

# Letras



# Letras

ISSN 1983-0971

**Editoria e Direção Geral:**  
Carla Marin e Bruno Golgher

## Editorias

Arquitetura: André Luiz Prado e Carlos Alberto Maciel  
Arte: Luciana Garcia-Waisberg  
Artes Cênicas: Elisa Belém  
Cultura e Literatura Judaicas: Lyslei Nascimento  
Direito e Cultura: Rafael Neumayr e Alessandra Drummond  
Economia da Cultura: Ana Flávia Machado  
Estudos de Ciência e Tecnologia: Carlos d'Andréa  
Fotografia: Márcia Charnizon  
Literatura Estrangeira: Ana Caetano  
Patrimônio Cultural: Liana Portilho  
Traduções: Alécia Teles Duchowny

## Colaboração (esta edição):

Gabriel Vaz de Melo  
Joana Ganilho Marques  
Matheus Trevizam  
Nayara Souza  
Rodrigo Cavalcante Michel  
Veronica Fabrini

## Jornalista Responsável:

Vinicius Lacerda • 0018440/MG

## 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.



por  
Ilan Waisberg

## E de Editorial

# A escrever

Carla Marin

A escrever

Distribuição

giracultura@gmail.com



Realização

Pronac: 163890



Ministério da  
Cultura



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

## Editoria Ana Caetano

Suleyman foi sultão do Império Otomano e califa do Islã de 1520 a 1566, tendo sucedido ao seu pai, Selim I. Durante seu sultanato, o estado Otomano se tornou um dos maiores impérios já existentes abraçando Rússia, Turquia, todo o oriente médio, Egito, Líbia, Tunísia e grandes regiões da Europa oriental e do sul como Albânia, Grécia, Bulgária, Romênia, Hungria, a antiga Iugoslávia. O período do poderoso império de Suleyman também representou o apogeu das artes, da arquitetura, da legislatura e das ciências no mundo Otomano. Para os turcos, ele era conhecido por Kanuni, o Legislador, devido às suas reformas na justiça e na administração do estado. Adepto do humanismo renascentista, Suleyman era considerado pelos seus súditos um sultão justo e íntegro. O sistema legal Otomano alcançou sua fase mais eficiente graças às novas leis promulgadas durante seu sultanato. Muitas vezes, ele comparava à corte para julgar pessoalmente os casos. Seu critério de promoção de funcionários no corpo do estado também foi notável por levar em conta, por princípio, o mérito como um critério mais justo que a origem na escala social.

Suleyman foi chamado de “o Magnífico” pelos europeus em reconhecimento às suas vitórias militares, à capacidade administrativa do estado sob seu comando e ao esplendor da sua corte. Como outras artes, a poesia alcançou um período de intenso florescimento durante o seu sultanato. Poetas de grande elegância lírica como Baki, Hayali, Yahya tinham espaço privilegiado na corte e alguns acompanhavam o sultão durante suas campanhas militares. Cinco dos próprios filhos de Suleyman se aventuraram nos versos clássicos turcos e um deles, Bayezid, foi um dos poetas trágicos mais importantes da dinastia Otomana.

*There you stand, slender, a cypress: for me, that spells doom and distress:  
I can't divine how love has hurled me into this plight, this duress*

*Ah, my moonface, your eyes and eyebrows take turns to work their torment  
And because it's you who inflicts it, its dread is my happiness.*

*They tell me that my loved one said I should be debased at her door.  
Let no one think it's a disgrace; to me, all that is pure kindness.*

*If your bloodshot eyes see red and furiously seek to slay me,  
No matter: I'm yearning for the martyrdom anyway, thank goodness.*

*It's a blissful for this Lover to live in the shade of your cypress.  
Without you, that tree of Paradise is the best state I possess.*

Aqui estás, elegante, um cipreste: para mim, ele prediz danação e tristeza:  
Não sei como o amor me trouxe até esse dilema, essa incerteza

Ah, meu luar, teus olhos e contornos se revezam para o meu tormento  
E porque és tu quem o infringe, seu temor para mim é leveza.

Contam que minha amada diz que devo me arrastar à sua porta.  
Que ninguém pense que isto é uma desgraça; para mim, é pura gentileza.

Se teus olhos furiosos se inflamam e querem me matar  
Não importa: imploro pelo martírio, minha princesa.

É uma felicidade para este amante viver à sombra de teu cipreste.  
Sem tua presença, essa árvore do Paraíso é o que me resta da beleza.

Aparentemente, nesse aspecto, o sultão não foi uma exceção e vários outros antes dele, assim como muitas princesas, escreveram versos com maior ou menor habilidade literária. Mas, sem dúvida, dentro da tradição de cultivar a arte da poesia, Suleyman também se destacou como patrono e poeta ele mesmo. Sua poesia seguiu a tradição turca clássica de poemas dedicados à adoração a Deus (dentro do misticismo Sufista) ou ao amor profano e mesmo ao erotismo. É curioso que o nome Suleyman, claramente inspirado no rei hebreu Salomão, tenha lhe trazido os dotes de sabedoria e de um lirismo que evocam o famoso autor do Cântico dos Cânticos.

Escritos em turco clássico (usando o alfabeto perso-árabe), os poemas de Suleyman foram admiravelmente traduzidos para o inglês por Talat S. Halman. O tradutor comenta, em seu livro publicado pelas editoras turcas Dost Yayınları e BKG Publications em 1987<sup>1</sup> e 2010<sup>2</sup> respectivamente, que Suleyman merece reconhecimento e gratidão por parte dos tradutores. Durante seu reinado, a mesquita Dragoman (tradutor) foi construída, sob o planejamento do arquiteto da corte Sinan, em honra ao tradutor Yunus Bey. A mesquita é o único monumento já criado em homenagem a um tradutor. Os dragomans otomanos (ou tercüman) tinham a ingrata tarefa de transmitir aos vizires (ministros) do sultão as negociações feitas em outros países. Como essas negociações eram recheadas de palavras e escárnio, os tradutores tinham por hábito adoçar as palavras ásperas dos negociadores e autoridades estrangeiras para não enfrentar a fúria do vizir. Assim, o ofício da tradução no mundo Otomano era uma tarefa delicada e de grande utilidade. Na poesia, ela se revestiu e ainda se reveste de dificuldades adicionais. A transcrição, na famosa definição criada pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos<sup>3</sup>, de versos es-

critos com ritmos, sintaxe e padrões de rima muito diversos daqueles usados pela poesia ocidental é um verdadeiro desafio linguístico. Diferentemente de Elias J. W. Gibb<sup>4</sup>, orientalista e tradutor de Suleyman no século XIX, que empregou um estilo arcaico para recriar a atmosfera e os valores do século XVI, Talat Halman optou por uma estrutura mais moderna que procurou preservar a substância autêntica e o sabor original dos poemas usando o inglês idiomático. A intenção foi apresentar, ao leitor contemporâneo, a sensibilidade do mundo de Suleyman em versos frescos e familiares.

Os poemas aqui traduzidos do inglês são, assim, uma transcrição de uma outra já realizada por esse tradutor e, claro, trazem as marcas de ambas. Em termos de estrutura, eles pertencem a um tipo composições poéticas típicas da poesia turca: o ghazal (ode lírica composta de 5 a 15 dísticos rimados na forma aa/ba/ca/da/ea/fa etc.). Muitos dos dísticos e versos de Suleyman se tornaram máximas usadas até hoje como provérbios populares; a maioria articulando sua crença na supremacia do amor e da religião sobre os bens materiais e o poder secular.

## Referências:

1. Talat S. Halman. Suleyman the Magnificent Poet. 1st Edition, Dost Yayınları, Kavaklıdere, Ankara, Turquia, 1986.
2. Talat S. Halman. Suleyman the Magnificent Poet. 1st Edition, BKG Publications, Assmalimescit Mahallesi, Sofyalı Sokak, Istanbul, Turquia, 2010.
3. Haroldo de Campos. Transcrição - coletânea de textos sobre a tradução literária. Organização Marcelo Tápia e Thelma Mérci Nóbrega. 1ª edição, Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 2013.
4. Elias John Wilkinson Gibb. Ottoman poems. Translated into English in the original forms. London, Glasgow, United Kingdom, 1882.

*The people think of wealth and power as the greatest fate,  
But in this world a spell of good health is the best state.*

*What men call sovereignty is worldly strife and constant war  
Worship of God's unity is the happiest estate.*

*Abandon your carousal, for it leads to destruction;  
Piety is best if true love is what you contemplate.*

*If your life-span were measured by the number of the sand:  
In the world's hourglass, that would not give you one hour's mandate.*

*Lover, if you want peace and quiet, leave all worldly care:  
The hermit's niche is the best place for one to meditate.*

As pessoas pensam que a riqueza e o poder são a glória finalmente  
Mas, um voto de boa saúde, nesse mundo, é o melhor presente.

O que os homens chamam de soberania é conflito mundano e guerra constante  
O respeito às leis de Deus é a felicidade permanente.

Abandone a boemia, pois ela só leva à destruição;  
Se queres o amor verdadeiro, deixe que a piedade te oriente.

Se o tempo da tua vida fosse medido em grãos de areia:  
Na ampulheta do mundo, ela teria a duração de uma hora somente.

Amante, se desejas paz e tranquilidade, esqueça o cuidado mundano:  
O refúgio do eremita é o melhor lugar para o exercício da mente.

# Suleyman, o magnífico



# Mujeres Violentas



Por Veronica Fabrini  
Editoria Elisa Belém

Essas linhas que seguem são as impressões de uma atriz sobre a violência contra a mulher. Impressões de quem tenta dar forma a essa questão urgente por meio da arte, na forma de ativismo, esse misto de arte e ativismo do qual os artistas não podem se furtrar nesses tempos de tanta injustiça, violência, escuridão e dor. E a dor dói... Pois a violência não é apenas uma palavra grafada no papel, não se reduz aos dados. Violência é corpo, nosso irredutível e único território. A maneira que encontrei de dar forma a violência foi performar Mujeres Violentas¹.

**As mulheres são a metade do mundo.** No hay revolución, cuando nuestros cuerpos de mujeres sigan siendo colonia de los hombres, los gobiernos y los Estados. No hay revolución, cuando las decisiones sobre nuestros cuerpos, sean tomadas por los hombres, bispos, jueces, maridos y padres. Las mujeres somos la metade de cada pueblo, una metade que cuida, protege y va a parir a la otra metade. (JULIETA PAREDES, líder feminista Aymara)²

A perfo- conferencia Mujeres Violentas³ nasceu da necessidade de se pensar sobre o por que as mulheres têm sido histórica e sistematicamente vítimas dos mais variados modos de violência. Mas acima de tudo, de perguntar: Até quando? Como performance, assume-se ativista – ou artista, no sentido de buscar uma ação efetiva no tecido social, conjugando arte e política, arte e ativismo.

O feminismo é ainda necessário? É mais do que necessário, é a única saída, é a grande revolução. O futuro é feminista. O feminismo é plural: feminismo liberal, feminismo radical, feminismo cultural, feminismo anarquista, feminismo marxista, feminismo socialista, feminismo negro, feminismo indígena, feminismo pós-colonial, feminismo decolonial, transfeminismo, pornó-feminismo, neo-feminismo, cyber feminismo, eco feminismo. O feminismo foi sempre um espaço a margem do status quo, pois ele questiona as naturalizações universalizantes, expõe os mecanismos de poder, escancara os modos de opressão, inverte, perverte, os grandes sistemas de poder, os grandes sistemas do saber, os grandes sistemas de ser. O mote da segunda onda feminista, a partir dos anos 60, já declarava: “o pessoal é político”. O feminismo colocou o corpo na história, colocou o corpo na política. O feminismo é um modo de pensar o mundo. Mas quais são as questões levantadas pelas mulheres artistas? Pelas artistas feministas? Como as artes da cena, artes do corpo, pensam o corpo feminino? Foram as artistas feministas que fizeram do corpo e da sexualidade dispositivos políticos, de Isadora Duncan à Marina Abramovich, de Yoko Ono à Marcia X. Porque o corpo feminino é o campo de batalha, é onde se inscreve uma violência expressiva: é no corpo da mulher que se inscreve uma verdadeira pedagogia do terror. Segundo o mapa nacional da Violência de 2015, 13 mulheres são assassinadas por dia, sendo 61% delas, mulheres negras. Metade das agressões ocorre em ambiente domiciliar. Mas e

outra metade? Segundo relatório da ONU, 1 em cada 3 mulheres indígenas, são estuproadas ao longo da vida, como estratégia para desmoralizar e também como “limpeza ética”. O que está por trás deste crescente número de mortes de mulheres – em escala mundial? Sem respostas para isso, tantas vezes tentam empurrar o problema para o campo íntimo, da violência doméstica, “naturalizando” a violência contra a mulher. Mas a violência contra a mulher não é um problema doméstico. É um problema social, político.

*Afoga rola, aguenta toco, arreganhada, arrombada! Olha o bife mijado, o caralho invertido, enforca pau, fedegosa, fedorenta, ferramenta de puta, te meto o cano, vale nada, vagabunda, portal do inferno! ...* sinônimos do órgão sexual feminino, que em Mujeres Violentas viram o “rap do macho-escroto”...

Sinônimos do órgão sexual masculino: pau, cacete, porreta, espada... Não é mera coincidência que esses sinônimos tragam de rastro um imaginário de agressão.

*O pênis é a arma biológica com a qual o homem penetra uma mulher a força para violá-la. Mas também te podem violar com coisas. Com objetos: te podem violar com um pedaço de pau, com um revólver, com uma metralhadora... com qualquer coisa que tem um cabo. Ou uma garrafa, uma tesoura...*

Era importante para nós, como uma performance-ativista, que fosse direta, simples, que não fizesse rodeios ao tema – ou ao problema. Usamos então a eloquência numérica, objetiva das estatísticas, buscando um distanciamento crítico, ao mesmo tempo em que buscamos mergulhar na pessoalidade, na intimidade testemunhos de mulheres, todos eles reais.

Esses são os dados insignificantes, de vidas insignificantes, de mulheres insignificantes:

700 milhões de mulheres se casam antes de completar 18 anos, 250 milhões antes dos 15 anos, 500000 violações durante o conflito da Bósnia, 130 milhões de meninas sofrem mutilação genital, 2 milhões por ano, mais de 500 mil mulheres por ano no Brasil sofrem violência sexual, 4000 mulheres assassinadas em Ciudad Juarez, 2 mil mulheres traficadas por ano. 4360 violações por dia. 1500 mulheres são assassinadas por ano por cometer adultério. Se negas o casamento, te matam. Melhor morta do que desonrar a família. Se apedreja até a morte, mas também se taca fogo, se queima com ácido. A carne se queima fácil. Se cortam narizes, se cortam orelhas, e mãos, e línguas, tudo em nome da honra. E Deus? Por onde anda?

A performance busca um tipo de recepção que poderíamos chamar de uma consciência-emocionada, colocando par a par o distanciamento crítico e a identificação afetiva, tecendo um evento cênico-performativo que evidencia como o horror viveu e convive com a mulher ao longo dos séculos. Em sua forma híbrida, questiona o universo pop massificado pela indústria cultural, instau-

radora de imaginários nefastos, como, por exemplo através da desconstrução do hit “É o Tcham!”: “tudo que é perfeito a gente pega pelo braço, joga ela pro meio mete em cima, mete em baixo...depois de nove meses você vê o resultado, depois de nove meses você vê o resultado...”

O estupro tem sido uma arma de guerra mundial, utilizada por todos os exércitos invasores para humilhar e subjugar o inimigo. Este tipo de violência não tinha sido criminalizada até a guerra na ex-Jugoslávia, em 1999, e nunca até então, os agressores tinham sido levados a julgamento. Estes casos explicitam o corpo feminino como território e não são raras situações similares em todos os lugares e em diferentes conflitos. A conquista da América é um exemplo. O estupro é uma arma usada diariamente contra as mulheres em todo o mundo. Triste dor, pois o estupro também mata Eros, o princípio da vida e instaura o poder de Tanatos; não é a toa que o estupro é uma das armas de guerra, um modo de selar o poder do dominador.

No Brasil, os dados atuais apontam para 1 estupro a cada 11 minutos! Soma-se a este grau de barbárie o retrocesso nas políticas públicas pós 2016, com uma redução de 61% verba para atendimento à mulher em situação de violência em 2017, de acordo com o portal do orçamento do Senado Federal. E ainda esse estado geral da barbárie, de distorção moral que atravessa o país. Quando o modelo a ser seguido passa a ser a “bela, recatada e do lar” e uma menina de 16 anos é violentada por 33 homens no Rio de Janeiro e boa parte dos comentários culpabilizam a vítima, é sintoma de um país doente.

Em cena, com um falo de barro cuidadosamente moldado, realizamos nosso ritual final, nosso protesto. E perguntamos: O que é um corpo? Não no feminino ou no masculino, apenas um corpo: macho & fema. Um corpo humano. Violência gera violência, Gentileza gera gentileza.

#### Referências

1. Mujeres Violentas tem a direção e dramaturgia de Cláudia Echenique com a colaboração de Veronica Fabrini e Melissa Lopes.
2. Paredes, Julieta: Hilando Fino desde el feminismo comunitário, Creative Commons, Mexico, 2014.
3. O projeto desenvolveu-se na parceria entre Brasil (Boa Companhia e Veronica Fabrini, Campinas, SP) e Chile (Cláudia Echenique, Santiago) e teve apoio do IBERESCENA (2014/2015 – Residência em Dramaturgia). A perfo foi apresentada em diversas ocasiões, desde Encontros Acadêmicos, apresentações em Mostras de Ocupações e Luta e mesmo em teatros. Em 2017, participa da Mostra Independente Grito da Medusa (Campinas, SP). O formato de perfoconferência é parte da investigação de Cláudia Echenique.

Veronica Fabrini é professora do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, Doutora em Artes Cênicas pela USP, com Pós-Doutorado em Teatro e Filosofia pela Universidade de Lisboa. É atriz e encenadora, diretora da Boa Companhia, Campinas (SP) e coordenadora da Rosa dos Ventos, Casa das Artes.



Por André Luiz Prado  
Editoria André Luiz Prado  
e Carlos Alberto Maciel

A violência é a marca da sociedade brasileira. Abunda entre nós hoje não só a violência em si, em todas as suas formas, como também a ideia da violência, que preenche nossas vidas cotidianamente. Social e historicamente construída, a ideia da violência – e a noção de insegurança que dela decorre – pontua qualquer debate que seja feito hoje sobre as cidades brasileiras, sejam elas grandes ou pequenas. Muitas vezes, mesmo que inconscientemente, ela guia nosso pensamento e nossas atitudes. É claro, a violência não está concentrada somente nas cidades, muito pelo contrário. Notícias de chacinas relacionadas a conflitos agrários, massacres envolvendo comunidades indígenas e casos de situações análogas à escravidão em fazendas nos chegam a todo dia, vindas do campo. Interessa aqui, porém, discutir especificamente o fenômeno da violência nas cidades onde moram hoje 9 entre 10 brasileiros. A questão é: qual o melhor caminho para construirmos cidades mais seguras?

A insegurança urbana é um medo, uma fobia. Essa insegurança se constrói a partir da sensação de impotência frente a um ato potencial de delinquência. Está associada, portanto, a noção de risco, ou seja, à possibilidade de ocorrência de um evento relacionado especificamente a um determinado indivíduo ou a um determinado grupo. Porém, essa insegurança é socialmente compartilhada, já que os indivíduos dividem e trocam seus medos com outros indivíduos próximos sejam eles familiares, vizinhos ou colegas de trabalho. O adensamento das pessoas no território, situação encontrada principalmente nas grandes cidades, acelera esse processo de compartilhamento e amplifica a sensação de insegurança. Para piorar, a velocidade com que a comunicação se propaga hoje aumenta ainda processos de compartilhamento de insegurança. O resultado desse fenômeno de sincronização de insegurança cria cidades ou áreas urbanas dominadas pelo medo da violência. São as

Fobópoles, para usar o termo cunhado por Marcelo Lopes de Souza, cidades do medo, onde as estruturas sociais e ambientais passam a ser construídas a partir dessa sensação generalizada de insegurança.

É preciso fazer uma distinção fundamental. A insegurança urbana é um sentimento de medo em relação à criminalidade, mas não é a criminalidade em si. Diversas análises de respeito dos ambientes urbanos, tomando como base pesquisas empíricas e dados científicos, mostram que a sensação de medo que um determinado grupo social carrega em relação a uma área da cidade nem sempre corresponde à efetiva ocorrência de delitos criminosos nessa área. O perigo que uma área urbana apresenta em relação à violência urbana é determinado por eventos criminosos já ocorridos ali. O perigo é, portanto, uma ideia constituída em termos retrospectivos, uma noção baseada naquilo que ocorreu. Já a insegurança está associada ao risco potencial e precisa sempre ser analisada em termos prospectivos.

Para que um ato de violência urbana possa acontecer, precisam estar presentes três elementos: 1- um autor motivado, um indivíduo disposto a praticar um crime e que irá nessa direção que terá que empreender e as suas chances de sucesso; 2 - uma vítima potencial, uma pessoa que se encontra vulnerável nessa mesma situação; 3 - um ambiente favorável em que se encontram autor e vítima, um espaço que apresente características propícias à realização de uma atividade criminosa. No entanto, para que a sensação de insegurança urbana seja gerada, basta que existam os dois últimos: um indivíduo que se sente vulnerável e um espaço que contribui para acentuar esse sentimento. Essa afirmação evidencia a importância do estudo e do planejamento dos espaços urbanos para construir cidades capazes de fomentar sentimentos de segurança.

Criar segurança nas cidades, segundo o senso comum, passa por ações como aumento do efetivo das policiais ou pelo armamento

de forças de segurança que até então não portavam armas, como foi o caso recente da Guarda Municipal em Belo Horizonte. Em suma, a segurança das cidades para a maioria das pessoas deve ser garantida por meio de ações ligadas a algum tipo de incremento das forças públicas de segurança. A segurança urbana de determinados grupos sociais é sempre tomada como algo que advém de uma proteção externa a esses grupos, uma força superior que consegue garantir sua tranquilidade. A estrutura militarizada das forças públicas de segurança no Brasil, herança da ditadura militar que a Constituição de 1988 não conseguiu remover, encaixa-se perfeitamente nesse estereótipo de segurança que vem de fora para dentro. Por isso mesmo, ao aumento da insegurança urbana no Brasil, os gestores públicos respondem com ações que contribuem para uma crescente militarização das cidades. Porém, várias ações recentes desse tipo se mostraram, em pouco tempo, incapazes de diminuir tanto a violência urbana como a sensação generalizada de insegurança, como foi o caso das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) instalados em áreas de vulnerabilidade social no Rio de Janeiro.

A construção duradoura da segurança nas cidades passa pela educação. É preciso educar as pessoas em relação à cidade a partir de outros parâmetros, que não a militarização da vida cotidiana. A ideia de uma segurança cidadã, construída e compartilhada pelos indivíduos que compõe determinados grupos sociais em áreas urbanas específicas, tem muito mais chances de criar espaços urbanos seguros nesses contextos específicos do que a exclusiva dependência da ação de forças de segurança pública. A educação pode contribuir tanto para construir espaços urbanos mais seguros, como também para criar redes sociais de proteção dentro das quais os indivíduos se sintam menos vulneráveis, o que contribui para reduzir a sensação de insegurança urbana nos dois aspectos que a constituem. As cidades precisam investir em educação urbana, algo que deve acontecer em duas frentes, uma de caráter técnico e outra de caráter social.

# Cidades seguras = Educação urbana

Em termos técnicos, é preciso pensar especificamente na formação dos profissionais que lidam com o estudo e planejamento dos espaços urbanos, em especial dos futuros arquitetos e urbanistas. Já há algum tempo, nos Estados Unidos, Austrália e em alguns países europeus, vem sendo estudadas e implementadas estratégias de projeto de espaços urbanos pensados a partir da noção de segurança urbana. Essas estratégias de projeto vem sendo chamadas de CP-TED (Crime Prevention Through Environmental Design) e compõem um conjunto de aspectos objetivos que buscam evitar elementos que contribuem para criar ambientes urbanos inseguros e propícios para a ocorrência efetiva de eventos criminosos. É preciso tomar essa importante experiência como base, fazer as devidas adaptações ao contexto sociocultural urbano do Brasil e promover amplamente sua discussão nas salas de aula dos cursos de arquitetura e urbanismo, a fim de formar uma nova geração de profissionais capazes de projetar os espaços públicos considerando, também, a sua segurança.

Em termos sociais e de forma mais ampla, a educação urbana passa pela construção da noção de uma segurança cidadã, compartilhada pelos indivíduos que vivem determinados territórios urbanos. Para isso, é preciso ensinar, desde educação infantil até as atividades desenvolvidas em associações de moradores, a importância do convívio e do compartilhamento social como fator fundamental para a geração de proteção. Essa noção cria uma rede duradoura de articulação e faz com que os indivíduos de uma determinada comunidade se tornem agentes ativos da sua própria segurança deixando de ser apenas espectadores passivos de uma força externa a essa comunidade responsável por garantir toda a sua segurança.

A proteção nas grandes cidades pode ser construída socialmente, da mesma forma que a noção de insegurança. Para isso, é preciso também que as pessoas deixem de perceber a proteção apenas como proteção física, obtida por meio de elementos como grades, muros, cercas elétricas. A experiência recente mostra que, pelo contrário, esse caminho da valorização da proteção física cria um ciclo retroalimentado de insegurança. O auto-encarceramento dos indivíduos em seus domínios privados e a entrega da proteção dos espaços urbanos somente à polícia cria cidades cada vez mais inseguras. Para romper esse círculo vicioso, é preciso fortalecer entre as pessoas a noção de proteção em termos psicológicos. Educar cidadãos capazes de compreender que seus direitos vão muito além da proteção da propriedade privada, do acesso à infraestrutura e serviços públicos urbanos e incluem fundamentalmente a capacidade de moldar a cidade em que vivem.

André Luiz Prado e Carlos Alberto Maciel são arquitetos, mestres e doutores pela EAUFMG, onde são professores. Sócios do escritório Arquitetos Associados. Integram o grupo de fundadores da Escola Central.

# A nova regulamentação da Lei Rouanet

Por **Alessandra Drummond**  
 Editoria **Rafael Neumayr** e  
**Alessandra Drummond**

Em 22 de março, o Ministério da Cultura publicou a nova regulamentação da Lei Rouanet. Trata-se da Instrução Normativa 1/2017, que estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, aprovação, execução, acompanhamento, prestação de contas e avaliação de resultados de projetos culturais, aprovados no mecanismo de incentivo a projetos culturais, o “Mecenato”, do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac).

Segundo informações do próprio Ministério da Cultura, a regulamentação tem entre seus principais objetivos tornar menos concentrado o acesso aos recursos da Lei Rouanet e mais democrática a fruição dos bens e serviços culturais pela população. Além disso, a norma promete tornar a execução dos projetos mais transparente à sociedade e – mediante a criação de novos meios de monitoramento dos projetos – aumentar a capacidade de controle e fiscalização do MinC.

A nova IN revogou a normativa anterior, de 2013, bem como a Portaria 116/2011, essa que tratava do enquadramento dos projetos nos artigos 18 e 25/26 da Lei Rouanet. Além disso, a nova IN incorporou algumas súmulas da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) e também recomendações que vinham sendo feitas pelos órgãos de controle e pelo Tribunal de Contas da União (TCU).

Segundo a nova regulamentação, suas disposições se aplicam aos projetos em andamento, respeitados os direitos adquiridos. Na prática, isso equivale a dizer que os projetos propostos ou aprovados antes da entrada em vigor da nova normativa, encontram-se ainda sujeitos às normas vigentes à época da sua aprovação. Desta forma, apenas os projetos apresentados a partir de 10 de abril de 2017, data em que foi reaberto o novo sistema eletrônico de admissão de propostas culturais, o “Salic”, estão integralmente sujeitos à nova regulamentação.

Com o intuito de dar mais transparência à utilização dos recursos foi ampliado o canal de acompanhamento público dos projetos na Internet, chamado “Salic Cidadão”. Com efeito, a nova norma determina que são públicas as informações dos projetos, incluindo sua planilha orçamentária, seu objeto e objetivos, ficha técnica, definição de produtos, logística, plano de distribuição e demais elementos que os compõem. Além disso, a IN estabelece que não existe sigilo fiscal em relação à utilização dos recursos incentivados, de modo que o acesso a informações será pleno.

Como agora os projetos serão disponibilizados na íntegra para qualquer interessado, o MinC cuidou de esclarecer que “a mera concepção de projeto cultural não constitui objeto ou direitos conexos, ressalvados os eventuais conteúdos previamente caracterizados como criação intelectual”. Ressalva-se, porém, que na nossa opinião o referido dispositivo se refere ao “formato” e ao “objeto” dos projetos; não propriamente aos seus textos, os quais ganham sempre proteção pela Lei de Direitos Autorais como obra literária.

Outro ponto importante é a declaração de que os recursos oriundos das doações e patrocínios incentivados são considerados recursos públicos. Com isso, a nova IN reconhece que os referidos recursos não são tributáveis pelo Imposto de Renda, pela CSLL, pelo PIS, pela Cofins e pelo Imposto sobre Serviços, contrariando algumas recentes decisões de órgãos de arrecadação, a exemplo da própria Receita Federal do Brasil. Vale destacar que dispositivo semelhante está previsto no projeto da nova lei Federal de Incentivo à Cultura, ainda em análise pelo Poder Legislativo.

Em função da complexidade das normas administrativas e tributárias que envolvem a execução dos projetos, a IN determina que serviços contábeis e jurídicos sejam obrigatoriamente previstos nas planilhas orçamentárias, sendo considerados indispensáveis à sua correta gestão. O mesmo vale para auditoria externa, para projetos acima de R\$5 milhões.

A normativa estabelece, ainda, que o proponente, seja pessoa física ou jurídica, deve possuir experiência na mesma área do projeto há, pelo menos, 24 meses: assim, um ator poderá apresentar um projeto de montagem de um espetáculo, mas poderá ter dificuldades para aprovar um projeto na área da fotografia, por exemplo. Há, entretanto, uma exceção em relação ao tempo de experiência: caso seja o primeiro projeto de um proponente, e desde que o seu valor não ultrapasse R\$200mil, ele não precisará demonstrar essa experiência anterior. Além disso, no caso de pessoa jurídica, a natureza cultural deverá ser comprovada por meio da existência, nos registros do CNPJ da proponente, de código de Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) equivalente à área dos produtos apresentados na proposta.

Em decorrência do “princípio da não concentração”, previsto na própria Lei Rouanet, estabeleceu-se limites de quantidade (de 4 a 10) e de valor de projetos (de R\$700 mil a R\$10 milhões) por proponente, a depender da sua natureza jurídica. Vale ressaltar que tais limites poderão ser 50% maiores para

projetos integralmente realizados nas regiões Norte, Nordeste ou Centro-Oeste. Mas a IN também criou limites por segmento (artes cênicas, música, audiovisual etc.) – o que, contudo, dependerá definição a ser feita ano a ano pelo Ministério –, bem como limites de valor de projetos por número de beneficiários atendidos: o produto cultural decorrente do projeto (como um livro ou um espetáculo) deve ter custo por beneficiário de até R\$ 250,00. Esse valor é determinado pela divisão do custo do projeto pelo número de beneficiários atendidos.

Agora há, também, vedação à apresentação de propostas cuja receita total prevista – ou seja, renda decorrente da comercialização dos produtos culturais, como livros e ingressos –, supere o custo do projeto, considerando todas as fontes de financiamento público previstas na planilha; o objetivo do MinC nesse ponto parece ser dificultar a aprovação de projetos com perspectivas de grande retorno econômico.

Não há limite de valores, no entanto, para os seguintes projetos: planos anuais ou bienais; de conservação e restauração de imóveis, monumentos, logradouros, sítios, espaços e demais objetos, inclusive naturais, tombados por qualquer das esferas de poder; de identificação, promoção e salvaguarda do patrimônio cultural; de preservação de acervos de reconhecido valor cultural pela área técnica do MinC; de manutenção de corpos estáveis de artes cênicas e música; de construção e implantação de equipamentos culturais de reconhecido valor cultural; e de cooperativas que possuam, no mínimo, 20 pessoas físicas cooperadas e que estejam há dois anos em atividade.

Outra novidade é a possibilidade de apresentação de planos de atividades não só anuais, mas também bienais, o que é uma antiga reivindicação dos equipamentos museais e culturais. A redação atual define os planos anuais ou bienais de atividades como sendo os projetos culturais apresentados por pessoa jurídica sem fins lucrativos que contemplem, por um período de 12 ou 24 meses coincidentes com os anos fiscais, a manutenção da instituição e das suas atividades culturais de caráter permanente e continuado, englobando os projetos e ações constantes do seu planejamento. Pela atual redação, verifica-se que o plano anual deve coincidir com o ano fiscal (01 de janeiro a 31 de dezembro de cada ano), diferentemente do previsto na Instrução Normativa anterior, que apenas definia a duração do plano anual como sendo de 12 meses, sem expressamente consignar que esse período deveria coincidir com o ano fiscal.

Visando a tornar célere a aprovação de projetos e diminuir a sobrecarga oriunda da análise de milhares de propostas que jamais chegarão a captar recursos, a nova IN estabeleceu duas etapas na aprovação de propostas. Agora as propostas passarão inicialmente pela análise preliminar da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (Sefic) ou da Secretaria de Audiovisual (Sav), conforme o caso, quando será verificado o atendimento das condições de admissibilidade da proposta e se realizará seu enquadramento no artigo 18 ou 25/26 da Lei Rouanet. Ultrapassada essa fase, o proponente deverá captar no mínimo 10% dos recursos solicitados para que o projeto siga para homologação final, quando então serão emitidos o parecer das entidades vinculadas ao Ministério da Cultura (Funarte, FBN, IBRAM etc.) e o parecer da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) e será deliberada a aprovação ou reprovção pela autoridade máxima da Sefic ou da Sav.

Um dos maiores impactos causados pela nova Instrução Normativa são os artigos que reafirmam aquilo que já estava previsto na Lei Rouanet acerca da vedação de concessão de vantagens, financeiras ou materiais, ao patrocinador. A novidade ficou por conta da apresentação de uma lista exemplificativa do que são consideradas vantagens indevidas dos incentivadores, a saber: a comercialização do produto cultural em condições diversas das praticadas ao público em geral e/ou a delimitação de espaços a público determinado; a veiculação de sua imagem institucional ou de seu nome em peças de divulgação diferentes das aprovadas pelo MinC; a determinação de execução de sessões de ensaios, apresentações, visitas ou quaisquer atividades associadas ao projeto cultural de caráter restrito ou com limitações de acesso; e o fornecimento de produtos ou serviços ao projeto cultural. Tais vedações – exceto a de fornecimento de produtos ou serviços ao projeto cultural – também se aplicam aos proponentes e coligadas, a qualquer fornecedor do projeto cultural ou a qualquer

terceiro que de alguma forma esteja ligado ao projeto cultural ou sua execução.

Em relação às medidas de democratização de acesso, que objetivam tornar os produtos culturais mais acessíveis, a IN traz novas regras relativas à sua distribuição gratuita à população. A partir de agora, ela poderá ocorrer ao longo do projeto, ou, a critério do proponente, ser concentrada em uma ou mais apresentações, no caso de eventos; todavia, todas as categorias de produtos ou ingressos têm que ser objeto dessa distribuição, não podendo o proponente eleger um produto para esse fim e reservar os outros para serem comercializados. Quanto à forma de distribuição gratuita, os produtos poderão ser doados: a entidades que atendam camadas menos assistidas e com menor poder aquisitivo; mediante sorteio em canal a ser criado no website do MinC, tendo prioridade para recebimento os beneficiários de políticas sociais vinculadas ao Cadastro Único do Governo Federal; ou, excepcionalmente, diretamente pelo proponente, desde que tal distribuição se dê de forma impessoal e seja aprovada previamente pelo Ministério. Já em relação aos ingressos a serem postos à venda ao público em geral (para shows, espetáculos e similares), a normativa estabeleceu a quantia de R\$ 150,00 como preço médio máximo permitido, o que corresponde a três vezes o valor do Vale Cultura.

Além disso, a IN 01/2017 torna obrigatório o oferecimento da chamada “contrapartida social”, definida como a ação presencial e gratuita orientada a alunos e professores de instituições de ensino de qualquer nível – ao menos 50% devem ser destinados a instituições públicas –, visando à formação de plateia, a qual deve ser registrada em vídeo e disponibilizada gratuitamente na internet.

Outra grande novidade é a criação de “trilhas de controle” que efetuarão – de forma automatizada – o cruzamento de dados e documentos dos projetos desde sua propositura até seu encerramento, de modo a evidenciar

eventuais “desvios” durante a execução. Referidas trilhas tem o objetivo de verificar: a regularidade do proponente e sócios; a regularidade da CNAE do proponente e do fornecedor; o atendimento ao princípio da não concentração (quantidade de projetos e valores por proponente); a existência de itens orçamentários concentrados por fornecedores; a regularidade de notas fiscais eletrônicas; a regularidade de beneficiários de ingressos gratuitos; o rol de incentivadores inativos; e a regularidade de captadores de recursos.

Por fim, a IN MINC 01/2017 prevê que a prestação de contas dos projetos será realizada em tempo real, no momento em que os gastos forem realizados, e não somente ao final do projeto, como de praxe, de modo a identificar imediatamente eventuais desvios e diligenciar sua correção pelo proponente.

A nova instrução normativa pode ser vista como uma reação do Ministério da Cultura à crise que se instalou na Lei Rouanet a partir da criação de CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) na Câmara dos Deputados e da deflagração de operações da Polícia Federal que evidenciaram supostas fraudes na utilização dos benefícios da lei. Segundo o MinC, a redação da nova regulamentação contou com a colaboração de diversos órgãos federais de monitoramento e controle da utilização de recursos públicos. Espera-se que a nova regulamentação gere impactos positivos junto à sociedade, permitindo a continuidade do incentivo fiscal à cultura, indispensável ao fomento da produção cultural brasileira.

*Alessandra Drummond é advogada. Mestre em Direito Empresarial pela Faculdade de Direito Milton Campos - MG. Especialista em Direito Tributário pelo Instituto de Educação Continuada - IEC da PUC/MG. Graduada pela Faculdade de Direito da UFMG. Vice-Presidente da Comissão de Direito do Audiovisual, da Moda e da Arte da OAB - MG. Sócia da Drummond & Neumayr Advocacia, escritório especializado em Direito do Entretenimento e da Artmanagers, empresa de gestão de projetos culturais e sociais.*



## Museus contemporâneos: locais de contágios e hibridismos (Cont.)

meno partilhado por estes equipamentos de espetacularização desse espaço. Este discurso não é uma novidade no meio cultural e é originário das casas de espetáculos. O edifício foi sempre o cartão de visitas das instituições culturais ligadas ao espetáculo: primeiro os teatros, depois as óperas, até aos mais modernos pavilhões multiusos. A sua construção seguia um estilo, tinha sempre um carácter monumental e apresentava-se como um local luxuoso, pelas instalações que possuía e pela decoração que ostentava. O teatro ou a ópera eram locais elitistas que, além de cumprirem uma função cultural, serviam para representação social e para legitimar estatutos: apresentavam-se como marcos de avanço cultural e modernidade da cidade. Ao longo dos últimos cinquenta anos este fenómeno ganhou visibilidade e alastrou-se a todos os equipamentos culturais: a arquitetura ganhou um valor social que ultrapassa largamente o utilitário e que é usado pelas instituições como demonstração de prestígio.

A arquitetura de todos os espaços culturais está cada vez mais relacionada com questões políticas do que com as necessidades intrínsecas às instituições que os habitam. O edifício, mais do que acolher um espólio cultural, existe para fazer uma afirmação de poder e de prestígio, o que resulta numa cisão entre a forma e o conteúdo do museu. A arquitetura é frequentemente inadequada para a função que deve desempenhar, complicando o trabalho desenvolvido na instituição e tornando-se uma fonte de distração para o espectador. Por vezes, a arquitetura impõe-se de tal forma que a própria coleção parece um adereço, tornando o conjunto disfuncional. As afirmações de Schubert e Uffelen em relação ao museu, de que este se transformou hoje no seu próprio assunto (Schubert 2009, 99-112), no luxuoso relicário que contém a sóbria relíquia (Uffelen, 2010, 9), podem ser perfeitamente aplicadas a todos os outros equipamentos culturais. As novas formas arquitetónicas serviram também para renovar a imagem das próprias instituições e transformar o seu conceito. O museu começa a estar associado ao conceito de entertainment, que se relaciona com o quotidiano de um público alargado, superando assim a ideia de austeridade e elitismo do antigo museu. Os outros equipamentos culturais assumem cada vez mais um carácter espetacular como forma de criar novos públicos e ganhar prestígio.

Os espaços culturais têm, assim, uma nova e mais evidente articulação com a cidade, que se reflete na própria organização do tecido urbano e na sua esfera social. Para além disso, as instituições culturais estabelecem novas relações com o seu próprio edifício. A arquitetura passa a ser uma fonte de cria-

ção de novos públicos e o edifício por si só justifica a visita; a arquitetura é o primeiro e mais poderoso objeto de marketing de qualquer equipamento cultural. Como afirma Paulo Martins Barata sobre Serralves: “em quaisquer circunstâncias, o museu de Siza é um sucesso e, a seu crédito, os visitantes afluem aos milhares, deslumbrados pela arquitetura” (Barranha, 2006, 194). Por exemplo, no caso do Museu Marítimo de Ilhavo cerca de metade dos visitantes deslocam-se ao espaço devido ao edifício que o acolhe; no caso do Museu do Côa uma das razões do sucesso é precisamente o diálogo que o edifício estabelece e a forma como se integra no território. A questão estética do edifício passou a ser fundamental em todos os equipamentos culturais, chegando a suplantar as questões funcionais. No entanto, é dada extraordinária importância à flexibilidade da arquitetura, assim como à incorporação de tecnologias que auxiliem o seu eficaz desempenho. Esta preocupação começa a estender-se também aos parques temáticos. Já não importa apenas recriar um mundo e recriá-lo bem, mas integrar nessa arquitetura um sentido estético e hightech que lhe permita competir com os restantes equipamentos, como é o caso do Oceanário. Onde existia monumentalidade existe agora espetacularidade: cada edifício é encarado como uma obra de arte que deve produzir impacto social.

No entanto, existem ainda casos em que a arquitetura é valorizada pelo valor histórico que tem, sendo o seu valor simbólico e não estético a mais-valia para o museu. Esta recente importância atribuída ao edifício é por si só também sintoma de um processo contemporâneo que atravessa o nosso tecido cultural: a patrimonialização, ou seja, o ato de “operar uma classificação, constatar uma mudança de função e de uso, sublinhara consciência de um valor que já não é vivido na reprodução da sociedade mas que é decretado na proteção de traços, testemunhos e monumentos” (Carneiro, 2004, 72).

Como já referimos a cultura pós-moderna é caracterizada pela indefinição dos seus conteúdos. Como consequência, assistimos diariamente a uma tendência de descontextualização de objetos quotidianos, ou conjuntos de objetos, com o propósito de os musealizar, ou seja, de lhes atribuir um carácter simbólico que lhes confira o título de património (Carneiro, 2004, 47-87) Já não se trata apenas de valorizar objetos históricos, vestígios ou ruínas, mas de tornar objetos quotidianos em testemunhos (Peixoto, 2000, 2-16). Um exemplo desta tendência é a transformação do interior de casas particulares, ou de construções como faróis ou moinhos em coleções, ou seja, em espólio a proteger e a divulgar junto dos públicos.

Podemos aceitar que estes objetos que tiveram a sua utilidade no passado e a perderam são, de facto, testemunhos de um estilo de vida ou marcos de uma época. No entanto, cumprem ainda a sua função original e que, ainda assim, sofrem esta transformação.

Um exemplo relativo a esta tendência é a crescente preocupação das casas de espetáculos em transformar o seu próprio edifício numa coleção. Para isso, elaboram-se visitas-guiadas, produzem-se catálogos dos espaços, atribuindo ao seu espaço de trabalho quotidiano e funcional o estatuto de património. Esta tendência é clara nas visitas guiadas à Casa da Música, que contemplam a entrada em salas de espetáculos, salas de ensaio, como se de um verdadeiro museu se tratasse, ou ainda a visita semanal ao Teatro D. Maria II, realizado à 2ª feira (dia de encerramento do mesmo) que permite até a visita a locais privados como os camarins, o backstage, as salas de confeção/arranjo de figurinos ou ainda os locais de armazenamento. Trata-se de uma forma de contornar uma característica específica destes equipamentos, a inexistência de um conteúdo – a coleção – de forma a justificar visitas a este espaço independentemente da sua programação. Além disso, em muitos casos, estas visitas surgem como mais uma fonte de receita para estes equipamentos cada vez mais estrangulados pelos cortes orçamentais.

Esta tendência para musealizar espaços e objetos fora do domínio tradicional dos museus está também presente na integração por parte de parques temáticos de elementos visitáveis pelo seu valor cultural. No parque temático Portugal dos Pequenitos existe já a criação de museus dentro do espaço do parque (museu do traje, museu do mobiliário e museu da marinha), onde estão expostos exemplares tradicionais em miniatura, assim como a própria existência de coleções etnográficas dispostas dentro das reproduções arquitetónicas. Estes são testemunhos da erosão dos limites estabelecidos entre estes dois tipos de equipamento cultural. O museu começa a perder a exclusividade da coleção à medida que que novos equipamentos integram em si não só coleções como as funções a si associadas.

No sentido contrário, os museus cuja coleção é central e é geralmente permanente, tendem a necessitar de fazer circular nova informação e novas atrações no seu espaço. Para isso recorrem frequentemente a exposições temporárias, à implantação de exposições anuais que permitam uma grande afluência de público, como o BES Photo no Museu Berardo e a estratégias de rotação da própria coleção, como também acontece no referido museu.

A programação é outro novo domínio para alguns dos equipamentos culturais, nomeadamente para os museus, e foi até recentemente uma característica dos equipamentos culturais ligados ao espetáculo, que têm a necessidade de construir uma agenda que simultaneamente organize e divulgue os eventos que vão ser apresentados num certo período de tempo, uma temporada. No entanto, a grande maioria dos equipamentos culturais tem hoje uma programação que visa potenciar os serviços prestados ao público. Assim, as instituições culturais desmultiplicam-se numa tentativa de chegar potencialmente a todos os públicos através da criação de uma programação independente do conteúdo original da instituição, ainda que possa ser articulado com o mesmo, de forma a criar mais oferta e potencialmente mais visitas.

Enumerámos já alguns novos discursos dos museus que consideramos relevantes. Ainda que estes discursos sejam resultantes de novas condições sociais, económicas e políticas, são também tributários de partilhas prático-discursivas entre equipamentos culturais outrora inteiramente distintos. Mais do que contágios, diálogos, trocas e migrações de discursos, começam a surgir, no nosso tecido cultural, equipamentos que pertencendo a um tipo de equipamento cultural específico adotam práticas de outros. É importante notar que estes movimentos de transformação das instituições não se dão apenas pontualmente num ou outro equipamento. A esfera cultural está em mudança e esta mudança está a criar espaços de translucidez e sobreposição entre práticas, discursos, ainda que os conceitos permaneçam inalterados. Trata-se de zona de permeabilidade ao outro de mútuas absorções que transfiguram silenciosamente as nossas instituições e mesmo as nossas estruturas culturais e sociais. É neste novo contexto que estão a surgir os hibridismos que temos vindo a referir.

Edward Soja caracteriza os parques temáticos como “híbridos contemporâneos que – como a maioria dos fenómenos pós-modernos – cruzam as fronteiras que normalmente separam os até então distintos reinos da cultura, da economia, da filosofia, da sociologia e da política” (Santos 2009, cit. Edward Soja, 7). O mesmo autor identifica –os como laboratórios civilizacionais (Ashton, 1999, 64-71), de espelhos universais que refletem a consciência (e/ou memória) coletiva e que permitem ao observador reconhecer e reconstruir o seu lugar na sociedade. Não poderiam estas mesmas palavras descrever museus ou casas de espetáculos? Será que as suas práticas, em equipamentos perfeitamente definidos e tipificados, não transcendem de certa forma o próprio conceito que os enforma? Não serão híbridas estas práticas que, filiadas em diferentes equipamentos, confluem num só, ajudando a reescrever (ainda que não a (re)nomear os equipamentos que as praticam?

Por exemplo, até que ponto é que a Casa da Música, no Porto, não pode ser hoje descrita como um espaço museológico? Até que ponto é que o Museu do Côa, que reescreve, reinterpreta e reinventa o próprio espaço que o rodeia e o próprio património que lhe dá existência, não habita o limiar entre museu e parque temático? Poderá ser considerado um laboratório civilizacional, estatuto para o qual o centro de investigação contribui consideravelmente? Na sua função com o território e até na sua própria relação com as gravuras in situ, mais do que evocar, (re)cria. É um museu povoado de réplicas que constituem a própria coleção, usa um referencial específico que encena; poderá ser entendido como um espaço de simulacro, geralmente atribuído aos parques temáticos? No Museu do Côa há ainda uma particularidade que enforma esta questão: no seu ano e meio de existência o museu do Côa tem recebido milhares de visitantes, sendo que apenas uma muito pequena percentagem desse público visita as gravuras reais nos locais que circundam o museu. Entre o original e a réplica, o natural e o encenado, as opções do público relativamente ao património do Côa parecem recair sobre um domínio que é ainda novo para os museus.

Pondo em confronto estes três tipos de equipamentos podemos observar que o microcosmos com que Ashton (1999, 64-71) caracteriza os parques temáticos está presentes numa grande percentagem dos equipamentos culturais, independentemente da sua tipologia. Estes equipamento, de novo como o fenómeno shopping, ele próprio híbrido, apresentam espaços para refeição, atrações para ver, espaços comerciais e espaços para vivenciar.

A relação que se estabelece entre estes tipos de equipamentos, cada vez mais uniformizados e socialmente equivalentes e consequentemente concorrentes, permite-nos observar uma diluição entre a indústria cultural e a indústria de entretenimento, entre o ludico e o educativo, verificando mesmo uma fusão dos seus conteúdos. Ambos se equipam com as mesmos dicursos, partilham as mesmas práticas e apresentam essencialmente as mesmas necessidades. Existe uma uniformização de práticas, discursos e estruturas organizacionais que atravessam todo o circuito cultural e que estão presentes em grande parte dos equipamentos, diluindo também as fronteiras entre si.

Há outro equipamento cultural que não foi referido mas que poderá contribuir para o estudo da hibridez no território cultural: as exposições universais que apesar de não reunir práticas híbridas são em si equipamentos híbridos. Estas exposições foram criadas para dar respostas a necessidades económicas de expansão e de trocas comerciais, estimulação de consumo, intercâmbio tecnológico e industrial e posicionamento económico na concorrência internacional. Este fenómeno que começou como pavilhão da indústria e do comércio, passou por cidade efémera e constitui agora uma das maiores atrações universais, deslocou-se de um circuito essencialmente económico para um espaço onde cultura e entretenimento são dificilmente dissociáveis. A sua evolução foi delineando a composição do seu público: destinados inicialmente a um público muito específico, as exposições internacionais tornaram-se eventos para públicos de massa, constituindo uma mais-valia para o local onde são realizadas. Estes espaços precedem os parques temáticos e partilham com estes a encenação, a miniaturização e, por vezes, até caricaturização de um universo, assim como a existência de um microcosmos social. No entanto, estes fenómenos relacionam-se intimamente com o conceito de museu: durante a sua evolução enquanto equipamentos culturais as exposições universais têm vindo a integrar dentro de si vários espaços museológicos que geralmente resistem à própria exposição. Em Portugal podemos encontrar dois exemplos: o Pavilhão do Conhecimento, construído para a Expo ’98 e que se mantém hoje em funções; o Museu de Arte Popular cuja existência deveria terminar no final da Exposição do Mundo Português de 1940 e que resiste à passagem do tempo tentando afirmar ainda o seu valor cultural.

O museu é hoje um espaço transfigurado e que se muta através de diálogos, de trocas, de contágios; são estas metamorfoses que começam lentamente a transformar o museu num equipamento híbrido. Mas é também e ainda uma instituição tiranizada pelo peso da tradição que se expressa na inercia das práticas passadas e na resistência à adoção de novos conceitos, métodos e modelos (Janes, 2009, 13-95). No entanto se, por um lado, os conceitos, métodos e até modelos se mantêm estáveis, por outro a prática começa a ser mutada, transformada, corrompida até pelo contágio resultante do diálogo com outros equipamentos que, por não terem em si o peso da História, não vivem espalhados no seu próprio passado. O museu é cada vez mais um espaço fronteiroiro, onde a realidade e ficção se fundem, oferecendo-se cada vez mais como um todo, um espetáculo. Já não falamos de um depósito de objetos factuais cujo valor é o de contarem a História, mas falamos de testemunhos de estórias em cons-tante (re)interpretação e em constante mutação dos seus próprios significados. À semelhança do museu, e pelos mesmos processos de contágio, apropriação e adaptação, também a própria cultura se (re) interpreta e se (re)constrói.

- Bibliografia**
- Ashton, Mary. 1999. “Parques Temáticos”. In Revista FAMECOS, 11: 64-74. Porto Alegre.
- Bahia, Sara. 2008. “Avaliação da Eficacia das Intervenções Eduacionais em Museus: uma proposta teórica”. In INFAD Revista de Psicologia, 1: 35-42. Badajoz.
- Barranha, Helena. 2006. “Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem”. In Museus, Discursos e Representações. Porto: Afrontamento.
- Baudrillard, Jean. 1991. Simulacros e Simulação. Lisboa: Relógio D’água.
- Brefe, Ana. 1998. “Os primórdios do Museu: da elaboração conceitual à instituição pública”. In Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História, 17: 281-315. São Paulo.
- Brito, Joaquim Pais. 2006. “O museu entre o que guarda e o que mostra”. In Museus, Discursos e Representações. Porto: Afrontamento.
- Camacho, C. F. (2007). “Serviços Educativos na Rede de Museus: panorâmica e perspectivas”. In Serviços Educativos na Cultura (pp. 26-42). Porto: Setepés.
- Carneiro, A. (2004). Património Reencontrado - centro histórico de Guimarães, património da Humanidade: a cidade enquanto memória, espaço de identidade e cidadania. Braga: Universidade do Minho. Tese de Mestrado.
- Debord, G. (2005). Sociedade do Espetáculo. Cascais: Edições Antipáticas.
- Eagleton, Terry. 2003. A Ideia de Cultura. Lisboa: Temas e Debates.
- Giddens, A. (2002). Modernidade e Identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Janes, Robert R. 2009. Museums in a troubled world - Renewal, Irrelevancy Or Collapse? London: Routledge.
- Kiefer, Flávio. 2000. “Arquitectura de Museus”. In Arqtexto, 2: 12-25. Porto Alegre.
- Kraus, Rosalind. 1990. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. In Grasping the World: The Idea of the Museum. Ashgate Publishing Group.
- Lipovetsky, Gilles, e Serroy, Jean. 2010. A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada. Lisboa: Edições 70.
- Marques, Joana Ganiilho. 2012. Discursos dos Museu: Uma perspetiva transdisciplinar. Lisboa: Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado.
- Nuno Martins. 2009. “Património, paisagens culturais, turismo, lazer e desenvolvimento sustentável. Parques temáticos vs parques patrimoniais”. In Exedra, temático - Turismo e Património: 51-76. Coimbra.
- Peixoto, P. (2000). O património mundial como fundamento de uma comunidade humana e como recurso das indústrias culturais urbanas. Obtido em 2010, de Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra: http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/155.pdf
- Santos, Tiago. 2009. “Os parques temáticos históricos como preservadores do património imaterial”. In 5ª Cidade. Cidades, Cultura Urbana e Reabilitação: 51-76. Porto.
- Semedo, A. (2006). In Museus, discursos e representações (pp. 13-26). Porto: Afrontamento.
- Schubert, Karsten. 2009. The Curator’s Egg. Santa Monica: Ridinghouse.
- Semedo, Alice. 2006. “Práticas narrativas na profissão museológica: estratégias de exposição de competência e posicionamento da diferença”. In Museus, discursos e representações. Porto: Afrontamento.
- Silva, Susana Gomes. 2007. “Enquadramento teórico para uma prática educativa nos museus”. In Serviços Educativos na Cultura. Porto: Setepés.
- Uffelen, Chris Van. 2010. Museus Arquitectura. Postdam: H.F.LULLMANN.

Joana Ganiilho Marques nasceu em 1988 em Lisboa. Iniciou o doutoramento em Museologia na Faculdade de Letras do Porto, é mestre em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e licenciada em Artes Plásticas pela Escola Superior de Arte e Design do Instituto Politécnico de Leiria. Em Portugal, trabalhou em livrarias, educação artística e museus; de momento é voluntária na Grécia, numa Organização Não-Governamental que trabalha no âmbito da educação não-formal e desenvolvimento social para a juventude. Trabalhou também como artista freelance e frequentou vários cursos de especialização em museus, arte, gestão de organizações internacionais, cooperação internacional, fotografia e necessidades educativas especiais. Faz investigação nos domínios das Artes e dos Museus desde 2011. Publicou vários artigos sobre estas temáticas em revistas portuguesas e participou como oradora em diversas conferências e seminários. Como artista, ganhou uma menção honrosa no VI Festival de Gravura de Évora em 2009, tendo participado em várias exposições.

# Violência e linguagem

## Entre patrimônio cultural, picho e grafite



Editoria Liana Portilho

A relação entre patrimônio cultural e pichação mais uma vez ganhou luzes com a repercussão da recente pichação na Igreja da Pampulha, bem cultural do país e da humanidade declarado pela UNESCO, em 2016. O ato gerou grande repercussão nas diversas mídias sociais, colocando em lados opostos aqueles que entendem que o patrimônio histórico deve ser preservado a todo custo e aqueles que defendem o direito à liberdade de expressão dos pichadores.

Apesar de possuir um forte aspecto político de resistência das minorias sociais, o “picho” é uma prática criminalizada pela Lei n. 9.605/1998. Ao mesmo tempo, outros tipos de arte de rua, como o grafite, ganham cada vez mais aceitação popular e invadem até mesmo as galerias de arte. Cabe, então, a indagação sobre a possibilidade de as artes de rua e o patrimônio histórico coexistirem harmonicamente dentro das cidades.

Ainda que seja tipificado como crime, o “picho” é também um modo de expressão de um determinado grupo, que pode até mesmo ser enquadrado no conceito de patrimônio cultural contido no art. 216 da Constituição Federal, na medida em que tem relação identitária com um grupo de indivíduos.

Criminalizado, polêmico e expressivo, o “picho” desafia o enquadramento e a compreensão ligeira por distintas áreas do conhecimento: Arte, Direito, Sociologia, Antropologia, Psicanálise. Para entender um pouco mais dessa manifestação, conversamos com Felipe Bernardo Furtado Soares, advogado que tem se notabilizado no estudo do tema e na defesa processual de alguns dos mais conhecidos pichadores de Belo Horizonte.

A seguir, Felipe Soares fala sobre a pesquisa que defendeu recentemente em mestrado na Faculdade de Direito da UFMG (link do trabalho: [https://issuu.com/felipesoares71/docs/disserta\\_\\_\\_\\_\\_o\\_felipe\\_soares\\_-\\_vers\\_](https://issuu.com/felipesoares71/docs/disserta_____o_felipe_soares_-_vers_)) e expõe como os pichadores encaram a sua expressão em relação ao patrimônio cultural:

**Recentemente, em março de 2017, a Igrejinha da Pampulha foi pichada pela segunda vez em menos de um ano, após ter sido reconhecida como Patrimônio da Humanidade pela UNES-**

**CO. A pichação de bens tombados é pacificamente aceita pelos diferentes grupos de pichadores?**

No caso específico da Igreja da Pampulha, a pichação não foi bem recebida entre os pichadores. Primeiro, por se tratar de uma igreja, que, em Belo Horizonte, segundo o entendimento de muitos pichadores, é um tipo de edificação que não deve ser pichado. Segundo, porque a pichação na Igreja da Pampulha atraiu a atenção das autoridades policiais para outras pessoas que não tiveram relação com aquele primeiro ato.

Sobre a pichação realizada na Igreja em 2016, é importante pontuar que o seu autor, Maru, não tinha conhecimento do tombamento da Igreja e nem reconhecia aquela edificação como um patrimônio nacional. Na verdade, ele compreendeu isso tudo quando foi preso.

Ainda sobre a pichação em bens tombados, a pesquisadora Ludmilla Zago relata que em Salvador é bastante comum pichações em bens tombados e em igrejas. Segundo ela, em cada cidade, os pichadores, assim como as autoridades públicas, relacionam-se com o patrimônio histórico de uma forma. No Rio de Janeiro, por exemplo, o relógio da Central do Brasil, que também é tombado pelo IPHAN, foi pichado em 2016 e nem se cogitou uma punição tão severa como a que foi aplicada ao Maru, que ficou preso preventivamente durante um ano, ou ao GG, autor de picho na Biblioteca Pública Luis Bessa, que foi condenado a mais de 8 anos de prisão por seu ato.

**Picho é arte? Há algum ordenamento jurídico no mundo que tolere a prática?**

Algumas instituições e galerias de arte vem reconhecendo a pichação brasileira como arte. Para citar alguns exemplos, o picho já esteve na Bienal de Berlim, na Bienal de São Paulo, na Fundação Cartier, em Paris. Ainda assim, entendo que não é a intenção da maioria dos pichadores serem reconhecidos como artistas. Em verdade, a distinção entre pichação e grafite só existe no Brasil, tanto em termos sociais como em termos legislativos.

Alguns estudiosos do tema, como Ludmilla Zago, Gustavo Coelho e Cripta Djan, defendem o picho como expressão cultural legitimamente brasileira, com características éticas e estéticas peculiares que a diferenciam de outras expressões como o grafite.

Nas legislações estrangeiras em que pesquisei, qualquer tipo de intervenção com tinta nas superfícies urbanas sem autorização do proprietário ou da autoridade pública pode ser considerada ilegal/criminosa. Não encontrei uma distinção clara entre os tipos de intervenção estética nas superfícies urbanas, ainda que algumas decisões judiciais proferidas em outros países tenham diferenciado o grafite de outras formas estéticas.

No Brasil, a lei 9.605/98 não considera criminoso o grafite feito com autorização e com intenções artísticas. Portanto, se não for feito dentro dessas condições, o grafite pode ser considerado como ato criminoso, assim como a pichação.

É importante ressaltar que, ainda que faça essa distinção, a legislação federal não conceitua pichação e grafite, ficando a cargo dos operadores do direito a distinção entre essas duas formas de expressão, o que me parece dramático, diante do desconhecimento absoluto dos juristas acerca dos aspectos estéticos, antropológicos e sociológicos da cultura do picho.

**No caso de pichação sobre um bem cultural, a fronteira entre arte e vandalismo fica mais tênue?**

Pergunta difícil de ser respondida. Vou relatar três casos para tentar esclarecer o tema.

Na Bienal de São Paulo de 2008, chamada de Bienal do Vazio, um grupo de pichadores invadiu o espaço e entrevistou em suas paredes brancas, entendendo a proposta do curador da mostra como um convite a intervenções diversas. Alguns foram presos e processados por formação de quadrilha e pelo crime de pichação. No ano seguinte, esses mesmos pichadores foram convidados a participar formalmente da Bienal. Nesse caso, o suposto vandalismo dos pichadores em 2008 chamou a atenção do mundo das artes e lhes transformou em artistas já em 2009.

Num documentário disponível no canal Arte1, o marchand do pichador Cripta Djan explica como chegou até o picho brasileiro como forma de expressão artística. Ele relata que buscou as mostras mais visitadas nos maiores museus do mundo e encontrou um ponto comum: “artivismo” (neologismo formado a partir da junção entre “arte” e “ativismo”). Para ele, o vandalismo atribuído aos pichadores é ativismo político capaz de legitimar essa expressão como arte.

Quando da pichação na Igreja em 2016, a professora da UFMG Regina Helena publicou um texto em seu Facebook destacando o dissenso provocado por aquele ato. A partir daquele caso, era possível discutir para quem serve um patrimônio histórico? Quem o reconhece como tal? Quais as ações levadas a cabo pelo poder público para manter aquele local como patrimônio? Matar animais, desocupar comunidades para ganhar o título da UNESCO vale a pena?

Concluindo, é evidente que um bem cultural, como um patrimônio tombado, implica certo consenso social acerca da importância de sua preservação, o que causa maior comoção da sociedade em casos de pichos nesses espaços. Por outro lado, é exatamente a partir do dissenso que frequentemente causa que a pichação vem sendo reconhecida como forma de expressão –artística ou não– que deve ser melhor compreendida, para além da simplicidade unívoca da pecha de vandalismo.

**Como você vê hoje a situação do movimento de pichadores em Belo Horizonte? A repressão da prática pelas autoridades tem conseguido inibir a ação dos pichadores ou tem, ao revés, estimulado ainda mais essas manifestações?**

É difícil medir a eficiência das ações de repressão aos pichadores realizadas nos últimos anos em Belo Horizonte. As autoridades policiais e o Ministério Público irão dizer que “quadrilhas” de pichadores foram desbaratadas e que o número de prisões aumentou. O ex-prefeito Márcio Lacerda disse em uma de duas últimas entrevistas como prefeito (<http://www.otempo.com.br/capa/pol%C3%ADtica/bh-est%C3%A1-sendo-pre->

judicada-por-algo-um-tanto-mesquinho-diz-lacerda-1.1190347) que gostaria de ter avançado no combate ao picho, mas não conseguiu, e o vandalismo até se agravou, em sua opinião.

Fato é que os prejuízos causados aos indivíduos submetidos diretamente a ações de combate ao picho foram enormes. Cerca de 17 pessoas ficaram submetidas ao monitoramento eletrônico por cerca de 2 anos. Maru ficou preso preventivamente por 1 ano. GG foi condenado a mais de 8 anos. Goma teve toda sua loja de roupas e materiais de pintura apreendida e ficou preso por 8 meses. O combate realizado pelo MP e pela Polícia Civil valem a pena, considerando esses efeitos na vida dessas pessoas?

Além disso, pelo que observo, alguns pichadores deixam de pichar por um tempo, nos momentos de maior repressão, mas, com o tempo, retornam à prática, e sempre estão a surgir novos pichadores, movidos pelo desejo de transgredir.

Tendo a pensar que a política de repressão pura e simples realizada em Belo Horizonte não “resolve o problema”, causa consequências nefastas para vida dos afetados e não soluciona o muro pichado dos proprietários. Por isso, penso que soluções que não envolvam o direito penal podem ser mais eficazes e menos danosas.

**O grafite ou o picho podem ser considerados bem cultural?**

Recentemente, em São Paulo, um juiz de primeira instância reconheceu o “direito ao grafite” em uma decisão liminar de um processo que visava impedir que o prefeito

Paulistano João Dória continuasse a apagar grafites pela cidade sem consultar o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de São Paulo. O magistrado entendeu que a população paulistana tem direito a desfrutar do grafite enquanto bem cultural, que deve ser, portanto, protegido e incentivado pelo poder público. Não caberia ao administrador municipal optar esteticamente por jardins verticais em detrimento da estética muitas vezes periférica do grafite. Reconheceu-se a importância cultural e artística do grafite em nossa sociedade.

Em uma visão radicalmente democrática do que é um bem cultural, o mesmo raciocínio poderia ser aplicado ao picho, especialmente se considerarmos a importância dessa cultura para diversos jovens das periferias brasileiras. Para um sem-número de brasileiros que compartilham da ética e da estética dessa cultura, o picho pode sim ser considerado um bem cultural da maior relevância, a partir do qual eles conhecem e dão sentido ao mundo ao seu redor.

Todavia, essas questões são desconsideradas pelo judiciário e pelo poder público, que entendem o picho tão somente como um ato de vandalismo desprovido de quaisquer significados.

*Liana Portilho é editora de Patrimônio Cultural do Letras. Foi Presidente do Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG (2007-2008), é mestre em Direito da Cidade (UERJ), doutoranda em Direito (UFMG), advogada e Procuradora do Estado de Minas Gerais.*



**Pampulha-en-abyme**  
Liana Portilho

um bem cultural material declarado patrimônio cultural por tombamento municipal, estadual, federal, declarado patrimônio da humanidade por declaração internacional, mutilado por uma expressão individual cultural, imaterial, declarada tipo penal na esfera criminal, mas que ainda assim não deixa de ser uma expressão cultural, ainda que não seja patrimônio cultural, que não reconhece o patrimônio cultural, que não reconhece como bem cultural um patrimônio cultural, e que não se reconhece como marginal, mas também não quer ser mainstream, porque é da sua essência a transgressão, então é marginal, mas não é marginal porque não quer ser tipo criminal, mas é marginal porque só entra na margem mediante autorização, sem autorização da autoridade é mais marginal, e se não é marginal é grafite, se é grafite não é mais picho, se não é mais picho não é manifestação cultural, e se não é manifestação cultural não é um bem cultural material declarado patrimônio cultural por tombamento municipal, estadual, federal, declarado patrimônio da humanidade por declaração internacional, mutilado por uma expressão individual cultural, imaterial, declarada tipo penal na esfera criminal, mas que ainda assim não deixa de ser uma expressão cultural, ainda que não seja patrimônio cultural, que não reconhece o patrimônio cultural, que não reconhece como bem cultural um patrimônio cultural, e que não se reconhece como marginal, mas também não quer ser mainstream, porque é da sua essência a transgressão, então é marginal, mas não é marginal porque não quer ser tipo criminal, mas é marginal porque só entra na margem mediante autorização, sem autorização da autoridade é mais marginal, e se não é marginal é grafite, se é grafite não é mais picho, se não é mais picho não é manifestação cultural, e se não é manifestação cultural não é um bem cultural material declarado patrimônio cultural por tombamento municipal, estadual, federal, declarado patrimônio da humanidade por declaração internacional, mutilado por uma expressão individual cultural, imaterial, declarada tipo penal na esfera criminal, mas que ainda assim não deixa de ser uma expressão cultural, ainda que não seja patrimônio cultural, que não reconhece o patrimônio cultural, que não reconhece como bem cultural um patrimônio cultural, e que não se reconhece como marginal, mas também não quer ser mainstream, porque é da sua essência a transgressão, então é marginal, mas não é marginal porque não quer ser tipo criminal, mas é marginal porque só entra na margem mediante autorização, sem autorização da autoridade é mais marginal, e se não é marginal é grafite, se é grafite não é mais picho, se não é mais picho não é manifestação cultural, e se não é manifestação cultural não é ..... .



# Sobre o passado e o presente



Editoria Márcia Chamizon

*Existe uma violência silenciosa que tem sido devastadora para muitas mulheres: aquela que transforma uma pessoa num ser invisível. A jornalista Natália Martino e o fotógrafo Leo Drumond lançaram, em maio deste ano, o livro Mães do Cárcere. Durante 12 meses, os autores conviveram com as internas da única unidade prisional brasileira exclusiva para gestantes e lactantes, que lá vivem com seus filhos pequenos. O trabalho quebra o silêncio e tira essas mulheres da invisibilidade.*

Por Natália Martino

Contar memórias é doar a outros seu passado — não o passado vivido, mas o lembrado. O que ainda te faz sorrir e o que ainda te faz encolher de dor passa a pertencer a outra pessoa.

Se deixar fotografar é doar o presente — não o que você vive, mas o que o outro vê. O que você quer se lembrar e o que você quer esquecer fica escrito e depois desmente suas recordações.

Quando começamos a ir semanalmente ao Centro de Referência a Gestante Privada de Liberdade, em Vespasiano (MG), não pensávamos nisso. Olhávamos apenas para a dureza daquele universo e nossas mentalidades de jornalistas nos diziam que era preciso escancarar isso para o mundo, fazer com que as pessoas conheçam a realidade pela qual todo mundo é um pouco responsável. E, assim, ouvimos as memórias, fotografávamos o presente.

Mais de três anos separaram nosso primeiro dia naquela unidade prisional e o lançamento do livro com as memórias do passado e as fotos daquele presente — agora já quase distante. E foi preciso todo esse tempo para entendermos o que aquilo realmente poderia significar. Não para nós, não para os que comprariam o livro, não para os que se incomodariam com aquela realidade muito menos para os que se regozijariam com ela — porque sim, há quem seja absolutamente incapaz de compreender.

Não para nós, não para eles. Para elas. Para as donas legítimas das memórias, para os corpos que viveram aquele presente. Respeito a elas e a suas histórias pautou o trabalho desde o início. O que demos a entender é que três anos às vezes é muito tempo. O suficiente para a memória se readequar, apagar certas dores, colorir certos momentos. O suficiente para novos dias recriarem o passado. E aí, como elas veriam as antigas lembranças cristalizadas? Só saberíamos perguntando.

Dia 11 de maio de 2017. Evento de lançamento marcado, livro sendo entregue pela gráfica no mesmo dia. As mulheres ainda presas só poderiam receber o livro depois. As que já estavam longe das grades, foram convidadas para o grande dia. Três honrosas presenças. Estavam felizes. Perfumadas, sorridentes, orgulhosas. Ganhamos os livros. Nós, ansiosos com a reação. Elas, felizes apenas. Permaneceriam assim ao chegarem em suas casas e lerem suas histórias escritas e fotografadas?

Uma semana se passa. “Pode me ligar?” — é a mensagem recebida no celular. Não só podíamos como era nossa obrigação. Era a hora da verdade e nós sabíamos disso. “Querida só te dizer que AMEI o livro e que aquele dia do lançamento foi muito abençoado! Vocês são muito abençoados! Obrigada!”. Não sabemos se foi benção, se foi sorte ou se foi só reflexo da constante preocupação em tratar com respeito aquelas histórias, mas nos sentimos honrados por sabermos que a dona de algumas daquelas memórias aprovou a tradução que fizemos do seu passado.



Certa vez, uma advogada popular que trabalha cotidianamente no Sistema Carcerário nos disse que a importância do livro “Mães do Cárcere” era dar a essas mulheres rostos, nomes e individualidade — tudo que a prisão tenta lhes tirar. Nem sempre isso nos foi claro. Agora parece fazer mais sentido. Outras mulheres cujos rostos, corpos e lembranças foram impressos ainda receberão o livro nas próximas semanas. Elas ainda precisam fazer suas próprias avaliações e nós aguardaremos ansiosamente.

Enquanto isso não acontece, outros retornos nos são dados. De amigos, de desconhecidos, de parceiros. Alguns destacam a sensibilidade em se tratar o tema, outros falam dos sofrimentos descritos ali. Há os que dizem nunca terem pensado sobre o Sistema Carcerário nesse ou naquele ponto de vista. Ao que parece, as narrativas textuais e visuais vão encontrando seus caminhos para tocar as pessoas. Ou talvez essas sejam apenas pessoas educadas dizendo o que acreditam ser o mais adequado naquele momento. Não importa.

O que importa é que as mulheres com quem convivemos por todo aquele ano se sintam devidamente representadas nesse livro. E que a obra as ajude a existir no mundo de cá — o mundo dos privilégios, das artes, das letras. O mundo que tanto insiste em jogar para o esquecimento as realidades duras de outros mundos. O mundo que finge ser separado dos outros, mas não é. O mundo que quer fazer dessas mulheres invisíveis. Se depender de nós, elas jamais serão apagadas. Essas mulheres existem e elas são importantes.

Editoria Carlos d'Andréa

A polêmica em torno do Facebook por não impedir, ou pelo menos dificultar a circulação das chamadas “fake news” durante a eleição que resultou na vitória de Trump nos EUA. É recorrente proibição de fotos de nudez — frontal e feminina, principalmente — em sites como o Instagram e o Facebook. Na Itália, as operações da Uber foram suspensas por um juiz sob a acusação de “concorrência desleal”.

Estes casos recentes são exemplares não só da centralidade ocupada pelas chamadas “redes sociais” no nosso cotidiano, mas principalmente da dimensão política das mediações exercidas por elas na contemporaneidade. De forma crescente, as relações indissociáveis entre tecnologia, as práticas dos usuários e as implicações socioeconômicas vêm sendo discutidas por um conjunto de estudos acadêmicos chamados de Estudos de Plataforma (em inglês, “Platform Studies”). Fortemente ancorado na tradição dos estudos sociais de Ciência e Tecnologia (STS, em inglês), os Estudos de Plataforma chamam a atenção para a refinada articulação entre as dimensões técnicas, políticas e econômicas que constituem as redes sociais online e outros ambientes digitais (como os games, que foram os primeiros objetos de estudo dessa perspectiva teórica). Compreender as plataformas, assim, é desvendar uma complexa trama que envolve, além das dimensões citadas, uma melhor compreensão da diversidade de usos (por vezes criativos e táticos) que pessoas comuns, especialistas, instituições etc fazem das materialidades disponíveis.

Um dos principais autores dessa abordagem, Tarleton Gillespie (2010) aponta que, em um primeiro momento, o termo “plataforma” foi usado por serviços como o YouTube e Google como parte de uma estratégia de se posicionarem como meros “intermediários” no cada vez mais complexo ecossistema midiático. Presente também na célebre definição de Tim O’Reilly para web 2.0 (“web as platform...”), para Gillespie (2010) o termo representa de uma estratégia discursiva que visa invisibilizar as mediações sociotécnicas realizadas através dos algoritmos, dos termos de serviço, dos sistemas de recomendação etc. Slogans como “Broadcast Yourself” e “Don’t do evil” — adotados por YouTube e Google, respectivamente — tentavam então sintetizar o compromisso dessas empresas com a liberdade de expressão e a diversidade de pontos de vista — em oposição às posturas restritivas das “velhas mídias”, como jornais e emissores de TV.

O exponencial crescimento no valor de mercado dessas e outras empresas de tecnologia, o crescente potencial econômico dos dados coletados de todos os usuários e um acirramento das práticas de vigilância, in-

clusive de cidadãos comuns, são alguns dos aspectos que, nos últimos anos, contribuíram para uma derrocada das visões mais otimistas. O próprio termo web 2.0, comum há cerca de 10 anos, hoje mostra-se obsoleto, inocente até. Em substituição à ideia de “cultura participativa” e a potencial “inteligência coletiva” das redes sociais online, os estudos recentes enfatizam como questões técnicas (como o uso ostensivo de bancos de dados e algoritmos), legais (as restrições à circulação de conteúdos protegidos por copyright, por exemplo) e morais (a proibição, muitas vezes pouco criteriosa, a imagens contendo algum tipo de nudez) nos obrigam a olhar para as múltiplas dimensões em que agem as plataformas digitais.

A maleabilidade técnica e a opacidade das plataformas ficam bastante evidentes quando olhamos para a operação dos algoritmos de seleção e hierarquização de conteúdos. O funcionamento do “Feed de Notícias” do Facebook, por exemplo, é alterado frequentemente. Por exemplo, ora são privilegiadas as postagens de amigos, ora de páginas com fins informativos. Essa oscilação depende, entre outros fatores, dos testes e experimentos — pouco ou nada transparentes — pelos desenvolvedores da plataforma e da pressão política por parte de empresas jornalísticas e ativistas, entre outros. No momento, as pressões para minimizar a circulação das chamadas “fakes news” tem impactado diretamente as diretrizes de circulação na plataforma presidida por Mark Zuckerberg. Já as postagens patrocinadas, claro, têm uma visibilidade significativamente maior do que as “orgânicas”.

Para pesquisadora holandesa Anne Helmond (2015), passamos hoje por uma “plataformização da web”, pois nota-se uma adoção, por diferentes tipos de serviços baseados na internet, do modelo de infraestrutura e econômico das chamadas mídias sociais. Adotando uma “abordagem computacional”, a autora explica que essa plataformização está baseada, entre outros aspectos, no aumento generalizado das possibilidades de programação, o que favorece principalmente a adoção de protocolos de acesso e intercâmbio de dados entre plataformas. Neste sentido, uma plataforma como o Facebook se impõe como um modelo (em termos infra-estruturais, inclusive) que se estende para ambientes online externos a ela — por exemplo, ao induzir outros sites a se adaptarem para abrigar seus plug-ins sociais, como o Like Button. De modo complementar, essa plataforma de mídia social usa as extensões externas para formatar e processar os dados de modo a potencializar seu interesse econômico nas informações geradas por usuários. Nestes movimentos de descentralização e recentralização das plataformas, a programabilidade está portanto

diretamente relacionada à sua potencialidade comercial.

Para bem além de serviços como Facebook, a pesquisadora José Van Dijck aponta para um crescente impacto da plataformização em setores como educação, saúde e notícias. Para essa pesquisadora, de forma cada vez mais evidente estamos organizando nossas rotinas e atividades mediadas por essas plataformas, por isso estaríamos vivendo em uma “Sociedade da Plataforma”. Cinco empresas — Google, Apple, Facebook, Amazon e Microsoft — estão por trás de praticamente todas as operações baseadas na web.

Na palestra de abertura do encontro anual de pesquisadores de internet (AoIR), em 2016, Van Dijck chama atenção especialmente para os casos da Uber e do AirBnB. Estes serviços (de transporte e de hospedagem, respectivamente) se popularizaram sob a percepção de que não só são mais baratos que táxis e hotéis, mas também mais eficientes, personalizados, seguros e, por romperem com oligopólios regulados, mais “democráticos”. Van Dijck chama a atenção, porém, aos efeitos colaterais desses serviços. No caso do AirBnB, a dificuldade de moradores para alugar casas e, de forma mais ampla, uma significativa resignificação da noção de vizinhança são algumas das questões em discussão principalmente em cidades com grande fluxo turístico.

Quem regula a Sociedade da Plataforma?, pergunta Van Dijck ao descrever uma notória paralisia de instituições nacionais e transnacionais frente ao avanço dos serviços baseados em dados. O desafio agora, aponta ela, é discutir que “valores públicos” as plataformas devem incorporar. É urgente negociar como questões de interesse comum de grupos sociais locais, nacionais etc devem ser respeitados e incorporados nas plataformas que, muito mais do que intermediar, agem fortemente nas dimensões cotidianas e políticoeconômicas da sociedade contemporânea.

Bibliografia

GILLESPIE, Tarleton. The politics of ‘platforms’. *New Media & Society*, v. 12, n. 3, p. 347-364, 2010.  
HELMOND, Anne. The platformization of the Web: Making Web data platform ready. *Social Media + Society*, v. 1, n. 2, p. 1-11, 2015.  
VAN DIJCK, José. #AoIR2016: Opening Keynote “The Platform Society” by José van Dijck. Publicado 02 nov. 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yipiSQTNqo>. Acesso em: 24 mai. 2017.

*Currículo: Carlos d'Andréa é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Em agosto de 2017, inicia um estágio pós-doutoral no departamento de Media Studies da Universidade de Amsterdam, na Holanda.*

Letras

# Rumo a uma plataformização do social

# Jonhy Golem, de Samuel Rawet: sobre criadores e criaturas

de *Amalie Winter*

*Sempre fui, em meio às pessoas, a única boneca com um coração.*

de *Amalie Winter*

de *Amalie Winter*

de *Amalie Winter*

de *Amalie Winter*

de *Amalie Winter*

**Editoria Lyslei Nascimento**

Coleciono golems há muito tempo. Após o encantamento infantil pelas bonecas e pelos delgados manequins das vitrines das lojas, devo confessar que adquiri verdadei-ro fascínio por narrativas em que a relação entre criador e criatura é tema, marca e re-presentação recorrente. Desde As aventuras de Pinóquio: história de uma marionete, de Carlo Collodi (1883), com o seu menino de madeira que tanto queria ser gente e que, mais tarde, junto ao conto de ficção científica “Super-brinquedos duram o ve-rão todo”, de Brian Aldiss (2001), inspirou Steven Spielberg a fazer Inteligência artifi-cial (2001), até o esperto Pequeno Polegar (1697), o filho em mínima escala do conto de fadas, recriado em inumeráveis versões por um sem números de narradores.

Referências explícitas ao mito judaico rela-tam mágicas construções de uma espécie de gigante de argila por meio de uma série de receitas ou fórmulas cabalísticas. Essas criações seriam levadas a termo por sábios rabinos na Polônia, em Praga, em todo o leste europeu, os golems de Gustav Meyrink (1915), Bashevis Singer (1969), Elie Wiesel (1983) e Jorge Luis Borges (1967).

Walter Benjamin, nas suas célebres ano-tações de Passagens (2006), arrola, sob o título “A boneca, o Automato”, fragmentos em que manequins, brinquedos, esculturas, além de marionetes, mulheres-máquina e instrumentos animados, ilustram não só uma história de medo, em que o trabalho humano possa ser substituído pela indús-tria e os humanos pelos automátos, mas também, de forma, metafórica, projeta-se, nesse medo da ciência e da tecnologia, o ofício do escritor e o texto como uma ma-quina de narrar.

A lenda, que migra da tradição oral para a escrita, prolifera em outros meios tão múlti-plos quanto as versões pelas quais é difun-dida. Em 1998, no Museu Judaico de Nova York, a mostra “Golem! Danger! Deliverance and Art” saturou galerias de memoráveis versões da lenda. Tiveram lugar, ali, relei-turas inusitadas e obsessórias de artistas que reescreveram e reencenaram a história do gigante de argila. A inquietante exposi-ção, exibindo o que se configura como uma monstruosidade, abarcou desde as referên-cias às narrativas medievais até performan-ces, filmes, esculturas, pinturas, espetáculos teatrais, óperas, balés clássicos e danças contemporâneas, passando por textos lite-rários, jogos e histórias em quadrinhos. O museu, nesse sentido, configurou-se como um arquivo que exibiu, com esse acervo, a complexa relação do homem com as suas criações. De setembro de 2016 a janeiro de 2017, essa exposição, denominada “Golem” exibiu revisitações da criatura no Museu Ju-daico de Berlim.

Como uma materialização da lenda, ou da ficção científica, os golems podem ser con-cebidos como automátos, robôs, ciborgues, computadores ou jogadores de xadrez, como no célebre texto de Edgar Allan Poe (1849). Essas máquinas que podem falar,

andar e obedecer duplicam, ad infinitum, a gênese de Adão, fazendo com que a narra-tiva religiosa estabeleça vínculos suspeitos e insuspeitos entre Deus, Golem & Cia, como queria Norbert Wiener (1964).

Da lenda até as realidades virtuais, a emula-ção do ato divino da criação evidencia o de-sejo de poder, às vezes consciente, às vezes não, de se igualar ao Criador. Invariavelmen-te, esse desejo se traduz em transgressões a leis religiosas, morais ou éticas, dando à luz a criaturas e monstros que, desgovernados, atentam contra a vida humana, como a cria-tura de Mary Shelley (1818).

Chamo a atenção para o fato de que as peças, os fragmentos de corpos suturados pelo Dr. Victor Frankenstein, são reunidas e não criadas de acordo com as instruções ca-balísticas. Ao contrário, sob os auspícios da ciência, que nasce rompendo o ventre das crendices, dos mitos e do obscurantismo, a criação de Shelley aponta para a impossibi-lidade de o homem criar ex nihilo, diferente-mente da criação divina narrada no Génesis. A obra de Samuel Rawet oferece, de forma paradigmática, uma importante oportu-nidade para refletirmos sobre as intrincadas relações entre a criação, a monstruosidade e a escrita. A lenda do Golem, cuja célebre versão em que o Rabino Judá Leão, em Praga, constrói o humanoide de argila para a defesa do gueto tem, em Rawet, um dos seus mais instigantes tradutores.

Publicado em O terreno de uma polegada quadrada, em 1969, o conto “Johnny Golem” antecede, no Brasil, a uma galeria de golems brasileiros. Se não me equivooco, somente em 1991, Moacyr Scliar publica o romance Cenas da vida minúscula, recriando a lenda no Brasil. Construindo uma árvore genealó-gica do Golem, que vai da Bíblia e do Talmu-de aos homúnculos de Paracelso, passando pela ficção de Kafka, Scliar compõe um romance de impossibilidades e contrastes, mas também da inscrição do seu Golem numa tradição importante de criadores e criaturas.

Quatro anos mais tarde, em 1995, Samuel Reibscheid publica o conto “O Golem de Manhattan”, aproximando, de forma crítica, o golem à bomba atômica e, portanto, à pe-rigosa e ameaçadora tecnologia de guerra. Em 1997, Jacob Pinheiro Goldberg dedica uma série de poemas ao mito. Os textos, de forma fragmentária, auto-reflexiva e bem-humorada são intitulados “Golem” e refletem, liricamente, a natureza composta da memória e da escrita. Em 2008, Mário Teixeira ambienta a criatura nas ruas de São Paulo, no romance O Golem do Bom Retiro. Nesse tradicional bairro paulistano, entre fórmulas cabalísticas e procedimentos de investigação, três amigos encontram um aliado sobrenatural para defendê-los.

Em 2010, José Ronaldo Viega lança uma coletânea de poemas sob o título Novas es-peculações sobre a criação & os Golens e, em 2015, a Arquivo Maaravi: Revista de Estudos Judaicos da UFMG, edita, de Ivy Judensnai-der, uma surpreendente Golem feminina no conto “Adamah, a Golem”.

Além dessas publicações, que fazem par-te da minha coleção, duas exposições são dignas de nota: República dos fazedores de Golems, de Vlad Eugen Poenaru, de 2004, e Um Golem para Caruaru, de Leila Danziger, de 2014.

Dessa galeria de golems brasileiros, a cria-tura de Rawet, certamente, é a mais inquie-tante. Na trama, um personagem misterioso e esquizofrênico surge das divagações e informações truncadas de um impreciso e inepto narrador, que reflete sobre a escrita e a impossibilidade de escrever a história.

O leitor se depara, então, com um texto construído a partir da sobreposição de frag-mentos, de níveis e desníveis. Confissões de incompetência do narrador, que vem e vão, abrem e fecham a narrativa, fazendo com que o leitor desconfie da autenticidade do relato, que ostenta, por esse expediente, o seu caráter de ficção e artifício. “Um cansaço, e uma espécie de náusea me leva a redigir a história de Jonhy Golem”, afirma o narrador (RAWET, 2004, p. 333). Além do enfado e do asco declarados, ele acrescenta que não escreve para leitores, mas para uns poucos amigos. Que são, é preciso lembrar, também leitores.

A combinação da autodepreciação com as referências à inabilidade de traduzir a história vem acompanhada de justificati-vas que apontam para a forma confusa e duvidosa com que o narrador tem acesso às inúmeras versões do que deseja e não deseja relatar:

*O mais estranho nisso tudo é o modo caó-tico com que tomei conhecimento de todos os episódios, modo que me faz duvidar de certos detalhes, falavam em francês, in-glês, espanhol, idiche, línguas dos quais só chegava a perceber algumas palavras. Há detalhes no plano do humor. Alguns dos in-formantes, desejando também maiores es-clarecimentos me acompanhavam por vezes à residência de outros, e pude então ensaiar uma tentativa de captar um sentido em fra-ses em búlgaro, romeno, árabe, línguas que desconheço totalmente, apenas pela vaga semelhança de um som, de algumas sílabas silósrias. Os equívocos naturalmente foram tremendos, mas os instantes de humor mui-tos, e o saldo que me ficou foi a vaga ideia de que para certos estados essenciais o que está ligado à fala, exceto a palavra, é o mais que suficiente (RAWET, 2004, p. 333-334).*

Além da multiplicidade dos narradores, tratados curiosamente como informantes, o vocabulário deixa entrever as caracte-rísticas da composição: estranha, caótica, duvidosa, ilusória, equivocada, vaga. Tam-bém é explícito, em todo o relato, o pluri-linguísmo como um transtorno à clareza e à objetividade. Referências às cidades, pa-íses e línguas fazem do conto uma espécie de mapa ou Torre de Babel. As versões, a partir das várias línguas, principalmente as faladas pelos judeus na Diáspora, só são captadas e retransmitidas de forma incerta e por meio de “sílabas ilusórias”. O “resíduo da palavra”, a sílaba, poderia ir até uma constituição mínima, a letra, mas o narra-dor não leva até as últimas consequências

essa redução. Para onde aponta essa frag-mentação do relato?

O efeito em abismo está instaurado: o nar-rador ouve de Paul Segall, num restaurante em Israel, a primeira referência a Jonhy Golem. Segall, um inglês, de quarenta anos, baixo, magro, de cabelo ralo entre o alou-rado e o ruivo que, meio embriagado, meio sonolento, afirma que, antes de trabalhar para uma fábrica de produtos químicos, pertencia ao serviço secreto britânico. De acordo com o narrador, por ser homosse-xual, ele esteve envolvido num caso grave, sobre a qual o leitor não terá detalhes, que o afastou da função.

No relato de Segall, Jonhy Golem aparece como um anônimo paciente de um hospital do exército, um judeu oriundo da Polônia: *Era um esquizofrênico, com fortes doses pa-ra-noicas, além de epileptoide. Acho que assim o classificaram. Não me recordo de seu nome, se é que algum dia cheguei a saber realmente. O nome com que todos o conheciamos depois de um dado instante era Jonhy Golem. [...] A fala caótica, uma alternância de silêncios e loquacidade caótica. Uma eclosão pornográ-fica contrabalançada com êxtases místicos fornecendo um quadro impossível de olhar sem humor. O inglês do homem era péssimo, e algo do que dizia era incompreensível. [...] o idiche falado por Jonhy Golem era estropiado (RAWET, 2004, p. 336).*

Diante desse quadro, Brice Account, chefe de um dos setores de pesquisa do serviço secre-to, engendra um plano sinistro: transformar o doente num golem autêntico, utilizando para isso, dentre outras técnicas, as de comporta-mento e reflexo condicionado. Após receber alta, Jonhy Golem, que circulava pela cidade como um idiota de aldeia, é monitorado por agentes que se valem de uma parafernália tecnológica para vigiá-lo. A alusão ao bobo da aldeia, personagem típico da literatura idiche, não é gratuita. A conexão da criatura engendrada por um rabino nas cidadezinhas judaicas encontra, nesse personagem, um das suas dramáticas variantes.

Outros personagens, todos velhos, que testemunharam a experiência, aparecem para testificar a autenticidade, sempre posta em dúvida pelo narrador, da história que está sendo contada. Werner Huhn, um discípulo de Jung, que vive num asilo de velhos; uma senhora gorda e alegre, resi-dente em um casarão junto ao porto; um enfermeiro. Enquanto toma um café com o narrador, Segall encerra a história: Account enlouquecera e seu substituído, Bob Smile, deve tê-lo submetido ao mesmo método de controle usado em Jonhy. A ironia, ou o sorriso final, prenunciado no sobrenome ou alcinha desse substituído aponta, assim, para a repetição dos condicionamentos e a possibilidade de outros golems serem en-gendrados em hospitais e serviços secretos como uma conspiratória e promíscua rede entre a ciência e o poder.

O relato do mito, inclusive com a referên-cia quase exata do verbete da Enciclopédia judaica, pode ser lido como um segundo plano intertextual da narrativa que provo-

ca um desvio do que é, aparentemente, a base central do que está sendo contado. No entanto, a história de Jonhy Golem delineai-se, canhestramente, no relato. Como uma caixa chinesa, ou uma boneca russa, a es-crita acaba por criar um efeito vertiginoso e imponderável na leitura, evidenciando o texto como um constructo, um compósito de citações e vozes.

Se, no enunciado, Jonhy Golem é apresen-tado como um produto de experimenta-ções científicas, nada éticas e intimamente ligadas ao controle do indivíduo, por sua condição, pode ser visto como “pessoa de-sajeitada” ou “estúpida”, que adquire, após as experiências, conformações de um robô, ou seja, de uma criatura controlada artifi-cialmente; na enunciação, irrompe um texto sob o signo da monstruosidade (BEREZIN, 1995. p. 75). Assim, as várias histórias do golem, nas camadas que compõem a nar-rativa, prefiguram, numa outra instância, o texto engendrado como monstro. Como um construto de fragmentos que não podem ser suturados, o texto-golem faz falar, em babelícas vozes, a lenda e sua relação com a criação literária.

Jeffrey Jerome Cohen, em “A cultura dos monstros: sete teses” (2000, p. 23-60), afirma que o corpo do monstro é cultural, um arauto da crise de categorias, mora nos portões da diferença, está situado no limiar e sempre escapa e policia as fronteiras do possível. Como um duplo, quase perverso, a escrita-golem exhibe-se na fragmentação das vozes que não se afinam, nas versões entrecortadas que não formam um todo coerente e na aparente e confessa inaptidão do narrador. A função desses elementos no enredo faz ressaltar, ao contrário, uma es-crita que não se engendra a partir de uma corporeidade artificialmente totalizante e impossível da qual Rawet estava absoluta-mente consciente.

Minha coleção, portanto, se adensa com o Golem de Rawet, porque a sombra de Johny Golem faz surgir, na penumbra, entre a luz e a sombra, olhando-me de soslaio, um cor-po-texto, uma urdidura ou uma maquinaria narrativa que não se deixa disciplinar ou cer-zir e marca, em vez disso, a impossibilidade de tamponar as fraturas, os esgarçamentos e as lacunas que o medo, o desejo, as fanta-sias e a consciência da ficção provocam. Toda coleção é, por definição, incompleta e ilusória. O colecionador padece, obsessi-vamente, do desejo de sempre acrescentar um item a ela. Por isso, solicitado, à maneira de Jorge Luis Borges, no prefácio a O livro dos seres imaginários (1989), a quem tiver notícias de outros golems, do Brasil ou do exterior, que me façam saber de suas exis-tências e idiossincrasias.

**Referências**

ALDISS, Brian. Super-brinquedos duram o ve-rão todo e outros contos de um tempo futuro. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
BENJAMIN, Walter. A boncea, o Automato. In: \_\_\_\_\_. Passagens. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de

São Paulo, 2006. p. 733 - 737
BEREZIN, Rifka. Dicionário hebraico-português. São Paulo: EDUSP, 1995.
BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. El Go-lem. Manual de zoologia fantástica. México: Fon-do de Cultura Económica, 2006. p. 80-82. (1957)
BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. O Go-lem. O livro dos seres imaginários. Trad. Carmem Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1989. p. 77-79. (1974)
COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Pe-dagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Au-têntica, 2000. p. 23-60.
COLLODI, Carlo. As aventuras de Pinóquio: his-tória de uma marionete. Trad. Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (1883).
DANZIGER, Leila. Um Golem para Caruaru. 1a. Bienal do Barro, Caruaru, 2014.
GOLDBERG, Jacob Pinheiro. Golem. In: \_\_\_\_\_. Judaísmo: ético e não-ético. São Paulo: Capital/ Sefarad Editorial, 1997. p. 59-74.
JUDENSNAIDER, Ivy. Adamah, a Golem. Arqui-vo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judai-cos da UFMG. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, out. 2012. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/3066>. Acesso em: 20 set. 2016.
NASCIMENTO, Lyslei. Os fazedores de Golems. In: \_\_\_\_\_. Borges e outros rabinos. Belo Hor-izonte: Editora da UFMG, 2009. p. 57-96.
NASCIMENTO, Lyslei; NAZARIO, Luiz (Org.). Os fa-zedores de Golems. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literá MEYRINK, Gustav. O Golem. Trad. Agatha Maria Auersperg. São Paulo: Humus, 2003. (1915).
POE, Edgar Allan. O jogador de xadrez de Mae-zel. In: \_\_\_\_\_. Histórias extraordinárias. Trad. Breno Silveira et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 399-430.
POENARU, Vlad Eugen. República dos fazedores de Golems. NASCIMENTO, Lyslei; NAZARIO, Luiz (Curadores.). Belo Horizonte, 2004.
RAWET, Samuel. Jonhy Golem. In: \_\_\_\_\_. Contos e novelas reunidos. Organização de An-dré Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 333-338. (O terreno de uma polegada quadrada, 1969).
REIBSCHEID, Samuel. O Golem de Manhattan. In: \_\_\_\_\_. Breve fantasia. São Paulo: Scritta, 1995. p. 189-196.
SCLIAR, Moacyr. Cenas da vida minúscula. Porto Alegre: L&PM, 2003. (1991).
SHELLEY, Mary. Frankenstein ou o moderno Pro-meteu. Trad. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (1818).
SINGER, Bashevis. O Golem. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1992. (1969).
SPIELBERG, Steven. A.I. Inteligência artificial. EUA, 2001. Projeto: Stanley Kubrick.
TEIXEIRA, Mário. O golem do Bom Retiro. São Paulo: Edições SM, 2008.
VIEGA, José Ronaldo. Novas especulações sobre a criação & os Golens. Porto Alegre: Editora Op-ção2, 2010.
WIENER, Norbert. Deus, Golem & Cia: um co-mentário sobre certos pontos de contato entre cibernética e religião. Trad. Leonidas Hegenberg e Occtanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1971. (1964).
WIESEL, Elie. O Golem. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (1983).

Lyslei Nascimento é Professora de Literatura na Facul-dade de Letras da UFMG

# Perfil Econômico e Relacional dos Grupos de Teatro da Região Metropolitana de Belo Horizonte

Por Rodrigo Cavalcante Michel,  
Gabriel Vaz de Melo e Nayara Souza  
Editoria Ana Flávia Machado

A atividade teatral é bastante profícua, não apenas em Belo Horizonte, como também em sua Região Metropolitana, contando com um número expressivo de grupos teatrais. Por essa razão, realizamos um estudo com alguns grupos e coletivos de teatro da Região Metropolitana de Belo Horizonte com o intuito de responder às seguintes questões: qual a abrangência da atividade teatral na região em relação ao alcance de outras atividades? Quais são os grupos de teatro que apresentam maior grau de intermediação na atividade da região? E, por fim, qual a estrutura relacional da rede de produção teatral na região? O presente texto apresenta alguns dos resultados que obtivemos. Especificamente o Teatro de Grupo, conforme destacado por Marcelo Bones (2007, p. 71), foi a forma “que nossa cidade encontrou para melhor viabilizar significativa parte de sua expressão teatral”. Em 2007, a estimativa do total de grupos para todo o Estado era de 250 (BARTOLOZZI, 2007), marcados por uma diversidade de formas de trabalho, processos organizacionais e criativos. De acordo com levantamento inicial deste trabalho, só em Belo Horizonte seriam mais de 60 grupos atualmente. A nossa pesquisa contou com 37 grupos, sendo 31 localizados em Belo Horizonte.

Inicialmente, percebe-se a coexistência de grupos tradicionais com mais de três décadas e outros mais novos. Cerca de 38% dos grupos entrevistados tem até 10 anos de existência. Considerando esses dois extremos, a média de anos de existência dos grupos entrevistados é de 17 anos, aproximadamente.

De modo geral, observamos a prevalência de coletivos que produzem espetáculos dos gêneros contemporâneo, absurdo, experimental e drama, aproximadamente 49% dos entrevistados. Todos os grupos entrevistados com menos de cinco anos de existência classificaram suas produções nesses gêneros. Os grupos de teatro de boneco e circense, rua, infantil, comédia e musical são os mais antigos da região. Entre aqueles que se classificaram como teatro de boneco (ou objetos), 67% tem mais de 20 anos de existência. Os gêneros de teatro político, multilinguagens, prática teatral e teatro a partir do delírio também foram citados por 16% dos grupos. Destaca-se, assim, a diversidade dos grupos da Região Metropolitana de Belo Horizonte.

Aproximadamente 65% dos grupos afirmaram se reunir numa sede própria, porém, poucas são adquiridas, grande parte dos espaços é alugado (64%). Caso o grupo não possua uma sede própria, os principais espaços utilizados são a própria casa dos integrantes (27%) ou sedes de outros grupos (5%). Observou-se, também, uma forte concentração de grupos na região Leste de Belo Horizonte. Entre aqueles situados fora da capital, todos possuem sedes próprias.

Entre os grupos que afirmaram ter sede apenas 33% utilizam esse espaço como Centro Cultural para desenvolver outras atividades. Em média, os grupos desenvolvem

três atividades além da produção de peças. Cerca de 90% dos grupos entrevistados promovem oficinas, 50% oferecem cursos e cerca de 60% responderam outros tipos de atividades, como workshops, consultorias, produção de espetáculos fora do grupo e projetos sociais.

Tais atividades complementares surgem muitas vezes como formas alternativas de financiar o grupo em um contexto de dependência das leis de incentivo à cultura, 54% dos grupos apontaram as leis de incentivo como principal fonte de recursos. Além do mais, poucos são os casos em que a bilheteria pode ser considerada uma fonte de renda significativa. No questionário aplicado, perguntamos sobre a importância de cada uma das fontes de receitas para o grupo/coletivo. Solicitamos aos grupos o ordenamento das fontes em relação à participação total na receita. A tabela mostra a média do grau de importância de cada fonte.

## Fontes de recursos por grau de importância

Fonte de Recursos	Grau de Importância
Leis de incentivo	4,30
Venda de espetáculo	3,03
Recursos próprios	2,68
Outro	2,27
Editais	2,03
Receita de Bilheteria	1,08
Patrocínio	0,57
Chapéu	0,51
Doações	0,14

Fonte: Elaboração dos autores.

A necessidade de uma diversidade de receitas é comum a todos os grupos entrevistados como alternativas para garantir as atividades do grupo. Em média, eles possuem três diferentes fontes de recursos. A venda de espetáculos é a segunda fonte de receita mais importante e, recursos próprios, a terceira, sendo em alguns casos recursos próprios dos integrantes ou recursos obtidos através de outras atividades desenvolvidas pelo grupo.

Através da Análise de Redes Sociais, identificamos algumas relações que são comuns a mais de um grupo de teatro. O interior da rede é composto por um emaranhado de relações onde alguns agentes são inter-relacionados. Contudo, existem diversos agentes que apresentam apenas uma relação (citado apenas uma vez nas entrevistas). As extremidades são compostas por grupos de teatro que estabelecem relações únicas, criando uma rede particular de criação.

Essa característica da rede é interessante, pois mostra que os grupos de teatro entrevistados criam contatos únicos e assim a atividade de teatro na RMBH atinge um número maior de pessoas. Não existe uma concentração de atividade em agentes únicos, a atividade é atomizada e isso gera o envolvimento de um maior número de indivíduos e empresas ligadas à atividade criativa teatral na região.

Nota-se que a rede de produção de teatro na

RMBH é composta por atividades diversas. Tais atividades correspondem àquelas voltadas unicamente para a produção teatral e artística, como também algumas atividades de cunho burocrático, de gestão, infraestrutura e serviços diversos. Grande parte das relações estabelecidas concentra-se no município de Belo Horizonte.

Alguns indivíduos estabelecem relações com diversos grupos/coletivos de teatro. Esses agentes, em sua maioria, realizam atividades de gestão, infraestrutura ou apoio, como espaço, transporte, serviços de advocacia e contabilidade. Assim, entendemos que, no município de Belo Horizonte, existe uma especialização desses agentes voltada para a atuação teatral. Os escritórios de advocacia e os serviços de transporte, por exemplo, ganham experiência na relação com um grupo/coletivo de teatro e, assim, especializam-se na função, atingindo outros grupos/coletivos.

Por outro lado, os resultados mostram que algumas relações são estabelecidas apenas com um ou poucos grupos/coletivos de teatro. Especificamente, nota-se um grande número de atividades teatrais, onde cada grupo/coletivo cria uma rede de produção com relações únicas, funcionando como uma espécie de exclusividade. Esse fato pode ser explicado em razões de afinidades estéticas/artísticas, formação, relacionamento pessoal, mas necessita-se de mais investigação para tais afirmações.

Em suma, concluímos o estudo evidenciando que a atividade teatral na RMBH envolve um leque amplo de atividades. Há evidências de especialização em gestão e infraestrutura para a atuação e relacionamento com os grupos/coletivos de teatro, e, ao mesmo tempo, centenas de trabalhadores das artes são envolvidos na atividade teatral da região, estabelecendo contatos únicos e exclusivos. A rede dos grupos de teatro apresenta uma densidade relativamente alta indicando trocas de informações, experiências e contatos. O teatro forma, portanto, nesse território uma rede de relacionamentos que coaduna com o experimentado em outros locais e sua atuação vai ao encontro da evidência de que as atividades culturais cada vez mais se fazem em uma perspectiva de coletivos como redes neurais do que em organização por cadeia hierárquica.

## Referências

- BARTOLOZZI, Gustavo. Minas de Grupos. Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, n. 4, p. 46-48, novembro, 2007.  
BONES, Marcelo. Teatro de Grupo, Grupo de Teatro. Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, n. 4, p.71-73, novembro, 2007.

*Os autores agradecem a disposição dos entrevistados, nossos colegas de grupo de pesquisa, e a disponibilidade dos entrevistados. O campo foi autorizado pelo Comitê de Ética em Pesquisa (COEP-UFMG) em 15/06/2016.*

Rodrigo Cavalcante Michel é Doutorando em Economia – CEDEPLAR/UFMG

Gabriel Vaz de Melo é Mestrando em Economia – CEDEPLAR/UFMG

Nayara Souza é Graduanda em Economia – FACE/UFMG