investimentos com benefício fiscal, por meio das Leis e Mecanismos de Incentivo Fiscal, doações e parcerias institucionais. Estima-se inclusive, que essas parcerias e projetos associados ao poder público de todos os entes federativos viabilizam cerca de 1/5 (um quinto) dos gastos de manutenção do empreendimento. Como esse montante é insuficiente diante da dimensão das atividades e, conseqüentemente dos gastos necessários para a manutenção dos locais, os colecionadores permanecem injetando recursos próprios ou buscam outras fontes complementares para garantir a permanência dos museus e centros culturais.

As instituições realizam também ações educativas, programas de inclusão e cidadania para a população e pesquisas nas áreas científica, ambiental e cultural. Projetos na área de música, cursos de qualificação de jovens na área de conservação, visitas monitoradas, produção de materiais de mediação, tais como publicações, jogos, materiais sensoriais, publicações em Braille, reproduções de imagens, etc., dentre várias outras propostas, são atividades cada vez mais constantes

nesse movimento. Isso contribui para o desenvolvimento socioeconômico, valorizam a vocação, e mobilizam e estimulam crianças, jovens e adultos. Muitos empreendedores revelam que tal atitude visa *“a formação a fim de se construir uma atitude cidadã, de preservação, conservação, de criação, de percepção estética, propiciando pensar a arte como provocadoras de redes de significações, vista como constituinte do debate cultural brasileiro, e não mero assunto mundano, sem ressonâncias mais efetivas no corpo social do país, e perceber que a história da arte produziu um universo de imagens e configurações imagéticas que a civilização humana foi produzindo ao longo do tempo.”* (<http://institutoricardobrennand.org.br/index2.html>)

Além disso, os museus, institutos e centros culturais preparam exposições temporárias e itinerantes, o que diversifica o acervo e possibilita a circulação de projetos culturais até mesmo de manifestações tradicionais de povos de diversas culturas e etnias. O Museu de Artes e Ofícios apresenta nesse momento quatro exposições dedicadas à etnia Maxakali, proveniente de Minas Gerais e da Bahia. A iniciativa é promovida pelo Museu do Índio/RJ, Secretaria de Desenvolvimento Social de Minas Gerais e pelo próprio Museu. Percebe-se com isso que as instituições se unem para trazer conhecimento, preservar tradições e promover a comercialização de peças que gerarão lucro a ser revertido para associações indígenas.

Assim, essas iniciativas contribuem para registrar e difundir um conjunto de conhecimentos e saberes tradicionais e manifestações artísticas da população, nesse caso brasileira, indo de encontro ao instrumento da UNESCO, criado na Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, ratificada por centenas de países. Isso contribui para a implementação de políticas públicas de fomento ao diálogo

intercultural e à criatividade humana, desafio esse tão complexo e ao mesmo tempo tão almejado nos dias de hoje por todas as nações.

Desta forma, percebemos que os mecenas de antigamente adquirem novo formato nos dias de hoje. Esses amantes da arte e idealizadores de projetos de grande porte são muitas vezes mal compreendidos e criticados por suas iniciativas. Famílias importantes figuram entre os entre os grandes colecionadores de arte e conduzem os empreendimentos culturais com investimentos próprios associado às Leis e Mecanismos de Incentivo e Fomento à cultura. Programas sólidos e de ações contínuas de interesse público são criados e conduzidos permitindo que artistas novos e já consagrados tenham uma nova opção de divulgar e expor seus trabalhos nesses complexos culturais, assim como trazer para o público material e equipamentos que revelam partes da história mundial. Políticas públicas juntamente com iniciativas privadas são propostas válidas e essenciais de manutenção e difusão da arte e do patrimônio imaterial nacional e internacional.

#### Bibliografia e Pesquisa:

Castro, Maria Laura de Viveiros de, Patrimônio imaterial no Brasil/ Maria Laura de Viveiros de Castro e Maria Cecília Londres Fonseca. Brasília, UNESCO, Educarte, 2008.

Brasil, Ministério da Cultura. Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento. Frederico A. Barbosa, autor – Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

<http://institutoricardobrennand.org.br>

<http://www.inhotim.org.br/>

<http://www.mao.org.br/>

<http://ims.uol.com.br/>

<http://www.culturaemercado.com.br/opiniaio/headline/procura-se-mecenas/>

*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



# Árvores: um disparate

Roberto Andrés  
Wellington Cançado

Em janeiro desse ano, caiu um jatobá no Parque Municipal de Belo Horizonte. Uma mulher foi atingida pela árvore e acabou morrendo. O incidente é notadamente lamentável e poderia ter sido evitado com uma inspeção rigorosa e freqüente, e mais ainda se houvesse de fato algum cuidado sistemático com as milhares de árvores da cidade.

Árvores, que sempre foram vistas por moradores como seres indesejáveis que sujam as calçadas com suas folhas secas, como inimigas imprevisíveis do emaranhado de fios elétricos que mesmo tendo chegado depois, adquiriram o direito indiscutível ao espaço aéreo graças às mutilações anuais (vulgo podas), como empecilhos ao “desenvolvimento” e ao “crescimento” da cidade já que tiveram a má sorte de nascerem em áreas de grande interesse à pilhagem imobiliária em curso, e agora também, como pretexto para uma empreitada urgentista de cortes “preventivos”.

A Prefeitura fechou o Parque, delimitou cada árvore com uma fita colorida, sinalizando seu grau de risco. Logo de cara, tendo vistoriado somente um terço do parque, 200 árvores foram condenadas. Somadas às cortadas e “podadas” pela CEMIG e suas “terceirizadas” durante o período chuvoso, a derrubada está a mil.

As motosserras da Prefeitura ecoam pica-

retagem. De uma hora para outra, cerca de 15% das árvores (somente as do Parque Municipal) causam risco de vida. Oremos para que a fragilidade arborea não atinja os demais parques da cidade, que continuam, por hora, intocados pelas lâminas da Prefeitura.

Nas grandes cidades brasileiras, as maiores causas de mortandade são acidentes de trânsito, violência urbana e doenças várias. Cerca de 3 milhões de pessoas morrem todo ano no mundo por doenças causadas pela poluição dos automóveis. A morte por queda de árvores não entra nas estatísticas.

Se a Prefeitura levasse a sério sua função de salvar vidas, de cuidar dos seres sob sua “gestão”, escolheria outros focos. Deveria, por exemplo, reduzir drasticamente os veículos nas ruas, investindo em transporte público e privado de energia limpa, como metrô, bonde, carro elétrico e bicicleta. Ou passar a considerar de fato que rios limpos, áreas verdes, espaços de lazer, silêncio, e muitas outras questões deixadas em segundo plano em prol do “progresso” são essencialmente problemas à saúde pública. Juntos, pensados integralmente, reduziriam em muito, as doenças que causam mortes de adultos e crianças nas grandes cidades. Um estudo em São Paulo aponta um aumento de 50% na mortandade em recém nascidos expostos à poluição de grandes avenidas.

Na contra-mão de salvar vidas, a Prefeitura trabalha para aumentar os veículos nas ruas.

Duplica-se avenidas que estarão engarrafadas em alguns meses. Um exemplo extremo é o projeto de uma avenida no Bairro de Santa Tereza, correndo em paralelo à Andradas (que flui bem) e ao metrô (que pode transportar muito mais pessoas de maneira muito mais limpa). A nova avenida descaracterizará o bairro, aumentará a poluição e os problemas de saúde para os moradores.

Parece evidente que não se trata de salvar vidas. A ação da Prefeitura é, mais do que errar o alvo ao tentar matar um mosquito com um tiro de canhão, a vontade de passar uma imagem de eficiência e comprometimento, sem ter nenhum compromisso em efetivamente atender aos cidadãos. Não se trata só de exagero, mas de publicidade histriônica e incompetência para tratar minimamente as questões urbanas de uma maneira menos simplória e oportunista.

A essa altura, e nessa cidade, perguntar quando começaremos a plantar árvores talvez seja mesmo um disparate.

A poda estava a pleno vapor quando um galho caiu sobre a cerca do parque, fincando-se às pontas de ferro. Estático e algo desafiador, o pedaço de madeira agoniza à beira do passeio. O prefeito e seus subalternos fariam melhor se procurassem nesse galho uma espelha de sua gestão: espetada entre o parque e a avenida faz uma cena escandalosa, mas é incapaz de promover mobilidade urbana, oferecer áreas verdes seguras e, tampouco, salvar vidas.



# A “Coleção de momentos”

## Cynthia Paulino

Logo que comecei a dar aulas fui surpreendida por um desafio: a maior parte dos alunos (para não dizer ‘toda a turma’) só via aquilo que queria ver ou que lhes interessava ver ou que pensavam que lhes interessava ver. Nas primeiras aulas, enquanto caminhavam pelo espaço, passavam uns pelos outros como se estivessem na rua, apressados, atrasados, como se tivessem hora marcada e nada nem ninguém poderia fazer com que se distraíssem nem desviassem o caminho perdendo o compromisso, ‘cada um por si’ e cegos para os outros, simples assim, satisfeitos com ‘o seu conhecido mundo’, como se o mesmo não mudasse o tempo todo para todo mundo.

No momento em que eu os surpreendia pedindo para que parassem e me dissessem quem estava do seu lado, atrás ou na frente, ou mesmo qual seria a roupa do colega ao seu lado, ou a cor da parede ou a forma dos tacos no chão ou das janelas, eles se mostravam atordoados, as testas franzidas, o semblante fechado como se dissessem: ‘é isso importa?!’

Saramago escreveu: “Se podes ver, repara”. Mas a verdade é que o nosso ‘reparar’ está quase sempre ligado a ‘julgar’ e pronto, acaba aí, é rápido e aparentemente indolor: isso é bonito, isso é feio, gosto ou não gosto, bacana, não é bacana e pronto, próximo! Não vou nem entrar aqui na diferença entre o ‘ver’ e o ‘olhar’ porque acredito que para um artista não se trata de ver ou olhar e sim ver/enxergar/olhar/observar/reparar/investigar/mergulhar/criar, tudo ligado, conectado, algo como ‘estou ou não acordado, interessado e atento?!’, a tal ‘curiosidade do gato’ que não deixa passar absolutamente nada despercebido.

A maior parte dos alunos iniciantes (e, depois, percebi, assustada, que este comportamento pode persistir por ‘muito, muito, muito’ mais tempo) apenas enxerga e já se satisfaz com isso. E é aí que entramos nós, os professores, aqueles que devem ajudar os alunos (aqueles que se permitem) a abrir os seus olhos ao sensível, ao impalpável que nos alimenta, para que eles saiam do raso, da segurança da lógica, e como bebezinhos,

possam aprender a ‘contemplar’ sem pressa e apaixonadamente um mundo que é invisível a olhos (e corações) preguiçosos - ver/enxergar/olhar/observar/reparar/investigar/mergulhar/criar com e além de. Mas é preciso também que estejamos atentos para que a rotina do nosso trabalho (sim, ela existe, mesmo que na arte) não nos leve a cair na armadilha: quantas vezes não acabamos por viciar o nosso olhar e deixamos que o ver/enxergar/olhar/observar/reparar/investigar se torne algo mecânico e didático? Antes de sermos ‘mestres’ somos artistas e sabemos que ver ou olhar é muito pouco. O que nos alimenta é o que está nas entrelinhas. A nossa fome que não pode passar nunca, ela deve sempre querer devorar o que está escondido dentro da casca, alimentar nossa curiosidade e interesse, nos surpreender com tudo o tempo todo – o velho/novo/novo/velho, como no poema de Alberto Caeiro: O meu olhar é nítido como um girassol / Tenho o costume de andar pelas estradas / Olhando para a direita e para a esquerda, / E de vez em quando olhando para trás... / E o que vejo a cada momento / É aquilo que nunca antes eu tinha visto, / E eu sei dar por isso muito bem... / Sei ter o pasmo essencial / Que tem uma criança se, ao nascer, / Reparasse que nascera deveras... / Sinto-me nascido a cada momento / Para a eterna novidade do Mundo... / Creio no mundo como num malmequer, / Porque o vejo. Mas não penso nele / Porque pensar é não compreender ...

...

E então é isso: ver aquilo que eu nunca tinha visto antes, saber ter ‘o pasmo essencial’. Desde menina coleciono figuras, imagens, recortes, fotografias, figurinhas, ilustrações, tudo aquilo que chame a minha atenção, que emocione ou incomode o meu olhar. Lembro que passava horas dando nomes e criando histórias para minhas figuras que com o tempo ganharam também a companhia de textos, matérias, frases, algumas vezes apenas o título de um artigo, capas de revistas, jornais e anotações. Uma cena que presenciava/presencio na rua. Uma conversa no ônibus, uma situação que me deixava/deixa triste ou alegre, algo que me diziam/dizem, um olhar, um gesto... Ainda hoje me assusto quando, na famosa ‘arrumação do

final de ano’, me deparo com mais uma caixa para a minha ‘coleção de momentos’.

Ouvi – e não me lembro onde – que sempre que um anjo nos toca ele o faz para que aquele ‘momentum’ seja lembrado para sempre. Depois disso ficou mais clara minha obsessão por esses recortes: eles são momentos, não são?! Congelados, estáticos, mas vivos naquele instante em que o fotógrafo ou artista capturou aquela cena. E eles não nos deixam simplesmente passar a página sem antes frear o nosso olhar, significam algo, nos fazem sentir algo, são todas histórias prontas para se tornarem uma cena ou um poema ou até mesmo um espetáculo. Estamos rodeados por personagens e dramas e contos de fadas e terror e finais tristes e felizes, pena que na maior parte do tempo nem nos apercebemos disso...

Sempre faço com meus alunos alguns ‘jogos’ que partem daí, da confecção do que pode vir a ser para eles a sua própria ‘Coleção de momentos’: peço que escolham uma imagem e pensem no seu ‘antes’ e no seu ‘depois’, descongelem esse momento, transformem isso em cena, ação, agindo e reagindo sobre o que está na imagem e pensem porque escolheram aquela e não outra ou porque foram escolhidos por ela (muitas vezes fazemos um sorteio: a imagem escolhe o aluno e não o contrário). Outro: capturem vocês um momento, caminhem, observem, arregalem o seu olhar; sejam espectadores, registrem, como puderem, escrevendo, fotografando; memorizem e depois, construam a partir do que viram/enxergaram/olharam/observaram/repararam/investigaram.

A arte do teatro nasce e brota o tempo todo em tudo o que nos cerca. Basta que estejamos dispostos a caminhar e reparar e olhar para o outros; para todos os lados com olhos abertos de dentro para fora, olhos famintos e apaixonados pela ‘eterna novidade do mundo’. Daí, do momento, pode nascer uma história e dessa história uma cena.

*Cynthia Paulino é diretora, atriz, figurinista, produtora e professora de teatro. Formada pelo curso técnico de ator do CEFAR - Fundação Clóvis Salgado e licenciada em Artes Cênicas pela UFMG. Leciona na Escola de Teatro PUC Minas e é integrante da Companhia Teatro Adulto & Linda Ataka!*

# Diabo e feitiçaria no Brasil Colônia

*“O Brasil é inferno dos negros, purgatório dos brancos, e paraíso dos mulatos e mulatas.”*

Antonil

## Késia Rodrigues de Oliveira

O nascimento do Brasil enquanto “signo do Demo e das projeções do imaginário do homem ocidental” (p.28), ora visto como paraíso terrestre ora como purgatório do Velho Mundo, além do mundo mágico luso-brasileiro, compõem a temática central de *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*, da historiadora Laura de Mello e Souza, também autora de *Inferno Atlântico: demonologia e colonização (séculos XVI-XVIII)* e *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*.

Apresentado originalmente como tese de doutorado em História Social na Universidade de São Paulo, cujo título foi *Sabás e calundus: feitiçaria, práticas mágicas e religiosidade popular no Brasil Colonial*, publicado em 1986 e relançado em 2009, o ensaio é uma relevante contribuição aos estudos sobre religiosidade popular. Pioneiro nesses estudos, o trabalho de Souza é, também, uma importante leitura do registro, do real ao imaginário, da magia, das crendices, superstições, medicina alternativa e comportamentos suspeitos, aos olhos da Inquisição, que eram praticados na colônia portuguesa.

Dividido em três partes e uma conclusão, o livro, segundo a escritora, “trata da feitiçaria, das práticas mágicas e da religiosidade popular no Brasil colonial dos séculos XVI, XVII, e XVIII, abarcando as regiões da Bahia, da Pernambuco, Paraíba, Grão-Pará, Maranhão, Minas Gerais e Rio de Janeiro” (p. 18). O trabalho é predominantemente fruto de suas pesquisas no arquivo das Devassas Eclesiásticas, nos documentos das Visitações e nos processos de réus brasileiros existentes no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

A primeira parte “Riquezas e impiedades: a sina da colônia”, dividida nos capítulos “O novo mundo entre Deus e o diabo” e “Religiosidade popular na colônia”, que Souza apresenta o mar que, desde as grandes

navegações, configura-se como espaço do medo: “o domínio privilegiado de satã” (p. 91). Os próprios relatos, lendas e narrativas de viagens, mesclando o fantástico com o real, narram a existência de seres monstruosos que habitavam os confins do mundo. A monstruosidade relaciona-se, assim, nesse contexto, com o desconhecido geográfico, que posteriormente seria demonizado.

Para a historiadora, que segue o pensamento crítico do filósofo francês Jean Delumeau, a formação do medo é natural e é “um componente maior da experiência humana”.<sup>1</sup> Tal elemento pode ser visto como peça chave do processo colonizador lusitano e da construção demoníaca/monstruosa da figura dos ameríndios feita pelos europeus.

O espaço mítico marinho, reunido com o desembarque em terras nunca vistas, anexado ao “natural” medo humano, acentuou o deslocamento das projeções acerca das humanidades e das monstruosidades europeias para a América. Essa monstruosidade relacionou-se, a priori, com o espaço geográfico, inicialmente desconhecido pelos portugueses, a ser explorado. O desconhecimento do território, da população e dos hábitos nativos, formatou o olhar português sob a Terra de Santa Cruz, gerando, assim, um processo de gradação.

Visto que a justificativa ideológica do processo de colonização desenvolveu-se em torno da cristianização dos “povos bárbaros”, acreditava-se, de início, que o destino das caravelas portuguesas era o céu. As próprias descrições iniciais das novas terras muito se assemelhavam as narrativas bíblicas sobre o paraíso do Jardim do Éden.

Entretanto, tal visão não teve um êxito duradouro, pois a estadia dos portugueses no Brasil, o contato com as asperezas das alteridades, transformou, gradativamente, o paraíso em um inferno. A permanência nesse ambiente “infernalizado”, consolidou, ao mesmo tempo, as terras conquistadas,

como um espaço de purgatório, uma espécie de esperança de salvação para os cristãos.

A visão cristã do expansionismo além de determinar a edenização da natureza das terras “descobertas” e, posteriormente, deslocar o mito do Paraíso Terrestre para o Novo Mundo, reforçando o processo de colonização, conduziu também uma migração das marginalidades geográficas. Pois, a Terra de Santa Cruz foi porto de abrigo para os exilados de Portugal. A monstruosidade foi, desse modo, antes de tudo, trazida pelos portugueses, e aqui encontrou terra fértil.

A humanidade do Novo Mundo foi demonizada, animalizada e considerada pecadora, tanto na representação dos habitantes nativos como monstros, quanto na localização espacial da colônia, o afastamento geográfico da Metrópole excluiu, como selvagem, no que diz respeito à nudez e à vida natural, os nativos, e referendou, também como criminosos e pecadores, os degredados portugueses que aqui aportaram.

O Brasil surgia, assim, como um paraíso terrestre pela natureza e um inferno pela humanidade peculiar que abrigava. Para Souza:

*A infernalização da colônia e sua inserção no conjunto dos mitos edênicos elaborados pelos europeus caminharam juntas. Céu e Inferno se alternavam no horizonte do colonizador, passando paulatinamente a integrar, também o universo dos colonos e dando ainda espaço para que, entre eles, se imiscuisse o Purgatório. Durante todo o processo de colonização, desenvolveu-se, pois uma justificação ideológica ancorada na Fé e na sua negação, utilizando e reelaborando as imagens do Céu, do Inferno e do Purgatório. (p.372)*

Dessa forma, a colônia era também espaço de extirpação dos pecados cometidos – o próprio degredo cumprido aqui poderia ser visto como purgatório. Nas novas terras, como reitera o discurso do jesuíta Antonil, purgava-se o açúcar e as almas. O céu, para

os brancos seria a possibilidade de retorno à metrópole, para os negros, a salvação pela fé que lhes eram impostas.

No que tange à religiosidade, Souza adverte-nos que na Terra de Santa Cruz os “traços católicos, negros, indígenas e judaicos misturaram-se na colônia, tecendo uma religião sincrética” (p. 97). Assim, o universo religioso colonial era uma mescla da religiosidade trazida pela Igreja com a religiosidade já existente na colônia portuguesa: recorria-se, por exemplo, simultaneamente a santos católicos, a orixás e ao diabo.

Quanto à natureza das práticas mágicas exercidas, assunto tratado na segunda parte do livro, “Feitiçarias, práticas mágicas e vida cotidiana”, encontravam-se não só ligadas às necessidades iminentes do dia-a-dia, buscando resolver problemas concretos, como curar males, trazer de volta a pessoa desejada, diminuir a aspereza da vida; como também refletia tensões sociais. Assim, “na falta de explicações naturais, o homem se voltava para as sobrenaturais” (p. 167).

Nessa terra, tornada ora inferno, ora purgatório, as obras do diabo, aos olhos do ocidente cristão, circulavam livremente por meio de adivinhações, curas mágicas, benzeduras, aventuras ultramarinas, bolsas de mandinga, catimbós e calundus.

O recorte de Souza, marcado pelo embate

entre dois mundos, Deus-Diabo; tradição-religiosidade popular; razão-símbolo, além de construir o estereótipo da bruxaria nos tempos coloniais, demonstraria que africanos, índios e mestiços seriam levados à feitiçaria e às práticas mágicas como uma tentativa de escape ao sistema opressor colonial, amenização de castigos, medo da condenação do fogo eterno e até fins amorosos – como as orações fortes, os sortilégios, as cartas de tocar, as simpatias, os pactos explícitos.

A multiplicidade das tradições culturais na colônia – mistura de religiosidade, satanismo e ocultismo – intolerada pela Igreja e pelo Estado, reforçou, sobretudo em Minas Gerais, a busca por “homogeneizar a humanidade inviável, animalésca, demoníaca do Brasil Colonial” (p. 71), por meio da catequese e das visitas inquisitoriais. O medo das visitas gerou denúncias infundadas e confissões forçadas. Para abordar esse assunto, a historiadora reserva o capítulo “Deflagrações e conflitos”.

No universo mágico-religioso luso-brasileiro, a Inquisição fez-se como “melhor auxiliar de Leviatã” (p.284), demonizando as manifestações de cultura popular, dando manutenção ao poder do Estado, infernalizando a vida colonial e perseguindo homens e mulheres tais como Maria Barbosa, Manuel João e Luzia Pinta, dentre outros perseguidos anônimos.

Souza encerra seu livro discutindo e, de certa forma, resgatando o universo cultural, as projeções imaginárias e as vivências reais da colônia. Por meio de um olhar voltado para a história que não foi contada da vida colonial, a historiadora demonstra que as práticas mágicas exercidas na colônia também tinham feição universal.

A leitura de *O diabo e a Terra de Santa Cruz* permite uma aproximação ao universo cultural do Brasil por meio do estudo das manifestações da religião e da feitiçaria, deslocando o leitor para o passado com o fim de fazer entender o sincretismo religioso de hoje. A descrição minuciosa das práticas religiosas da colônia evidencia que, sob o cenário paradisíaco da Terra de Santa Cruz, desembarcaram não só os portugueses com seus pertences, medos e ambições, mas também o diabo. Não o diabo alegórico dos discursos eclesiásticos ou o Mefistófeles, de Fausto, mas o diabo da intolerância, do pânico do desconhecido, que transformou o paraíso em terras infernais.

**Notas:**

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. Trad. Maria Lúcia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.18.

*Késia Rodrigues de Oliveira é graduanda em Letras e pesquisadora do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG.*

# A distribuição de indivíduos qualificados nas regiões metropolitanas brasileiras: a influência do entretenimento e da diversidade populacional

André Golgher

Pense em um local no qual você gostaria de morar. Agora imagine um outro em que de- testaria viver. Reflita sobre as diferenças e peculiaridades de cada um deles. Você deve ter percebido que são muitos os fatores que determinam se um local é particularmente atraente. Se você pensou que gostaria de viver no Rio de Janeiro, talvez valorize natureza, sol e praia. Se você pensou em Paris, talvez sua escolha seja por uma bela arquitetura e a gastronomia francesa. Que tal Nova York, a orgia de compras e uma cidade que nunca pára?

Dentre as várias características locais que tornam uma cidade mais atraente, pode-se citar os fatores econômicos, como melhores salários, menores custos de moradia e maior oferta de empregos, que são, em geral, considerados os mais importantes. Apesar desse predomínio, variáveis não-econômicas tais como a beleza natural, o clima, a baixa criminalidade, a existência de boas escolas e universidades, entre outros, também parecem determinar se um local é atraente ou não. Além disso, com a modernização da sociedade, essas últimas variáveis tendem a apresentar uma importância cada vez maior na atratividade regional, principalmente para pessoas qualificadas, ou seja, aquelas de maior renda e escolaridade.

Assim, seguindo essa tendência de modernização, ocorrida em maior grau em países desenvolvidos, pessoas qualificadas, principalmente aquelas em atividades ditas criativas, cada vez mais procurarão locais que concentrem pessoas igualmente criativas, tanto para intercâmbio profissional como social. Assim, como ressalta Florida (2002a, 2002b), em grande medida a existência de uma sociedade local vibrante com bares, cinemas, teatros, pessoas interessantes, diversão, entre outros, determinaria o que seria um local atraente, com uma atmosfera favorável a um alto grau de interações humanas com indivíduos talentosos e criativos. Como saber empiricamente se uma localidade tem uma sociedade vibrante? Uma maneira aproximada seria verificar se no local existe a presença de um grande contingente de pessoas que trabalham em atividades relacionadas ao entretenimento e às artes. Indivíduos nesses tipos de atividade têm como ferramenta fundamental de trabalho a própria criatividade e a interação entre indivíduos também criativos.

Outro fator que influenciaria positivamente na atratividade regional para pessoas criativas seria a coexistência positiva de uma diversidade de "tribos". Isso sinalizaria para uma maior tolerância da sociedade local com relação a indivíduos de diferentes culturas e comportamentos, inclusive os muito talentosos e criativos. Mas como determinar empiricamente se uma sociedade é tolerante frente às diferenças individuais? Uma maneira aproximada de verificar isso seria pela proporção de homossexuais na população local.

Como consequência desses diferenciais de atratividade local, algumas cidades tenderiam a concentrar indivíduos qualificados e criativos, enquanto que outras regiões se tornariam esvaziadas de pessoas nesse perfil. São vários os impactos dessa concentração no desenvolvimento social e econômico. Por exemplo, interações entre indivíduos qualificados promovem um transbordamento das habilidades

individuais, com um aumento na eficiência da economia e de instituições. Assim, atividades relacionadas às artes, ao entretenimento e à ciência, assim como a produção de inovações, que dependem desse transbordamento entre os diversos atores, tem como locus preferencial a cidade, em especial aquelas com uma economia criativa mais desenvolvida.

Em um artigo acadêmico (Golgher, 2011) apresento uma discussão sobre a distribuição de indivíduos qualificados e criativos nas regiões metropolitanas brasileiras (RM). Seguem alguns resultados.

O Brasil tinha 23 RMs em 2000. O nome de cada uma delas é mostrado na tabela 1, assim como o estado em que ela se localiza. Além dessas áreas foi incluído na análise o município de Manaus (AM), que por simplicidade será denominado de RM no restante do texto, que também é um centro urbano populoso, apesar de não ser uma RM. Foram analisados dados de 1991 e de 2000, que são os últimos Censos Demográficos disponíveis.

Note, pela leitura da Tabela 1, que a RM de menor população em 2000 era Maringá (PR), com quase 500 mil habitantes. No outro extremo, apareciam São Paulo (SP) e o Rio de Janeiro (RJ), com mais de 10 milhões de habitantes. Belo Horizonte, com quase 5 milhões de habitantes, era a 3ª mais populosa dentre as RMs brasileiras. Ou seja, todas elas são centros urbanos relativamente populosos ou grande metrópoles.

Existem várias maneiras de se classificar se uma pessoa é qualificada ou não. Uma possibilidade de estudo é analisar os trabalhadores ocupados em atividades criativas. Segue um indicador relacionado a esse ponto.

**Proporção de trabalhadores no setor criativo.** Esse indicador apresenta a proporção de trabalhadores que exerciam atividades criativas. Foram consideradas ocupações criativas as seguintes: membros superiores do poder público, dirigentes de organizações de interesse público e de empresas e gerentes; e profissionais das ciências e das artes. As demais foram consideradas não-criativas.

Sabe-se que o termo setor criativo, como utilizado neste texto, apresenta limitações e imperfeições, mas, por outro lado, permite a realização de análises empíricas como as empreendidas aqui, além de uma comparabilidade com os dados de outros autores.

Como mostra Florida (2005), a economia criativa absorvia aproximadamente 30% dos trabalhadores nos EUA e a participação desse setor na economia apresentava uma tendência de expansão relativa. Para a Europa, dentre os países analisados, os números variavam entre 13%, em Portugal, e 30%, na Bélgica (Florida e Tinagli, 2004). Esperasse que o Brasil, por ter uma economia menos moderna que as citadas acima, deva apresentar proporções menores que esses países.

A tabela 1 mostra a proporção de trabalhadores na economia criativa nas RMs brasileiras nos anos de 1991 e 2000. Os valores variavam no primeiro desses anos entre 6,5% para o Vale do Aço (MG) até 12,8% em Florianópolis (SC). Em 2000, as proporções variavam entre 8,1% para essa primeira RM e 14,4% para São Paulo (SP). Todas as RMs mostraram uma variação posi-

va para o indicador entre os anos analisados, mostrando uma sofisticação do mercado de trabalho em todas elas, com ampliação relativa do setor criativo.

Existem várias outras possibilidades de indicadores. Citam-se algumas, cada qual com objetivos específicos:

**Índice de qualificação superior.** Proporção de pessoas na população com idade entre 20 e 64 anos com nível superior ou mais de escolaridade.

**Índice de qualificação de pós-graduação.** Proporção de não-estudantes com mestrado/doutorado ou de estudantes cursando um desses níveis na mesma faixa etária acima.

**Índice de qualificação técnica superior.** Proporção de trabalhadores com nível superior em ocupações classificadas como: profissionais policientíficos; das ciências exatas, físicas e da engenharia; ou das ciências biológicas, da saúde e afins;

**Índice de qualificação técnica de pós-graduação.** Proporção de trabalhadores com mestrado ou doutorado em ocupações classificadas como: profissionais policientíficos; das ciências exatas, físicas e da engenharia; ou das ciências biológicas, da saúde e afins.

Muitos desses indicadores apresentam resultados semelhantes. Isto é, regiões com valores elevados em um indicador tendem a apresentar valores elevados para os demais e vice-versa. Assim, como forma de síntese de todos esses resultados, inclusive para a proporção de trabalhadores na economia criativa, os índices foram combinados para que um único indicador síntese fosse confeccionado. Segue a definição do indicador:

**Indicador síntese.** Média ponderada dos demais indicadores.

Esse último indicador também é apresentado na tabela 1. Note que, ao contrário da proporção de trabalhadores na economia criativa, esse índice é relativo a cada ano em separado, tendo valor máximo de 1. Verifica-se que Florianópolis (SC) e o Rio de Janeiro (RJ) se destacavam com valores muito superiores aos demais, com cifras acima de 0,9 nos dois anos estudados. Em seguida, observa-se um grupo com cinco RM, com valores entre 0,70 e 0,84 para o indicador nos dois anos estudados: Campinas (SP), São Paulo (SP), Curitiba (PR) e Porto Alegre (RS) das regiões Sul/Sudeste, e o Distrito Federal (DF). Por outro lado, Fortaleza (CE), Norte/Nordeste Catarinense (SC), Vale do Itajaí (SC), Manaus (AM), São Luís (MA) e o Vale do Aço (MG) tinham valores mais baixos, todos abaixo de 0,50, sendo localizadas nas regiões Norte/Nordeste ou no interior das regiões Sul/Sudeste. As demais RMs, como Baixada Santista (SP), Belém (PA), Belo Horizonte (MG), Goiânia (GO), Londrina (PR), Maceió (AL), Maringá (PR), Natal (RN), Recife (PE), Salvador (BA) e Vitória (ES), formavam um grupo intermediário com relação à qualificação.

Quais são os fatores associados a uma região com maior qualificação, que possivelmente não estão presentes nas demais? Uma sociedade vibrante impactaria em uma atratividade regional mais elevada, o que seria associado

com a aglomeração de indivíduos qualificados? O índice de entretenimento é utilizado com uma aproximação para indicar a existência de uma sociedade vibrante.

**Índice de entretenimento.** Esse índice é a proporção de trabalhadores que eram alocados em ocupações classificadas como profissionais de espetáculos e das artes.

Além desses aspectos, sociedades mais tolerantes com relação à diversidade populacional, propiciariam uma maior facilidade de adaptação para todos, atraindo assim uma ampla gama de pessoas? Os índices de diversidade populacional absoluto, relativo e composto são uma aproximação para indicar a tolerância da sociedade local com relação a indivíduos de diferentes tribos.

**Índice de diversidade bruto.** Esse indicador

é uma proxy para a população homossexual de uma localidade. Ele é calculado como a proporção de domicílios compostos por somente dois homens, com idade média acima de 35 anos, que não eram aparentados.

**Índice de diversidade relativo.** Razão entre domicílios compostos por somente dois homens que não eram aparentados com idade média acima de 35 anos com relação ao mesmo tipo de domicílio para todas as idades.

**Índice de diversidade composto.** Média ponderada dos indicadores acima.

Entretanto, deve-se ressaltar que esses indicadores são muito pobres como medida de proporção de homossexuais em uma população. Dentre outras limitações: dois homens não aparentados com idade média acima de 35 anos vivendo em um arranjo domiciliar

que conta somente com esses indivíduos não necessariamente são homossexuais (O Censo Demográfico de 2010 avançou metodologicamente e permitirá uma análise mais cuidadosa sobre o tema).

A tabela 1 mostra os resultados obtidos para a média entre os anos de 1991 e 2000 para o primeiro e o último desses quatro indicadores citados. Os maiores valores para o índice de entretenimento são observados para Rio de Janeiro (RJ), Curitiba (PR) e Belo Horizonte (MG). Por outro lado, Maringá (PR), Norte/Nordeste Catarinense (SC), Campinas (SP) e Vale do Aço (MG), tinham valores inferiores a 0,70. Com relação ao índice de diversidade composto, os maiores valores foram observados no Rio de Janeiro (RJ), Natal (RN) e Baixada Santista (SP), e os menores em Maringá (PR), Norte/Nordeste Catarinense (SC) e Florianópolis (SC).

TABELA 1

Região Metropolitana	População	Proporção de trabalhadores na economia criativa (%)		Indicador síntese		Índice de entretenimento	Índice de diversidade composto
	2000	1991	2000	1991	2000	885/889	885/889
Baixada Santista (SP)	1476820	108	123	58	64	95	69
Belém (PA)	1795536	100	103	57	54	97	57
Belo Horizonte (MG)	4819739	117	123	64	64	117	49
Campinas (SP)	2338148	110	128	73	79	62	54
Curitiba (PR)	2726581	122	134	72	76	118	47
Distrito Federal (DF)	2952564	113	127	84	76	72	58
Florianópolis (SC)	816419	128	136	94	92	99	21
Fortaleza (CE)	2984689	89	100	46	48	99	61
Goiânia (GO)	1639516	122	122	62	57	107	40
Londrina (PR)	647854	107	126	61	69	78	45
Maceió (AL)	989182	93	114	49	56	80	54
Manaus (AM)	1405835	75	97	38	45	71	61
Maringá (PR)	474202	109	111	56	58	65	38
Natal (RN)	1043321	107	124	64	62	99	69
Norte/Nordeste Catarinense (SC)	906982	80	101	36	47	64	32
Porto Alegre (RS)	3658376	122	138	70	71	105	67
Recife (PE)	3337565	108	120	63	63	97	45
Rio de Janeiro (RJ)	10894156	122	140	91	91	127	82
Salvador (BA)	3021572	105	120	58	59	109	65
São Luís (MA)	1070688	86	95	43	41	86	59
São Paulo (SP)	17879997	119	144	74	79	94	60
Vale do Aço (MG)	563258	65	81	30	33	49	59
Vale do Itajaí (SC)	558165	91	105	40	43	89	51
Vitória (ES)	1425587	105	116	54	57	105	40

Fonte: Censos Demográficos, 1991, 2000. Elaboração própria.

Utilizaram-se modelos econométricos (ferramentas estatísticas com o objetivo de entender a relação entre variáveis econômicas) para verificar associações entre a existência de uma sociedade mais vibrante e mais tolerante em uma localidade e a concentração de pessoas qualificadas. Notou-se, uma vez controlados os efeitos de outras variáveis, como renda e grau de urbanização da RM, aquelas com maiores índices de entretenimento tendiam também a apresentar maiores níveis de qualificação e também maiores proporções de trabalhadores no setor criativo, como proposto na discussão teórica. Entretanto, o índice de diversidade composto não mostrou qualquer associação significativa com a concentração de pessoas qualificadas, o que pode significar, dentre outras coisas, que o indicador não capta de forma satisfatória o que pretende, ou que a associação entre as variáveis é fraca.

Essas análises sugerem uma evolução positiva do conjunto das RMs brasileiras com uma certa tendência de homogeneização futura nos níveis de qualificação e atratividade, em parte, promovida pelo aumento da qualificação média geral no Brasil. Algumas cidades parecem ser mais atraentes, segundo os indicadores discutidos aqui, como o Rio de Janeiro (RJ), enquanto que outras, apesar de terem um patamar inferior conforme os mesmos indicadores, como o Vale do Aço (MG), mostraram uma evolução positiva entre os anos analisados.

Assim voltamos novamente à pergunta inicial do texto. Onde você gostaria de morar? Se pensou que gostaria de viver no Rio de Janeiro, em Paris ou Nova York talvez valorize uma sociedade vibrante, com bares, cinemas, teatros, pessoas interessantes e diversão, e também tolerante, com a coexistência positiva de uma diversidade de "tribos". Ou não?

#### Referências Bibliográficas

- Florida, R. (2002a). The economic geography of talent. *Annals of the Association of American Geographers*, 92, 4, 743 – 755.
- \_\_\_\_\_. (2002b). Bohemia and economic geography. *Journal of Economic Geography*, 2, 55 – 71.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Cities and the Creative Class*. USA: Routledge.
- \_\_\_\_\_. e Tinagli, I. (2004). Europe in the creative age. Acessado em 15/05/07 de [http://creativeclass.org/acrobat/Europe\\_in\\_the\\_Creative\\_Age\\_2004.pdf](http://creativeclass.org/acrobat/Europe_in_the_Creative_Age_2004.pdf)
- Golgher, A. (no prelo) A distribuição de indivíduos qualificados nas regiões metropolitanas brasileiras: a influência do entretenimento e da diversidade populacional, *Nova Economia*.

André Golgher é Professor Adjunto do Depto de Ciências Econômicas da UFMG

# Desafios da cultura em Minas

Clarice de Assis Libânio

No último dia 17/02, participei de um seminário na Assembléia Legislativa que teve como objetivo contribuir para a elaboração de uma agenda para a cultura mineira. A questão foi colocada da seguinte maneira: "O QUE DEVERÁ ESTAR NA AGENDA DA ASSEMBLEIA DE MINAS PARA PROMOVER O DESENVOLVIMENTO DO ESTADO? Ajude a Assembleia a identificar os desafios a serem enfrentados pelo Estado – e em especial pelo Poder Legislativo – para o desenvolvimento de Minas Gerais".

O Fórum contou com 10 temas, entre eles a Cultura. A consulta pública esteve aberta à população via site até 28 de fevereiro. O artigo que apresento a seguir é um extrato da minha palestra e retrata alguns anseios dos produtores culturais de todo o Estado.

Em primeiro lugar, é fundamental destacar que esse processo de consulta pública levado a cabo pela Assembléia é não somente fundamental como absolutamente necessário e extremamente democrático. Por isso, deve ser reconhecido e parabenizado.

Eu, de minha parte, pensei em trazer algumas

contribuições sobre o que acho que deveria estar na agenda da Assembleia legislativa nesse mandato, que vão fundamentalmente em dois caminhos: de um lado, a palavra é Informação. De outro, Descentralização.

Para apoiar essa afirmação, cito três documentos muito importantes que devem ser consultados e que contém propostas, em maior ou menor grau de detalhamento, para a cultura em Minas.

O primeiro documento é o texto da 2ª. Conferência Estadual de cultura, realizada no final de 2009 e que traz já as necessidades e prioridades elegidas pelos representantes de todo o Estado. A conferência contou com a participação de cerca de 350 municípios mineiros e teve como tema "Cultura, Diversidade, Cidadania e Desenvolvimento".

O segundo é o Plano Diretor da RMBH, que, apesar de voltar seu olhar para um número restrito de municípios, traz propostas que são fundamentais também para as demais cidades mineiras. Ele foi elaborado por uma equipe multidisciplinar, envolvendo professores da UFMG, PUCMINAS, UEMG e outros consultores. Eu tive o prazer de participar desse trabalho como consultora na área da cultura, que contou também com ampla participação da sociedade

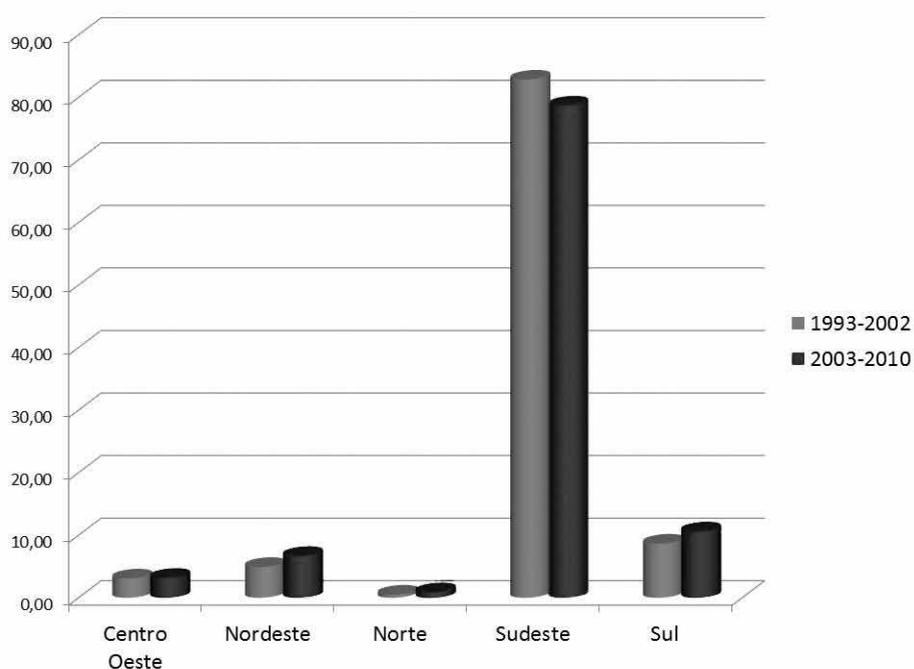
civil, em diversas consultas públicas.

Por fim, o terceiro documento que deve ser consultado é um estudo, contratado pela Secretaria de Estado da Cultura, que propõe a criação de Regiões Culturais em Minas Gerais e a implantação do Sistema de Informações Culturais do Estado. A proposta já está totalmente pronta, mas aguarda recursos para sua efetivação.

Ao consultar essas três fontes, posso dizer, sem sombra de dúvida, que os municípios mineiros têm demandas que passam pela necessidade de se descentralizar, desconcentrar, interiorizar as políticas públicas para a cultura.

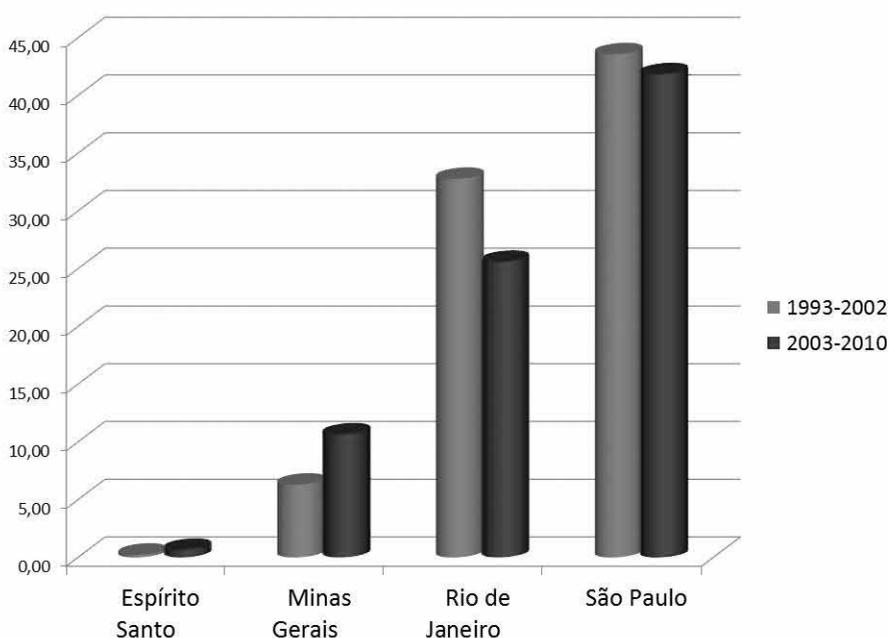
A grande concentração de investimentos em cultura no Sudeste do país é fato amplamente difundido e discutido, e, inclusive, continua predominando nos dias atuais, em que pesem todos os esforços dispendidos nos últimos anos para mudar esse quadro. As estatísticas da Lei Rouanet mostram, nesse sentido, que entre 1992 e 2002 (Governos Itamar Franco e FHC) cerca de 83% dos recursos de renúncia fiscal foram investidos em projetos situados no eixo Rio-São Paulo, percentual esse que ainda foi de cerca de 79% na média dos anos 2003-2010 (Governo Lula). Sobre esse tema, ver Gráficos 1 e 2.

Gráfico 1 – Total de projetos captados via Lei Rouanet, segundo regiões – 1993 / 2010 - (%)



Fonte: estatísticas da Lei Rouanet, disponível em [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)

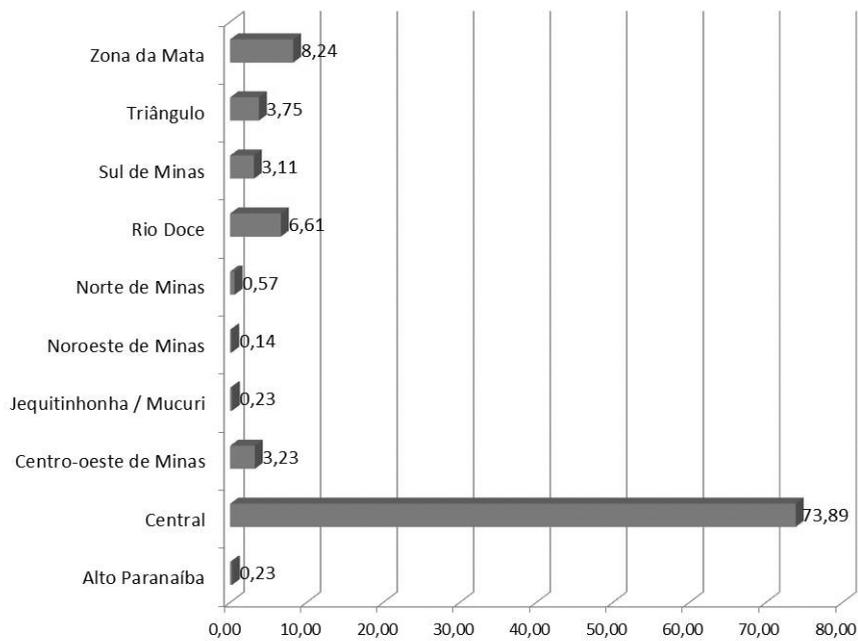
Gráfico 2 – Distribuição dos projetos captados via Lei Rouanet no Sudeste, segundo estados – 1993 / 2010 - (%)



Fonte: estatísticas da Lei Rouanet, disponível em [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)

Em Minas Gerais o panorama é o mesmo. A Lei Estadual de Incentivo à Cultura concentrou a maior parte dos financiamentos na região central do estado (que respondeu, no período 1996-2007, por 76% dos projetos apresentados, 78% dos aprovados e 74% dos incentivados), como pode ser visto no Gráfico 3. Ao final, cerca de 74% dos recursos captados por intermédio da lei Estadual de Incentivo à Cultura foram para projetos situados na Capital, motivo pelo qual a própria Secretaria de Cultura tem investido em projetos de interiorização, como é o caso do Fundo Estadual de Cultura.

**Gráfico 3 – Distribuição dos projetos incentivados via Lei Estadual de Incentivo à Cultura em Minas Gerais, segundo regiões – 1996/2007 - (%)**



Fonte: Secretaria de Estado da Cultura / Lei de Incentivo à Cultura.

Esses números apontam para a necessidade de que a política pública de cultura redistribua os recursos de forma a equilibrar o quadro de investimentos via renúncia fiscal, que acaba sendo conduzido de acordo com os interesses da iniciativa privada.

Cabe ao governo, em suas diversas instâncias, bem como ao poder legislativo, oferecer oportunidades aos municípios do interior, através de ações descentralizadas de fomento à cultura, às manifestações artísticas, ao patrimônio material e imaterial e à formação de quadros na área. Nesse sentido, gostaria de mencionar algumas das prioridades retiradas na 2ª. conferência, que tratam justamente dessa necessidade da descentralização.

Os representantes reforçaram a necessidade de se ampliar o fomento específico para a construção, recuperação e revitalização de equipamentos de cultura nos Municípios, em especial museus, teatros, salas de cinema, bibliotecas e praças. Sugeriram a ampliação das ações de democratização do acesso aos bens culturais, promovendo a descentralização de ações, projetos itinerantes e atendimento a diversas regiões das cidades e zonas rurais.

Também foi apontada a importância de se organizar instâncias e estruturas regionais e intermediárias de gestão compartilhada da cultura, tais como: polos regionais, fóruns, consórcios intermunicipais e circuitos regionais; conselhos de secretários de cultura e fóruns de conselheiros de patrimônio e de cultura, de modo a favorecer a formação, a articulação, a promoção, a proteção, a difusão, a comercialização e a itinerância dos bens e produções culturais.

Todas as propostas apontam no sentido da descentralização de programas e políticas públicas de cultura, fortalecendo as ações de interiorização e a regionalização das políticas, com o objetivo de eliminar distor-

ções entre as regiões do Estado e do País.

Nesse sentido, enfatizou-se o investimento prioritário em municípios de pequeno porte, a realização de repasses de recursos, federais e estaduais, diretamente aos fundos municipais ou equivalentes e a garantia de destinação de percentuais mínimos de recursos por região do Estado. Fundamental destacar que a nova proposta da Lei Rouanet, conhecida como Pró-cultura e ainda em tramitação, define o repasse de 30% diretamente para os fundos estaduais e municipais de cultura, desde que os municípios estejam integrados ao SNC e tenham Conselho, Plano e Fundo de Cultura em funcionamento.

Só um parêntesis aqui. Quando falo de descentralização dos investimentos e da política cultural, não estou falando somente dos municípios do interior. Estou falando também das comunidades periféricas, vilas, favelas, comunidades quilombolas, enfim, da necessidade de se democratizar os recursos destinados à cultura e atender às populações que tradicionalmente não tem acesso a eles.

Lá na ong Favela é Isso Aí, da qual sou coordenadora, percebemos diariamente que as comunidades de baixa renda e os artistas populares ainda tem pouco apoio e acesso às ações e políticas públicas para a cultura e também precisam ser incluídos nas políticas culturais.

Além da necessidade de se descentralizar as ações e os recursos para a cultura, atendendo cada vez mais aos municípios do interior e às comunidades periféricas, outro ponto que gostaria de realçar é a urgência de se implantar o Sistema de Informações Culturais de Minas Gerais. Essa necessidade foi apontada e reforçada nos três documentos que citei anteriormente.

Como já discuti aqui em Letras, a falta de informação na área cultural é uma questão grave em diversas

instâncias. São poucos os dados disponíveis, seja em âmbito nacional, estadual ou municipal. Mesmo no contexto da Capital mineira os dados existentes encontram-se defasados, visto que o 1º (e único) Diagnóstico Cultural de Belo Horizonte foi elaborado em 1994, isto é, há mais de quinze anos. Já o Censo Cultural de Minas Gerais é datado do final da década de 1990 e ainda não conseguiu ser atualizado.

Em Minas há um projeto pioneiro, que propõe a implementação do Sistema de Informações Culturais, com definição de das regiões culturais do Estado e proposta de banco de dados on line para consulta pública. Esse projeto, realizado pelo Favela é Isso Aí sob encomenda da Secretaria de Estado da Cultura, encontra-se em estado avançado de concepção, mas depende da ação política do novo governo para ser concretizado.

Na 2ª. Conferência Estadual de Cultura, a questão do diagnóstico e do mapeamento cultural apareceu em diversas propostas, algumas das quais mencionarei rapidamente. Os delegados presentes sugeriram ações de identificação das manifestações culturais, artísticas e turísticas dos Municípios mineiros, potencializando-se seu uso sustentável e permitindo-se ações educativas de valorização de sua identidade e de sua memória.

Demandaram a realização de mapeamento dos grupos artísticos e culturais, por regiões de Minas Gerais, para criação de mecanismos de fomento e sustentabilidade. Apontaram a necessidade de realização de diagnósticos das vocações, identificação dos talentos artísticos e mapeamento dos roteiros regionais, de maneira a desenvolver mecanismos de atração de investimentos das indústrias criativas em Municípios menores e em regiões não centrais.

Sugeriram a implementação de um sistema de digitalização e divulgação na web de documentos

fotográficos, textuais e audiovisuais para favorecer a profissionalização, a pesquisa e a valorização da memória de culturas populares e tradicionais. E, por fim, reforçaram a urgência de se implantar os circuitos culturais de Minas Gerais e implementar o sistema estadual de informações e indicadores culturais.

Para que a democratização e a descentralização cultural das quais falamos antes sejam reais e eficazes, contribuindo para o desenvolvimento humano, faz-se fundamental garantir o conhecimento das práticas culturais das diversas populações, registrando, difundindo e valorizando sua diversidade.

Esse processo se inicia com ações de mapeamento e diagnóstico da realidade cultural nos municípios, passa pela criação de instâncias de participação da sociedade civil na política cultural, navega pela proposição de atividades de estímulo à produção cultural e, por fim, deságua na realização de ações de divulgação e difusão das culturas locais.

Finalizando, gostaria de reforçar o que foi colocado durante o debate pelo representante do Ministério da Cultura, Bernardo da Mata Machado, dizendo que é fundamental avançar na institucionalização da cultura nos municípios mineiros. Para tanto, é preciso integra-los ao Sistema Nacional de Cultura e dar suporte para que elaborem seus Planos de cultura, criem seus fundos e conselhos e estruturarem seus Sistemas de informações Culturais.

Só assim teremos de fato um avanço na política cultural no Estado e no atendimento aos cidadãos mineiros.

*Clarice de Assis Libânio é Bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia, mestre em Sociologia pela UFMG. Autora do Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte, coordenadora-executiva da associação Favela é Isso Aí e sócia da Habitus Consultoria e Pesquisa.*

*Livraria do Café com Letras...*



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

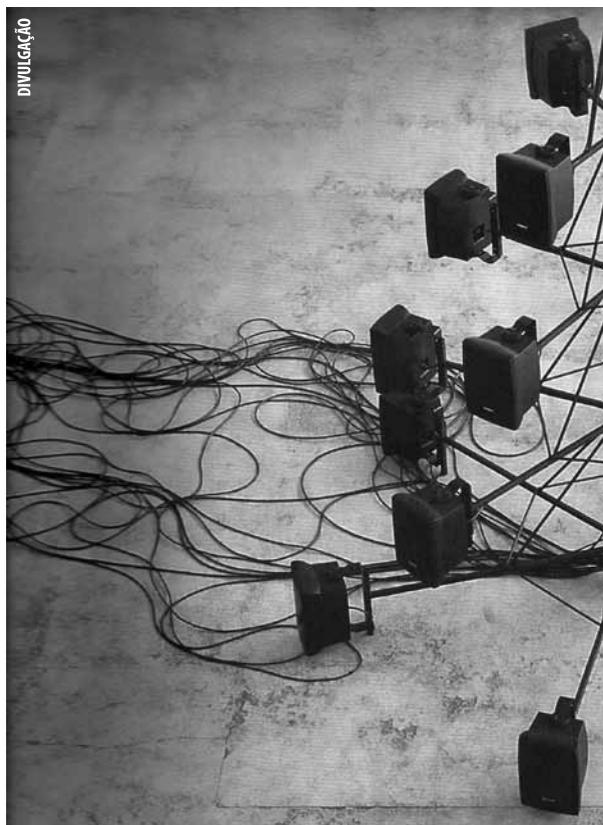


Rua Antônio de Albuquerque, 781  
31 2555 1610  
[www.cafecomletras.com.br](http://www.cafecomletras.com.br)

# Paulo Bruscky: da arte de colecionar sons

Juliana Pontes

Ricardo Aleixo é um criador múltiplo: música, design sonoro, dança, poesia, palavra, corpo, imagem. Sua produção transita plenamente entre muitas linguagens, da mesma forma que seu pensamento crítico se constrói por meio desse emaranhado de referências. O artigo apresentado nessa edição do Letras mostra exatamente esse olhar multifacetado, que expõe relações entre arte e design, técnicas e linguagens, artistas e obras. Um aspecto interessante de se observar nesse texto é como Ricardo Aleixo busca trabalhos que trazem o som a partir dos objetos sonoros da arte, dos equipamentos comuns, da experiência cotidiana e, por fim, das intervenções no ambiente e no espaço. O que ele traz à tona é exatamente a ideia de coleção de sons e suas variantes, coletados em sua investigação pessoal sobre a arte e o design.



Ricardo Aleixo

É provável que todo mundo, hoje, colecionasse algo. Qualquer coisa. Paulo Bruscky, o experimentalista de primeira hora a quem, de uns anos para cá, as instituições artístico-culturais brasileiras começaram a se render, é, dentre os artistas, dos que parecem colecionar de tudo um pouco. Ou um muito, a se acreditar no que mostram as imagens de seu abarrotado e, ao mesmo tempo, organizadíssimo ateliê/arquivo, que foi remontado como uma instalação, na Bienal de São Paulo de 2004.

Do muito que Paulo Bruscky coleciona escolho falar de um item recorrente em todas as fases de seu projeto criativo: o som, ou melhor, a matéria sonora, a qual tem se revelado um elemento imprescindível para a realização das sondagens brusckianas em torno dos vários níveis de percepção com que o ser humano lida em todas as circunstâncias da vida, seja “artista” ou “não-artista”.

E tal traço é, a meu ver, definidor do lugar ocupado, na arte brasileira, por esse artista-pensador empenhado na contínua reproposição da pergunta exposta num trabalho seu de 1978, a foto-performance “O que é arte? Para que serve?”. Em texto publicado no catálogo da mostra Paulo Bruscky – Uma obra sem original, promovida no ano passado pelo Museu de Arte da Pampulha, com curadoria de Marconi Drumond, o ensaísta Amir Brito Cadôr aponta a predileção do artista por “objetos ordinários”, em detrimento dos “materiais nobres”. Amir define esse gesto como “uma forma de respeito ao suporte, ao que um dia já teve história”. E diz mais: “É o trabalho de um arqueólogo, recolhendo os vestígios da vida no século XX, somado ao trabalho de um poeta, dando novo sentido às palavras da tribo”.

Permito-me apresentar uma única, e não pequena ressalva em ao texto de Cadôr, cuja leitura integral eu recomendo aos que desejem conhecer melhor o trabalho de Paulo Bruscky: entendo que não é como um arqueólogo que o artista pernambucano se ocupa em colecionar os “objetos ordinários” com os quais opera, mas como um poeta. Todo o tempo, e não apenas ao cumprir o preceito mallarmaico de dotar de novo sentido “as palavras da tribo”. Paulo Bruscky relaciona-se efetiva e afetivamente com os objetos que recolhe e requalifica, desestabiliza-os – inclusive os “objetos palavras”. Recria-se neles, reinventa-se, produzindo como que uma interrupção da diferença entre sujeito e objeto. E essa rara, estranha aptidão me parece ser uma característica do poeta, aí incluído aquele que se esconde tanto no coração do arqueólogo quanto no de qualquer pessoa (“não-artista”) que se deixe afetar por uma obra em obras, isto é, em processo, porque derivada da relação dialógica sujeito/objeto.

Ocorre-me, a propósito, uma crônica do ar-

quiteto suíço Peter Zumthor sobre seu próprio ofício, que me parece pertinente ao se falar do Bruscky colecionador: “(...) estou convencido que um bom edifício deve ser capaz de absorver os vestígios da vida humana, e que através disso pode ganhar uma riqueza especial”. Prossegue o arquiteto: “Neste caso, penso naturalmente na pátina deixada pelo envelhecimento dos materiais, nas inúmeras pequenas fendas nas superfícies, no brilho já baço e quebradiço do verniz e nos cantos polidos pelo desgaste. Mas quando fecho os meus olhos e tento por de parte todos estes vestígios físicos e as minhas primeiras associações, resta ainda uma outra impressão, um sentimento mais profundo (...)”.

Interessa-me especialmente este ponto do texto de Zumthor, o qual, a meu ver, guarda analogias com o processo composicional de Paulo Bruscky, bastando que se troque “arquitetura” por “arte” e, talvez, “sentimento melancólico que me comove” por “ironia que me faz rir de tudo, a começar de mim mesmo”: “Os valores estéticos e práticos da arquitetura tornam-se agora secundários. Neste momento, o seu significado estilístico ou histórico deixou de ter importância. O que conta agora é apenas este sentimento melancólico que me comove. A arquitetura é confrontada com a sua exposição à vida. Se o seu corpo for suficientemente sensível, pode alcançar uma qualidade que assegura a realidade do passado.”

Nos trabalhos de Bruscky com a matéria sonora isso se evidencia ainda mais. Porque o corpo está lá, sempre. Trata-se de um corpo-compositor, sensível às qualidades sonoras do mundo; capaz, ele mesmo, de alterar e ampliar o mundo enquanto espaço acústico. As obras de Paulo Bruscky que têm o som como interface nos convidam a penetrar uma zona multi-sensorial que o neologismo *soundscape* (“paisagem sonora”), cunhado pelo musicólogo e compositor canadense Murray Schafer e, hoje, papagaiado à exaustão no ambiente universitário brasileiro, é reduzido a uma dimensão meramente metafórica. Não há “paisagens” na poética sonora de Paulo Bruscky; há espaços, que alteram e são alterados pelo corpo, espaço primeiro do ser humano, dentro do qual a vida se faz ouvir ininterruptamente (os batimentos cardíacos, a respiração, o fluir do sangue e dos outros líquidos, os gases).

Bruscky é um dos pioneiros, entre nós, na utilização da matéria sonora nas artes visuais, sempre em interrelação tensionada com elementos gráficos, plásticos, performativos e cinéticos. Nesta breve abordagem de sua trajetória na cada vez mais ampliado campo da *sound art*, orientado só pela vontade de chamar a atenção para um aspecto ainda pouco estudado da obra desse artista sobre o qual ainda há tanto a dizer, destaco alguns trabalhos em que se evidenciam o seu lado de “coleccionador de sons”.

Começo por uma de suas muitas peças sonoras, Poema de repetição, que teve sua execução pública inaugural na galeria New Sound, em Vancouver, no Canadá. Em meio a uma ambiência produzida por um disco que se repete pela interferência de um furo feito pelo artista no vinil, a frase-título é repetida por Paulo Bruscky até perder totalmente o sentido. Impossível não lembrar, ao longo dos 2’49” de duração da peça-poema, a conhecida proposição deleuziana: “O grau máximo da diferença é o que existe na repetição de algo idêntico.” Mesmo obrigando-se à proeza de preservar a cadência, o volume e a intensidade da primeira entoação, Bruscky erra por três vezes, dizendo, em lugar de “poema de repetição”, “poema de recepção”. O furo no vinil, que produz a repetição (coleção?) de umas poucas notas, é replicado pela pequena coleção de erros resultantes da vocalização da frase – que se escava até o vazio.

Fonte (1988-2010), que os belorizontinos puderam ver e ouvir na mostra do MAP, mencionada parágrafos acima, é umas das obras-primas da arte sonora brasileira. De audível, visível e legível filiação *duchampiana*, a obra dialoga com a igualmente bela Babel, de Cildo Meireles, outro pioneiro, entre os artistas brasileiros que fazem uso criativo do som – sempre levando em conta a fisicalidade dos equipamentos de geração/reprodução de áudio, ao invés de buscar torná-los invisíveis ao público. A diferença fundamental entre essas duas obras aproximadas isomorficamente reside no fato de que Babel, torre montada com uma pilha de 900 rádios sintonizados em estações de centenas de países, iconiza e coloca em perspectiva a *balbúrdia* sonora contemporânea, enquanto a Fonte de Paulo Bruscky organiza-se como a expressão material das memórias do artista-viajante-coleccionador em seus deslocamentos pelo mundo. Na versão da obra exibida em Belo Horizonte (com projeto técnico desenvolvido por Pedro Durães e Leonardo Moraes), foi montada uma estrutura com 20 caixas acústicas – ligadas a um eixo vertical de 271 cm – da qual jorravam, todo o tempo, sons de fontes gravados por Bruscky em 20 das muitas cidades por onde ele já deambulou.

Memória líquida, lírica, sonora, plástica e visual dos deslocamentos geográfico-poéticos de um artista radicalmente comprometido com a invenção e a derrubada de todos os tipos de fronteiras, essa coleção de sons de água jorrando sem interrupção nos mostra uma das muitas faces assumidas pela poesia/arte, hoje. Desprovida de qualquer valor funcional, a Fonte de Paulo Bruscky, surpreendente máquina de imaginar e desejar, desafia o espectador a beber água pelos ouvidos e pelos olhos.

Ricardo Aleixo é poeta, performer, artista sonoro/visual, ensaísta e coordenador do Grupo de Poéticas Sonoras da Fumec/GPS. Autor, entre outros livros, de *Modelos vivos* (Ed. Crisálida, 2010).

**NET**  
O MUNDO É DOS NETS  
APRESENTA:

• SAVASSI FESTIVAL 2011 •

# NOVOS TALENTOS DO JAZZ



INSCRIÇÃO

**01 DE MARÇO A 10 DE ABRIL**

**WWW.SAVASSIFESTIVAL.COM.BR/NOVOSTALENTOS  
INSCREVA A SUA BANDA DE JAZZ E PARTICIPE  
DO SAVASSI FESTIVAL!**

MAIS INFORMAÇÕES: [LUCIANA@CIDADESCRATIVAS.ORG.BR](mailto:LUCIANA@CIDADESCRATIVAS.ORG.BR) | 31.2514.1510

PATROCÍNIO:



APOIO INSTITUCIONAL:



REALIZAÇÃO:



PRODUÇÃO:



APOIO:



# Reflexões sobre o que está além: experimentos em arte pública, cultura e vida

**in**  
**Pintura além da pintura - Marco Paulo Rolla, Marcos Hill e Viviane Gandra (org.)**  
 Editora: CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte

**Rustom Bharucha (palestra)**  
**Versão: Regina Alfarano**

É um grande prazer estar aqui em Belo Horizonte. Agradeço a Marcos Hill pelo generoso convite. Nos conhecemos em Durban, na África do Sul, quando eu trabalhava em um projeto de arte pública chamado *Tangencya* – uma linda palavra da sua língua, o português, que evoca muitas dimensões do tato. Quero crer que o tato tem a propriedade de unir as pessoas nas fronteiras de divisões disciplinares, linguísticas, culturais e políticas. Por sugestão persuasiva do Marcos, o “tato” será o tema principal das reflexões desta minha fala.

A temática de *Pintura além da pintura* é ao mesmo tempo intelectualmente provocadora e intrigante. Embora eu não seja pintor, tampouco escreva sobre pintura, sou fascinado pelo conceito do que está “além”. O que queremos dizer quando falamos em “além”? Seria um salto para o desconhecido, um voo a céu aberto, ou um mergulho no abismo? Podemos elaborar algumas hipóteses comuns sobre essas três figuras de pensamento:

1. Todas elas – o salto, o voo e o mergulho – implicam movimento. Estar além significa não estar estático, mas estar em movimento, e em movimento contínuo, muito embora se tenha a ilusão de estar parado.

2. As três figuras de pensamento parecem ser ativadas a partir de um local ou ponto de partida bem específico, embora não denominado.

3. A duração e a distância reais do salto, do voo e do mergulho não têm limites e são incomensuráveis; nesse sentido, todos oferecem possibilidades transcendentais de se vislumbrar o Além.

Em um registro mais político, estar além pode significar não estar localizado em outro espaço ou tempo, necessariamente, porém neste nosso planeta Terra e num presente tumultuado, no final e nos limites de uma jornada ou disciplina ou prática específica. À medida que artistas e ativistas alargam as fronteiras de suas realizações individuais, o que está além pode estar encarando-os de frente, tal qual a “terra prometida” que um imigrante vê pelos vãos de uma cerca de arame farpado. O imigrante pode precisar apenas dar um passo para a travessia; porém, sem a necessária documentação e sem seguir a legislação, pode ser recebido com um tiro. Em tal cenário, um local que está além pode ser visto como um interstício, um espaço intermediário, ou uma interrupção de continuidade, que se situa entre o terror do conhecido, e a incerteza e os riscos do que está por vir. Como disse o teórico cultu-

ral Homi Bhabha: “O espaço que está ‘além’ e se interpõe transforma-se em um espaço de intervenção aqui e agora”.

Há ainda outro aspecto fascinante na formulação deste simpósio: a repetição da palavra “pintura”. Quando pensamos em “pintura além da pintura”, a primeira “pintura” já cumpriu sua jornada, e está posicionada em outro ponto no tempo e no espaço; a segunda “pintura” vem atrás, e ainda não atravessou o interstício do que está “além”. E, no entanto, os dois estados são representados pela mesma palavra: “pintura”. A que já atravessou para o espaço que está além continua a ser reconhecida como “pintura”, indicando a tensão entre as palavras, que são as mesmas e, no entanto, repercutem de maneira diferente. E tais repercussões merecem atenção.

Nesta minha fala vou apresentar dois grupos de tópicos e de problemas para análise. O primeiro se refere às tentativas dos artistas e culturalistas contemporâneos – e não apenas dos pintores – em sua caminhada para além das restrições da museificação. Por que devemos praticar a arte além do ambiente fechado do museu? O segundo grupo de tópicos e problemas converge para a “maneira” da prática conforme se manifesta na arte pública. Quais são os diferentes modos de arte pública? O que trazemos de modos anteriores do conhecimento e da especialidade artística? Como adaptar, traduzir, subverter e trair as premissas subjacentes a este conhecimento e a esta especialidade? Como desaprender o que sabemos e nos abrimos para o surgimento de novas visões do que está além?

Como disse anteriormente, não escrevo sobre pintura, o que não quer dizer que não tenha reações à pintura. De maneira mais crítica, eu diria que estou começando a compreender o processo que envolve realmente enxergar uma pintura. Somente em 1977, quando saí da Índia pela primeira vez, é que vi pinturas também pela primeira vez em museus e galerias. Ainda me lembro do choque que senti ao me deparar com *Guernica* no Museu de Arte Moderna de Nova York, quando a obra ainda não estava protegida pela gaiola de vidro à prova de bala. Não me lembro de ter visto pinturas na Índia antes de 1977, pela simples razão de que ir a museus e galerias não fazia parte da cultura pública em Calcutá, onde cresci. Podíamos participar da cultura cosmopolita daquela cidade vibrante e caótica sem nos envolvermos com museus em nenhum momento. Na verdade, em todas as instituições que a Índia herdou em seu processo de colonização na construção de sua sociedade civil – a universidade, o teatro, o cinema e o clube de críquete, que passaram, sem ex-

ceção, por formas extremamente complexas de transformação e autoctonismo – a única que resistiu ao processo de descolonização foi o museu.

Em sua maior parte, os museus na Índia continuam sendo um depósito do passado colonial, um residual fossilizado de tudo aquilo que não tem importância na cultura do dia a dia. Poderíamos atribuir a fossilização do museu à indiferença do Estado e à ausência de um discurso museológico adequado no contexto indiano. Porém, se nos aprofundamos nessa questão, temos que dizer, também, que os museus indianos não fazem sentido no nível conceitual, tampouco nos níveis visceral e sensorial. O passado que é comemorado no confinamento de um museu é por demais peculiar e árido para os múltiplos passados na mutação da esfera pública da Índia. Os museus não conseguem lidar com essa multiplicidade de passados que colidem e coexistem num presente explosivo.

Em vez de me desesperar com a ausência de uma cultura vibrante de museus na Índia, preferiria concentrar-me diretamente nas práticas culturais da vida diária – da qual podemos retirar princípios catalíticos sobre o que está Além. Estou pensando especificamente em uma prática que se chama *kolam*, ou seja, desenhos decorativos no chão, com muitas variações e muitos nomes em diferentes regiões da Índia. Esta prática está basicamente associada à rotina de uma dona de casa nas primeiras horas da manhã: a saudação ao sol por meio de um padrão geométrico de linhas, pontos, triângulos e círculos traçados no chão com pó e ervas. Na frente da casa, o *kolam* fica literalmente posicionado além da porta.

Uma versão especialmente elaborada do *kolam* é praticada no estado de Kerala, na região sudoeste da Índia, onde uma imagem tridimensional da deusa Bhadrakali é moldada em intricada filigrana com diferentes tipos de pó: branco, preto, amarelo, verde e vermelho, extraídos do arroz, do arroz queimado, da cúrcuma, de folhas, e de uma mistura de cúrcuma e limão. Todas as substâncias do *kalam*, como é chamado em Kerala, são naturais e biodegradáveis. Muito embora este trabalho exija horas, e talvez uma noite inteira, antes que a deusa Bhadrakali surja da terra, o ponto culminante não é a finalização da imagem. Depois de terminada, ela simplesmente representa o momento crucial da transição, que precede a manifestação do que está Além. Este Além se materializa à medida que a fantástica imagem é sistematicamente *apagada* com folhas de palmeiras ou pelos pés do líder religioso e dos presentes ao ritual, que dançam sobre a imagem, reduzindo-a a um amontoado de cores indecifráveis. Somente

quando a deusa é devolvida à terra, o Além está presente. Somente então se pode dizer que se está no território Além.

Desta prática eu gostaria de retirar três princípios que acredito poderem nos auxiliar a pensar neste conceito do significado de “além” – não pela sua representação literal, mas por um processo de tradução.

1. Em primeiro lugar, somos impelidos a pensar em permanência. Como pessoa de teatro, sei que nenhuma representação permanece após seu término e, como disse certa vez Antonin Artaud, o mesmo gesto jamais será repetido da mesma forma duas vezes. Cada representação morre em seu processo de encenação. Estes são os truísmos da minha disciplina. Nas artes plásticas, entretanto, a obra de arte deve ser preservada e, de certa forma, sua vida apenas começa a ser totalmente reconhecida no momento da exibição, da catalogação, da compra, da venda, do leilão, e da apreciação repetida em múltiplas reproduções. O próprio desejo de permanência embutido em uma obra de arte se empressa à museificação.

2. A impermanência do *kalam* não se restringe ao seu significado metafísico, mas está associada a um fato econômico de suma importância – não pode ser transformada em *commodity*. O desaparecimento da deusa no ritual da prática do *kalam* em Kerala é uma garantia de que não possa ser vendida. Literalmente falando, nada há para ser vendido. O processo de destruição da imagem está irremediavelmente ligado à não comodificação.

3. O princípio mais intrigante e mais precioso que podemos extrair do *kalam* é a humildade. Nessa prática, não há autoria, não há produto, não há impacto duradouro que se possa celebrar. Que diferença da Maia (Ilusão) da arte mundial, que é consumida na fogueira de vaidades, representada pelas infundáveis aberturas, bienais, retrospectivas, e eventos bombásticos! Que espaço pode existir para a humildade neste mundo contemporâneo da prática artística? O que a humildade poderia significar nesse contexto, não como virtude moral, mas como técnica real de criatividade, no sentido de se estar presente no mundo e além dele?

Há alguns anos lancei estes princípios em uma conferência que ministrei em Vancouver como parte de um simpósio que considerava as possibilidades de um “novo museu asiático”. A “Nova Ásia” pode ser compreendida como uma construção global e capitalista da Ásia Oriental (Hong Kong, Coreia e Japão), uma categoria hierárquica que domina os países mais pobres no sul e no sudoeste asiático. Mais de 50% das pessoas em Vancouver hoje provêm da Ásia Oriental ou são formados por seus descendentes; controlam o mercado imobiliário da cidade e têm grande orgulho de sua graduação nas melhores universidades. Na verdade, o capital econômico e educacional não se traduz, necessariamente, em capital cultural. Os devotos do controle do capital cultural das instituições artísticas e culturais – em

especial os museus – são herdeiros de uma “distinção” familiar e de classe, e não mostram a menor tendência a abrir mão de seu poder.

Nesse contexto, o poder metafórico do meu argumento com relação à eliminação dos museus foi contestado por uma participante da Ásia Oriental no simpósio. Em sua opinião, deveríamos reivindicar o museu e nos apossarmos de sua estrutura de poder atual em vez de eliminar o legado de algo que já existe. Em minha opinião, o desafio não é apenas substituir o atual sistema de administração por outro, um grupo étnico de artistas por outro, um conjunto de obras de arte por outro, mas sim, e antes de mais nada, desconstruir as premissas conceituais do museu, aquelas que determinam o significado da arte.

A esta altura, poderão, com razão, imaginar que eu não goste de museus, ou que seja alguma espécie de excêntrico que odeia museus e que desconfia de todas as suas normas institucionais. Para complicar ainda mais tal hipótese, vou compartilhar com vocês minha paixão ao menos por um museu, na África do Sul – o District Six Museum (Museu do Distrito Seis), na Cidade do Cabo. De suas origens como um centro urbano para escravos libertados, o District Six transformou-se em uma localidade vibrante, multirracial e cosmopolita de operários nas proximidades do porto da Cidade do Cabo, onde pessoas de diferentes classes sociais e grupos étnicos viviam em extrema proximidade. Ameaçados por essas intimidades multirraciais, e inevitavelmente pelo impacto da miscigenação, o sistema de apartheid sob a Lei de Áreas de Agrupamento iniciou uma série de evicções forçadas no District Six. Famílias inteiras de grupos raciais específicos foram transferidas para conjuntos habitacionais distantes. No período entre 1966 e o final da década de 1970, milhares de pessoas perderam seus lares. Depois disso, a máquina do apartheid destruiu as casas e também as instituições civis e sociais do District Six – tudo foi reduzido a pó. Dessa brutalidade, da perda dos lares e da comunidade, e do profundo desejo de voltar ao District Six, formou-se um movimento de ex-residentes denominado Hands Off District Six (Deixe o Distrito Seis em paz). E desse movimento nasceu o District Six Museum – primeiramente como uma ideia, e depois como uma prática, abrigada e institucionalizada nos arredores de uma igreja abandonada.

No meu entender, a grande sensibilidade da curadoria desse museu não permitiu que se exibisse a violência sofrida no District Six por meio das estratégias ativistas e didáticas de costume, exemplificadas com fotos ampliadas em branco e preto para representar a violência e a destruição. Ao contrário – decidi empenhar-se a exibir a ternura das necessidades básicas de um lar, um lar longe do lar, o lar de todos. O museu tornou-se uma espécie de santuário secular, onde o ato de recordar o District Six pudesse ser passado a gerações inteiras. Duas das principais imagens do museu eram um mapa – porém, não um mapa oficial, mas feito à mão,

colocado no chão, onde os antigos moradores podiam dançar, ter reuniões, meditar e marcar o lugar de suas casas. Um mapa vivo, e muito tátil. A outra imagem era uma instalação com placas de rua, que reuniam lembranças de esquinas, lugares, lojas, locais específicos, além de infundáveis encontros com o destino no District Six.

Recentemente tive a honra e a tarefa nada invejável de participar como palestrante de um encontro patrocinado pelo District Six Museum cujo título era Hands On District Six (Faça parte do Distrito Seis). Nesse encontro senti-me compelido a confrontar algumas verdades. Naquele momento eu sustentava que o District Six já não podia construir sua razão de ser sobre o desejo de voltar. Na verdade, a volta ao District Six na Nova África do Sul havia se tornado uma possibilidade real. Algumas famílias já haviam retornado – não às suas antigas casas, que haviam sido destruídas, mas a novos lares que tinham uma aparência um tanto surrealista na paisagem devastada. O desafio, naquele momento, era a negociação em meio aos intrincados aspectos legais e mecanismos burocráticos para que a logística e os aspectos econômicos relacionados à volta fossem definidos. Além disso, eu argumentava que o District Six havia se tornado uma história de sucesso, um modelo para museus comunitários no mundo todo, um santuário turístico para visitantes internacionais à Cidade do Cabo. O governo da Nova África do Sul adoraria incluir o museu nas publicações turísticas da chamada “nação arco-íris”. Porém, insistia eu, mais que nunca, que no momento em que o District Six tinha todas as possibilidades de ser consumido como nostalgia sentimentalista, tornava-se necessário reinscrever a violência e a brutalidade ali sofrida, o que exigia nada menos que a desconstrução do museu existente. Seria necessário “destruir” uma vez mais este lar, para que sua história fosse lembrada de maneira mais pungente e mais profunda.

Nem preciso dizer não se tratar de tarefa fácil. Chamei atenção para o fato de que entre o movimento Hands Off District Six e o encontro Hands On District Six, o distrito era apenas um amontoado de ruínas dentro do prédio do museu. Minha argumentação era a de que especificamente naquele momento – quando os especuladores imobiliários estavam fazendo suas rondas para novas aquisições – o foco deveria ser mudado para todo o District Six, e não se concentrar apenas no museu. Seria necessário inscrever o District Six – e sua história e memória social – como território ainda não reivindicado. Para tanto, sugeri usar cartazes/murais, que poderiam desempenhar um papel fundamental na tarefa de reapropriação da terra.

Minha inspiração para os murais nasceu de outro projeto que me toca profundamente – o Programa de Arte em Mural da Filadélfia (Philadelphia Mural Arts Program) – e que surgiu como resposta à Rede Antigrafite criada na cidade, em meados da década de 1980, e que foi absorvido pelo Departamento de Recreação. O Programa de

Arte em Mural produziu aproximadamente 3 mil murais pintados em paredes e prédios inteiros nos diferentes bairros da Filadélfia, demonstrando a vibração e a beleza extraordinárias da arte pública. Em geral, quando se fala em arte pública, a tendência é enfatizar suas funções didáticas e sociais, sem reconhecer que a arte pública pode incluir beleza.

Este mural extraordinário de Meg Saligman com o título *Common Threads* [Linhas comuns] lembra nada menos que um afresco renascentista, porém incorporando a paisagem contemporânea e multirracial da Filadélfia, com homens e mulheres jovens, de diferentes raízes étnicas imitando a postura de pequenas estátuas europeias em porcelana. Com o olhar no horizonte e Além dele, vemos a figura central de uma adolescente afro-americana perdida em seu mundo atemporal de sonhos urbanos.

Outra imagem de extrema beleza é o trabalho de um muralista cubano, Salvador González – *Butterflies of the Caribbean* [Borboletas do Caribe]. As crianças do bairro colaboraram com as cores brilhantes dos azulejos que decoram o mural. A efervescência deste mural é ainda muito mais surpreendente quando o vemos onde está localizado: um parque deserto em um bairro operário na região norte da Filadélfia.

Outras imagens de muito impacto são as de heróis locais, como a do astro do basquete Dr. J (Julius Erving) pintada em tecido de paraquedas e presa à parede com gel acrílico pelo muralista de Los Angeles Kent Twitchell.

O Programa de Arte em Mural inevitavelmente suscita questões que dizem respeito às tensões entre as esferas civil e política. Sem examinar os processos sociais reais que estimulam sua prática, é fácil ver a arte no Programa como meio de despolitização da ira do submundo e da audácia dos anônimos artistas do grafite, muitos dos quais se tornaram parceiros dinâmicos no projeto de murais. Esse envolvimento com os artistas do grafite poderia ser considerado cooptação, se os murais tivessem a missão básica de “embelezar” as áreas afluentes da cidade. Mas, ao contrário, eles retratam a realidade da pobreza, das drogas e do crime nos bairros operários carentes da cidade.

Outro ponto a ser enfatizado é que enquanto os murais são identificados como arte praticada individualmente, por artistas vindos de diferentes regiões do mundo e patrocinados pela indústria e pelo comércio, as imagens destes murais são invariavelmente criadas a partir de consultas e diálogos com as comunidades locais. Questionando – e muitas vezes desafiando – a visão do artista, essas comunidades se envolvem em discussões e introspecções críticas sobre seus ideais, seus medos, seus sonhos, seus preconceitos e seus tabus, antes de finalmente escolherem e aprovarem a imagem de um artista. O processo de aprovação contribui para que o mural proporcione a sensa-

# Reflexões sobre o que está além: experimentos em arte pública, cultura e vida (cont.)

ção de propriedade coletiva e de inclusão. É interessante lembrar que praticamente nenhum mural do Programa de Arte em Mural foi danificado, pois, ao desfigurar um mural, a comunidade estaria desfigurando a si própria.

Ocasionalmente as pessoas da comunidade fazem parte do mural, como se pode ver na imagem vigorosa de *Song of the Kites* [A canção das pipas] do muralista chinês Qimin Liu, que fotografou as crianças do bairro antes de transferir as imagens para a parede. Em um exemplo mais memorável, o aconchego tátil da comunidade por meio da diversidade e das diferenças é representado por um conjunto de mãos – velhas, jovens, negras, brancas, enrugadas, com anéis e com unhas esmaltadas – formando *The Peace Wall* [A parede pela paz], de Jane Golden e Peter Pagast: um dos mais permanentes ícones da esperança na Filadélfia dividida por raças.

Uma questão que o Programa de Arte em Mural não confronta na proporção devida é até que ponto o poder simbólico do mural pode realmente mudar a realidade concreta da comunidade. O Programa se contenta em delinear as dimensões fantásticas e utópicas da imagem, orgulhando-se de pequenas ações, como a eliminação dos traficantes de drogas das vizinhanças do mural. Porém, em sua essência, a pobreza urbana, a miséria e a violência furtiva permanecem na comunidade depois de terminado o mural. Então, como podemos justificar a incoerência existente entre a beleza do mural e a pobreza de seu entorno? Muito embora criado ao ar livre e em colaboração com os moradores, o mural parece estar, ainda, preso às limitações simbólicas da imagem. Para conseguir avançar além da imagem, o projeto dos murais necessitaria de outras instituições que pudessem catalisar as “sensações do bem” construídas ao redor do mural em ações sociais e econômicas concretas para a regeneração da comunidade como um todo.

Mais adiante vou falar sobre os diferentes tipos de colaboração artística que podem facilitar as ações políticas. Vamos começar a preparar o terreno transferindo a fundamentação desta minha fala para uma compreensão mais participativa da prática cultural para além da esfera pública. Hoje, quando penso nessa prática, penso em processo: não apenas o processo artístico, mas sua interseção com os processos sociais, políticos e econômicos em espaços relativamente não marcados, ainda não controlados por grupos fixos. Em outras palavras, sinto cada vez mais próximo o desafio da possibilidade de se trabalhar fora dos limites civis estritamente definidos: uma possibilidade que pude testar em um projeto de arte interdisciplinar em andamento denominado *Tangencya*, em Durban, na África do Sul. *Tangencya* – uma palavra que abrange as múltiplas dimensões do “tato” – também tem a conotação de uma categoria mais geométrica do que é “tangente”, daquele ponto de contato entre duas superfícies, que podem – ou não – se cruzar em algum momento. No entanto, a política do tato no espaço pós-apartheid sugere mais o contato explosivo, ou o não contato, do que as tangentes.

Um pouco antes de visitar Durban pela primeira vez, eu tinha lido uma matéria em um jornal de Calcutá sobre uma vendedora indiana em um supermercado na África do Sul que se recusou a colocar o troco na palma da mão estendida de um homem negro africano, colocando o dinheiro no balcão entre eles. Tal gesto – ou melhor, não gesto – foi interpretado como racista de forma muito racista. Voaram acusações e contra-acusações dos dois lados da divisão racial. Em arte pública, a inspiração deve nascer de tais encontros na esfera pública: aparentemente pequenos em seus registros, porém imensos em termos dos efeitos por meio dos quais as comunidades politizam seu relacionamento mútuo.

O que significa “tocar” no espaço pós-apartheid, onde as segregações raciais permanecem intactas e amargas, e onde a violência do dia a dia – não apenas nas zonas de raças homogêneas, mas em todos os espaços intermediários, nas terras de ninguém – jamais foi tão volátil, tão arbitrária, tão aleatória e tão desprovida de sentido? Essa violência já não pode mais estar diretamente ligada a questões políticas, ideológicas ou mesmo raciais. Ela se propaga indiscriminadamente e pode ser descrita como a nova banalidade do mal na nova África do Sul. No entanto, seria muito fácil e incorreto culpar aqueles que perpetram a violência por este “mal”, que pode estar associado de maneira muito mais substancial à narrativa oficial do Bem, representada segundo a luxuosa tradição de Verdade e Reconciliação, cujas ilusões de “sucesso” foram conseguidas em detrimento da justiça social e econômica. O estado de pobreza da imensa subclasse de negros na nova África do Sul, administrada por uma elite negra em conluio com a elite branca e as instituições do capitalismo global, poderia ser uma das causas básicas dessa violência que aparentemente parece não fazer sentido.

Neste cenário de violência, vou me concentrar em um projeto do *Tangencya* que me obriga a levá-los a Warwick Junction – um ponto de referência na paisagem de Durban, com estradas que se cruzam, a estação ferroviária de Berea, o ponto de táxi, passarelas para pedestres, e vários mercados – o mercado de verduras e legumes, o mercado de *muti* (tradicional medicamento africano), e o mercado de tecidos e de aventais. É cacofônico, com população densa, e um espaço tipicamente africano. Alguns dos meus amigos indianos que moram em Durban e cresceram nas imediações de Warwick Junction durante a era do apartheid jamais imaginariam ir até lá hoje – é uma zona proibida, uma área onde a possibilidade de esfaqueamentos e roubos é uma realidade.

E o que estamos fazendo nessa zona proibida? *Tangencya* apresentava uma performance de quinze a vinte minutos no palco, na área do mercado de Warwick Junction. A performance tinha o seguinte título *A luta continua*. Acredito que o slogan tenha sido criado no Brasil e de lá tenha viajado para Moçambique e por todo o continente africano, alimentando diferentes lutas em prol da liberdade e passeatas políticas. O caráter performático de *A luta continua* foi cons-

truído sobre duas imagens: uma, a famosa imagem fotográfica de Hector Peterson, um adolescente africano baleado nas ruas de Soweto em 1976 quando os jovens saíram às ruas para protestar contra a imposição do africâner como língua dominante para a instrução acadêmica. Peterson foi baleado e carregado nos braços de seu amigo – essa fotografia continua impressa na mente das pessoas, e representa um momento icônico da luta contra o apartheid.

A segunda imagem incluída na performance de *A luta continua* foi um cartaz criado pelo artista francês Ernest Pignon-Ernest, conhecido por suas intervenções visuais em espaços públicos. Em Durban, ele reinscreveu a imagem da fotografia de Hector Peterson em um cartaz em tamanho natural na parede, com a imagem de uma mãe africana carregando – em postura como a da Pietà – o corpo descarnado de um jovem africano morrendo de aids. De cada quatro habitantes do estado de KwaZulu-Natal, um é soropositivo. Nessa imagem, bem como na apresentação de *A luta continua*, as batalhas contra o apartheid e a aids são reunidas de forma conflitante.

Imagem – um cartaz com a imagem de Ernest Pignon-Ernest consegue sobreviver na área do mercado em Warwick Junction. A força deste cartaz remanescente – que já adquiriu ares de uma gravura – transformou-se no “destino” da performance de *A luta continua*, que começa no cemitério, ao lado de Warwick Junction: o único cemitério em toda a África do Sul onde os mortos de diferentes comunidades compartilham o mesmo espaço, apesar de estarem em zonas segregadas. Lápides de diferentes doutrinas podem ser vistas – muçulmanos, judeus, cristãos, pársis. Se o cemitério parece ser um espaço fértil, bem protegido e bem cuidado, é porque abriga um relicário dedicado a Hazrat Badsha Peer, um santo sufista local que chegou de Madras no final do século XIX para trabalhar como operário aprendiz nas plantações de KwaZulu-Natal. Conta-se que, muito embora ele não trabalhasse nos campos – preferindo meditar –, alguém sempre fazia todo o trabalho por ele. Com essas camadas de história envolvendo o comércio escravo e a história de raças segregadas, o cemitério é testemunha do poder visceral de locações reais para o trabalho de arte pública *site-specific*.

A partir do cemitério, *A luta continua* começa seu formato de procissão sob a liderança do protagonista Clement Ntuli, que representa a si mesmo: um estudante de Teatro, soropositivo há mais de doze anos. Em sua essência, *A luta continua* trata da batalha travada em uma guerra muito maior contra a aids. No início da peça, ao som de um canto fúnebre antiapartheid cantado por um coral, Clement é carregado nos braços de uma mulher zulu – ambos surpreendentemente semelhantes às figuras do cartaz. Enquanto caminham pelo espaço denso e dissonante de Warwick Junction no horário de pico das três horas da tarde, param em frente ao cartaz onde Clement exorta os espectadores a respeito da aids. No processo, a imagem do cartaz se incorpora e ganha vida na perfor-

mance, em espaço e tempo reais.

Sem dúvida, não se trata de mais uma peça teatral de propaganda sobre a aids com a instrumentalização de mensagens politicamente corretas. A performance de *A luta continua* demonstra relativa ausência de mensagens. Em primeiro lugar, o processo de montagem era invisível – mal se podia perceber seu desdobramento pela própria densidade de público – e mal se ouvia o texto mínimo na cacofonia do espaço. Definitivamente, não era mais um momento de “teatro invisível”, conforme a teoria de Augusto Boal. O “teatro invisível” tem como premissa uma ruptura estratégica determinada que é acionada para catalisar uma crise, e onde as “deixas” criam, no espaço público, uma comoção que acende o debate. Por exemplo, um ator “invisível” pode entrar em um restaurante, pedir uma refeição, e, ao receber a conta, pode se recusar a pagar, instigando um debate intensificado pelos outros atores que desempenham o papel “invisível” de clientes reais.

Nessa linha de ativação de debate social, *A luta continua* não trazia nada de estratégico, preferindo trabalhar de boa-fé abrindo sua *raison d'être* aos camelôs de Warwick Junction. Os diretores do projeto negociaram o uso do espaço do mercado em diálogos com os camelôs, que concordaram com uma modesta recompensa pela colaboração prestada. Não seria de se surpreender que tal acordo fosse sistematicamente quebrado, até mesmo ao fim da performance, quando um dos camelôs exigiu pagamento maior por ter servido comida em uma de suas mesas. O que deveria ter sido um ato de generosidade – uma refeição grátis para todos ao final do espetáculo – foi sumariamente rejeitado com um lembrete sobre realidades econômicas subalternas. Esse exemplo torna claro que, para negociar os aspectos econômicos do espaço público controlado por uma subclasse, talvez tenhamos que abandonar nossos conceitos de “boa-fé”, e pensar em normas diferentes que desafiem as noções de civilidade mantidas em instituições culturais estabelecidas, como os museus, as galerias e os teatros. O espaço público funciona sob sua própria ética de incivilidade e de ilegalidade.

Como os artistas se preparam para lidar com a ética da incivilidade e da ilegalidade? Certamente precisam direcionar seus protocolos e suas ideias a respeito do significado de fazer arte. O teórico cultural Stephen Wright é muito direto quando nos estimula a pensar sobre o que acontece quando os “artistas não fazem arte”. Nesse sentido, não é suficiente contar com a “reciclagem das técnicas e percepções associadas à arte em economia simbólica de arte”, como, por exemplo, nos numerosos projetos ativistas e de desenvolvimento em que o trabalho dos artistas com a população carente acaba sendo transportado para o espaço cívico do museu. Ao contrário desse tipo de prática cultural – que tem sua própria legitimidade – um número crescente de artistas está também injetando suas técnicas e competências artísticas na “economia geral e simbólica da realidade”, onde não há proteção

ou endosso do *establishment* artístico, onde o único reconhecimento (ou rejeição) com que se pode contar é propiciado por aqueles que habitam o espaço público onde o trabalho de arte é projetado.

Ao advogar em favor da fusão de competências artísticas e não artísticas, Wright oferece um vigoroso exemplo nas práticas colaborativas do grupo argentino *avant-garde* Grupo de Arte Callejero (GAC) com o movimento h.i.j.o.s., dedicado às vítimas que “desapareceram” durante a ditadura militar. Entre as práticas adotadas nesse projeto colaborativo, as mais importantes são as chamadas *Escrachas* – ações coletivas em espaços públicos, em que a memória social das pessoas é representada e catalisada por meio de objetos do dia a dia, como mapas rodoviários e placas de trânsito. Só que esses mapas mostram as identidades e as localidades dos perpetradores do genocídio, que agora vivem incógnitos na sociedade “normal”. Da mesma forma, as placas indicam o caminho para antigos centros de detenção, onde as vítimas do genocídio eram interrogadas e torturadas.

Em tais ações, as fronteiras da arte claramente adentraram o domínio político; ainda assim, existe uma ambivalência na visualização dessas “ações”, pois o *establishment* cultural e político não sabe como designá-las. Portanto, para os organizadores da Bienal de Veneza – para a qual o GAC foi convidado em 2003 – os membros do coletivo foram considerados *ativistas*; porém, para o Fórum Social Mundial em Bombaim (Mumbai), para o qual o GAC foi convidado em 2004, os membros do coletivo foram considerados *artistas*. Nem político, nem artístico, mas entre regimes disciplinares desses domínios, pode-se dizer que o GAC – entre outros grupos emergentes de ações sociais e culturais – ocupa o espaço intermediário do “além”, o “espaço de intervenção no aqui e agora”.

Ao me aproximar do final da minha palestra, seria interessante recapitular minhas abordagens para a ideia do que está Além. Comecei de maneira um tanto filosófica, sugerindo que se desejamos ir além do ambiente fechado do museu temos que nos engajar nos princípios da impermanência, da não comodificação, e da humildade, princípios estes que retirei do exemplo do *kolam*, ou seja, do tradicional desenho feito no chão. Em seguida, argumentei que muito embora o District Six Museum – nascido de um movimento político – seja uma experiência significativa, ele teria que se desconstruir para se manter conectado ao ritmo de mudança dos tempos. Por meio da prática de murais ao ar livre, demonstrei como temos que avançar além dos limites simbólicos da imagem para a regeneração da comunidade de maneira concreta. Com *Tangencya*, avançamos de maneira mais direta para as realidades da esfera pública, onde a imagem de um cartaz antiapartheid/antiaids é incorporada na performance. E, finalmente, com o trabalho do Grupo de Arte Callejero, mostrei como a prática artística pode se fundir quase que completamente à ação política.

Não há carência de intervenções, interações

e movimentos políticos criativos na esfera pública no Brasil. Na verdade, a cultura pública de vocês é tão vibrante que fico tentado a dizer que o Brasil incorpora o Além. E, no entanto, não há lugar para a complacência, pois nem mesmo o Além está livre de fraudes. Por ocasião do meu primeiro contato com a cultura ativista no Rio, não posso negar que me senti seduzido pela promiscuidade criativa e, acima de tudo, por sua capacidade de formar solidariedades sociais pelos mais diferentes grupos. No entanto, essa sedução não durou muito. Com os esclarecimentos céticos de alguns dos meus amigos brasileiros mais críticos, comecei a ver as exclusões dentro das solidariedades, os racismos internos, os tons de negro que, em última análise, constituem outro tipo de “intocabilidade”, talvez muito mais sutil do que o existente no apartheid social do sistema de castas na Índia.

Gradualmente, comecei a enxergar através de algumas das brechas dos mitos da cidadania celebrada em eventos simbólicos no espaço intermediário entre diferentes tipos de fé. Um encontro permanece muito vivo na minha mente, e jamais permite que eu subestime as definições de cidadania. Lembro-me de ter perguntado à Mãe Beata, uma guia espiritual de um centro de Candomblé em uma favela decadente na periferia do Rio: “Por que você faz parte do movimento intermediário entre diferentes tipos de fé?” “Porque quero ser reconhecida como cidadã”, foi a resposta. “O que isso significa para você?”, perguntei a essa guia subalterna, com conhecimento de ervas e folhas, e energias de vida e deuses. Por que uma guia espiritual precisaria se sentir uma mera cidadã? A resposta me chegou com clareza e com uma tristeza amarga: “Para mim, ser cidadã significa que quando eu ficar doente e for a um hospital, eles não vão me rejeitar porque sou negra”. Essa declaração é, sem dúvida, uma definição concreta e lancinante de uma cidadã que desafia as normas constitucionais da cidadania, em princípio garantida a todos, porém negada na prática da vida real.

Será que nós, artistas, temos a capacidade de fazer surgir um argumento novo para a visão de cidadania por meio de infusões de nossa criatividade na esfera pública? Será que conseguimos, realmente, pensar além dos símbolos das minorias e arriscar uma nova vulnerabilidade e humildade ao nos abrir para as batalhas criativas aqui e agora? Reimaginar o conceito de batalha é, por si só, uma batalha, e é nesse contexto da traição às seguranças mais profundamente internalizadas de nossa prática que podemos nos preparar para lidar com as instabilidades amedrontadoras da beleza e do Além. Para adentrarmos o Além, a batalha tem que começar aqui e agora.

#### Para ver mais:

As imagens Kolam podem ser visualizadas no livro *Pintura além da pintura*. As imagens relacionadas ao Philadelphia Mural Arts Program podem ser vistas no site do projeto ([muralarts.org/](http://muralarts.org/)) e em página da revista Times (<http://www.time.com/time/photogallery/>).

*Pintura além da pintura*  
tem lançamento em 9 de abril,  
das 11:00 às 13:30, no Café com Letras -  
R. Antônio de Albuquerque, 781, BH/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](http://WWW.MOSTRADESIGN.COM.BR)**

Outras informações:

31.2514.1510 ou

[vinicius@cidadecriativas.org.br](mailto:vinicius@cidadecriativas.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

## **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