

Letras

MÁRIO VALE



Letras

ISSN 1983-0971

Editoria e Direção Geral:
Carla Marin e Bruno Golgher

Editorias

Arquitetura: André Luiz Prado e Carlos Alberto Maciel
Artes Cênicas: Elisa Belém
Cinema: Rafael Ciccarini
Cultura e Literatura Judaicas: Lyslei Nascimento
Direito e Cultura: Rafael Neumayr e Alessandra Drummond
Fotografia: Márcia Charnizon
Gestão Cultural: Solanda Steckelberg
Literatura: Luciana Salles
Literatura Estrangeira: Ana Caetano
Traduções: Alécia Teles Duchowny

Colaboração (esta edição):

Alberto Camisassa
Ciro Pironi
Luiz Henrique Vieira
Marcelo Dolabela
Márcia Schmaltz
Stefano Ragonezzi
Vitor Neves e Siqueira

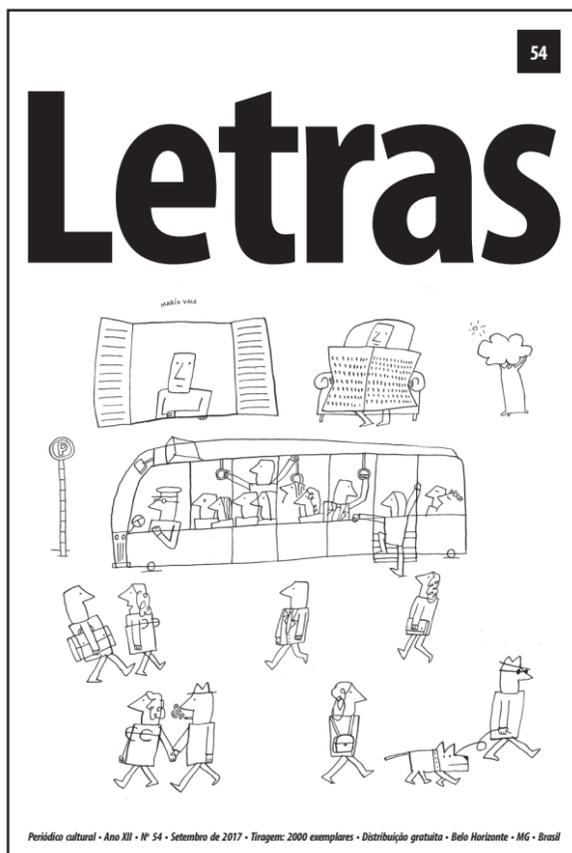
Jornalista Responsável:
Vinícius Lacerda • 0018440/MG

Tiragem: 2000 exemplares
Impressão: Gráfica Fumarc

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.



Periódico cultural • Ano XII • Nº 54 • Setembro de 2017 • Tiragem: 2000 exemplares • Distribuição gratuita • Belo Horizonte • MG • Brasil

por
Mario Vale

E de Editorial

Todo dia, todo dia...

Carla Marin

Há quem despreze o cotidiano. Que coloque tudo aquilo que acontece sempre na gaveta das coisas banais e de pouco ou nenhum significado maior. Será?

É no cotidiano, no todo dia e no "de sempre" que se revela a natureza humana. Ela está ali, no hábito e nas ações tantas vezes irrefletidas e repetidas até mecanicamente. É nesse fazer natural que a vida de fato acontece, e se abrem os espaços para o grande, o extraordinário.

Geralmente estudamos a história dos grandes momentos, aquela história das datas muito bem marcadas e memorizadas com certo esforço, e quase nos esquecemos de que muito mais aconteceu em 1500, em 1789, em 1939. Há muito mais do que descobrimentos, revoluções ou guerras, nestes e em tantos outros anos que se reduzem àquele fato ou evento. 365 dias com suas respectivas horas e seus minutos e segundos de vida acontecendo, criando circunstâncias e definindo não só cenários, mas os protagonistas que somos nós. E inspirando, para que tudo isso continue no dia seguinte e no outro também.

Essa edição do Letras homenageia o cotidiano metendo um pouco de poesia na bagunça do dia a dia, como a canção dizia, como o instante merece. Poesia, e mais literatura, e arte, e fotografia, e arquitetura e pensar (e sentir), sempre - para valorizar de verdade cada momento como se deve.

Boa leitura!

Distribuição



giracultura@gmail.com

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

Realização

Pronac: 163890



Ministério da
Cultura



Judson Dance Theater: movimentos cotidianos para a dança

Editoria Elisa Belém

Na década de 1960, nos Estados Unidos, um grupo de dançarinos deixou a escola de dança moderna de Merce Cunningham e passou a colaborar entre si. O grupo logo aumentou, incluindo muitos outros dançarinos, compositores, pintores e escultores.

Imbuídos do vigor do mundo da arte do início dos anos de 1960, os estudantes levaram seus trabalhos, que não eram nem um pouco ortodoxos, para o interior de uma igreja conhecida como Judson Memorial Church¹, localizada no bairro Greenwich Village, em Nova York. A Judson Church recebia eventos nomeados como Dance Theater e Poet's Theater, tinha também uma galeria e numerosos eventos políticos, tendo sido um espaço vital de encontro entre artistas de todos os campos. Nascia assim, o coletivo de artistas Judson Dance Theater.

O grupo Judson Dance Theater contou com dançarinos que conquistaram um lugar importante na história da dança como: Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Laura Dean, Simone Forti, Ruth Emerson, Fred Herko, Elizabeth Keen, Judith Dunn, Sally Gross, Elaine Summers e outros. O grupo reuniu também artistas de outras áreas como os artistas visuais Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Alex Hay, Robert Morris e Jasper Johns; os músicos John Cage, Philip Corner, John Herbert Mc Dowell, Malcolm Goldstein, James Tenney; o cineasta Gene Friedman.

Nesse espaço de experimentação da Judson Memorial Church, os artistas realizaram ensaios, treinamentos, reuniões e performances. Em dois anos, criaram mais de duzentas performances de dança que foram apresentadas, em sua maior parte, apenas por uma noite. Muitas experimentações da "era" Judson estavam relacionadas com as noções de cair e de relaxar, reconsiderando as ideias estéticas e técnicas de seus antecessores na linguagem da dança. Havia um desejo de libertar a coreografia da psicologia e do drama, típicos da dança moderna. O grupo perguntava o que era a dança e que tipo de movimentação poderia ser conside-

rada como dança. Estabeleceu assim, uma estética com preocupações formais básicas: experimentos despojados e métodos democráticos, imbuídos de um senso de jogo para a composição da cena. A explosão desse trabalho experimental significou o início da dança pós-moderna norte-americana que influenciou significativamente todas as correntes de dança posteriores nos Estados Unidos e na Europa, conhecidas, em geral, como Nova Dança.

O ponto central da pesquisa do grupo era a crítica à arte de mercado. Há um famoso manifesto escrito pela dançarina Yvonne Rainer, conhecido como No Manifesto, em que ela nega uma série de elementos para defender que fossem abolidos o palco, os figurinos, o espetáculo e a dança:

NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to glamour and transcendence of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved. (RAINER. In: BANES, 1987, p. 43)

Ao negar a construção da ilusão cênica pela dança, houve uma busca por movimentos cotidianos para a composição (pedestrian movements). Os figurinos e objetos passaram a ser substituídos por roupas confortáveis, neutras, como camisetas e tênis ou, conforme a performance, passaram a possuir um aspecto lúdico.

Havia uma colaboração entre os artistas visuais e os dançarinos no grupo Judson Dance Theater, conforme é possível perceber em depoimentos da dançarina Yvonne Rainer. Ela conta que achava que a dança estava em desvantagem em relação à escultura. Isto porque, o espectador poderia levar o tempo que quisesse ao examinar uma escultura, andar ao seu redor e vê-la de vários ângulos. Um movimento de dança, ao contrário, se dava no tempo e desaparecia assim que era executado. Yvonne Rainer começou, então, a criar danças com movimentos repetidos

com a intenção de permitir que o espectador pudesse "andar ao redor deles". Dessa forma, a repetição de movimentos aumentaria a duração da obra e a possibilidade de visualizá-la melhor no espaço.

O grupo Judson Dance Theater quebrou convenções da dança moderna ao explorar task dances (tarefas; movimentos cotidianos) e a ideia dadaísta de justaposição. A composição coreográfica da dança moderna foi questionada passando-se a explorar a improvisação através de gestos e ações cotidianas. Um dos pontos fundamentais que unia o grupo era a crença numa arte não hierárquica e o uso de atividades em "tempo real", desenvolvidas por meio de estruturas de jogos ou de tarefas guiadas. Além disso, o grupo prezava por um funcionamento democrático, no qual todos os seus membros tivessem acesso igual à oportunidade de se apresentar.

O conhecimento e o estudo sobre o grupo Judson Dance Theater são essenciais para uma melhor apreensão das propostas da dança contemporânea que, muitas vezes, apresentam composições baseadas em movimentos cotidianos levando aos espectadores outras possibilidades do que pode ser dança.

Referências:

1. Ainda hoje, a Judson Memorial Church, em Nova York, cede seu espaço para apresentações de performances de dança. As apresentações são gratuitas e ocorrem toda semana, nas noites de segunda-feira. A igreja se localiza na Washington Square, nas imediações da New York University.

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers – Post-Modern Dance*. Boston: Wesleyan Un. Press, 1987.

VIEIRA, Elisa Martins Belém. *Práticas para a plenitude do corpo – aproximações entre performance, autoria e cura*. 2014. 283f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.

Elisa Belém é pesquisadora da área de Artes da Cena. Doutora em Artes da Cena, Instituto de Artes da UNICAMP, com o suporte da bolsa FAPESP. Mestre em Teatro (Estudos da Performance), Royal Holloway, University of London, por meio do Programa ALBAN

O Controle de Resultados previsto no Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil

Por Stefano Ragonezzi
Editoria Rafael Neumayr e
Alessandra Drummond

Em 1º de janeiro de 2017 entrou em vigor para os municípios o chamado MROSC – Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (Lei Federal 13.019/2014), que estabelece o regime jurídico das parcerias entre a Administração Pública e as Organizações da Sociedade Civil, em regime de mútua cooperação, para a consecução de finalidades de interesse público e recíproco, mediante a execução de atividades ou de projetos previamente estabelecidos em planos de trabalho inseridos em termos de colaboração, em termos de fomento ou em acordos de cooperação. No âmbito do município de Belo Horizonte, essa lei foi regulamentada pelo Decreto nº 16.519 de 26 de dezembro de 2016, que, a propósito, passou por recente revisão como resultado da Consulta Pública Colaborativa realizada entre os dias 19 e 29 de junho último.

Dentre as novas diretrizes apresentadas pelo Marco Regulatório, destaca-se a priorização do chamado Controle de Resultados, que busca indicar que o foco do controle das parcerias deve ser a verificação do cumprimento do objeto e do alcance dos resultados, conforme indicado respectivamente no § 3º do art. 64 e no inciso II do art. 6º da referida lei federal. Nesta linha, as metas e o objeto do plano de trabalho que guiará a parceria passarão a ser o escopo prioritário do monitoramento e da avaliação, afastando-se a excessiva ênfase em procedimentos administrativos burocráticos. Essa nova perspectiva é baseada em conceitos modernos de gestão e eficiência, para um melhor proveito das parcerias em prol da coletividade.

Em outras palavras, a diretriz de priorização do controle de resultados faz com que a mera apresentação de documentos comprovando despesas não seja mais suficiente para isoladamente garantir a regularidade das contas dos recursos repassados. Torna-se indispensável, portanto, a comprovação do alcance dos objetivos pactuados.

Alguns órgãos de controle e fiscalização já se basearam no instituto do Controle de Resultados para aprovar contas que, apesar de possuírem irregularidades formais,

decorreram de projeto executado integralmente, com alcance integral de seu objeto. O Tribunal de Contas da União, avaliando projeto decorrente da Lei Rouanet, concluiu que eventuais irregularidades – como a execução de metas em quantidades superiores ao limite estabelecido e mesmo a execução de metas não previstas, mas necessárias e pertinentes ao projeto – devem ser consideradas como meras falhas formais, incapazes de gerar a reprovação das contas (vide Acórdão 3681/2014. TCU. 2ª Câmara. TC 007.427/2012-3). Trata-se de interpretação condizente com a priorização do controle por resultados e a flexibilização das exigências burocráticas, de forma a evitar o amplo enquadramento de condutas, inclusive daquelas que não acarretavam prejuízo aos cofres públicos ou descumprimento das metas pactuadas.

Contudo, com o advento do Marco Regulatório, o instituto do Controle de Resultados passa a se tornar referência com previsão legal expressa e aplicação obrigatória, não mais necessitando do esforço interpretativo dos órgãos de controle e fiscalização para sua implementação. Isso certamente favorecerá as Organizações da Sociedade Civil compromissadas com o interesse público e repercutirá como paradigma inclusive na análise de contas de projetos decorrentes de lei de incentivo, os quais também são custeados com recursos públicos.

De outro lado, cumpre também observar que várias das tipologias de irregularidade que antes eram aplicadas indistintamente a entes públicos e privados tendem hoje a ser revistas, pois faziam parte do regramento específico para parcerias celebradas apenas entre órgãos públicos. Isto porque como não existia uma lei geral para as parcerias com OSCs, era comum a realização indiscriminada de analogias a variadas normas estaduais, federais e municipais sobre convênio, instrumento inicialmente pensado para acordos eminentemente celebrados entre órgãos públicos. Mas a partir da adoção expressa do Controle de Resultados, forma-se um ambiente jurídico favorável ao interesse público e às OSCs, que serão avaliadas mais em virtude do seu mérito no resultado da parceria do que dos meios que se valerem para alcançá-lo. Cumpre ainda observar que essa novel sistemática também permitirá

maior flexibilização e rapidez na análise das contas, trazendo mais eficiência ao procedimento e evitando o acúmulo de processos administrativos.

Mas mesmo diante desse avanço normativo, é recomendada extrema cautela às OSCs na gestão de recursos públicos, especialmente se considerarmos que simultaneamente à priorização do controle de resultados, o MROSC traz dispositivos de controle prévio, de natureza cautelar (como as indicações de requisitos para elaboração de plano de trabalho, de edital de chamamento público e de celebração de parcerias) além de formas de controle repressivo, empregadas quando não ocorrer alcance dos resultados pactuados. É o caso, por exemplo, das alterações realizadas pelo novo marco na Lei de Improbidade Administrativa. Dentre elas, destaca-se a inclusão na referida lei de mais uma hipótese de ato de improbidade administrativa, qual seja, o descumprimento de normas relativas à celebração, fiscalização e aprovação de contas de parcerias firmadas pela Administração Pública com entidades privadas.

Feitas essas considerações, constata-se que o Marco Regulatório representa uma mudança significativa e aguda, que certamente demandará algum tempo para transformar-se em referência para os servidores dos órgãos públicos. Mas não restam dúvidas de que o controle de meios não pode ter o mesmo peso do controle de resultados durante a avaliação da contas das parcerias firmadas. Afinal, mesmo que eventualmente essa metodologia pudesse ser entendida como uma deficiência na fiscalização da aplicação de recursos públicos, ainda assim seriam maiores os benefícios proporcionados pela priorização do controle na avaliação dos resultados alcançados.

Stefano Ragonezzi é advogado graduado pela Faculdade de Direito Milton Campos/MG. É Professor do Curso de MBA em Gestão de Empreendimentos Culturais do Instituto de Educação Continuada – IEC PUC Minas. Especialista em Direito Público pelo Centro Universitário Newton Paiva/MG. Especialista em Direito Civil e Processo Civil pelo Centro Universitário Uniseb. Membro da Comissão de Direito do Audiovisual, da Moda e da Arte da OAB–MG. Membro do Conselho Municipal do Patrimônio Histórico Cultural e Artístico de Nova Lima - MG.

O Vídeo de Benny e os deslocamentos de Michael Haneke

Editoria Rafael Ciccarini

O cineasta Michael Haneke nasceu em 1942, Munique, na Alemanha, porém, trabalha e reside em Viena, na Áustria, desde a sua infância – daí ser considerado pela mídia, com frequência, um diretor austríaco. Sua obra compreende um extenso trabalho para a televisão (totalizando oito filmes e dois episódios de uma minissérie) ao longo de quase vinte anos, e a partir do ano de 1989, o diretor passou a produzir para o cinema, onde dirigiu e roteirizou, até o presente momento, doze filmes.

É frequente no meio acadêmico e crítico a abordagem do cinema de Michael Haneke pelo viés dos estudos da comunicação, em especial a relação que o diretor estabelece com o universo midiático ou do cinema Hollywoodiano “de entretenimento”, conforme suas palavras. Especialmente em seus primeiros filmes, a relação – em geral acrítica – da sociedade capitalista com as imagens provenientes do universo de consumo eram seu pano de fundo (essas questões sempre estiveram aliadas ao seu olhar crítico para a sociedade austríaca do pós-Primeira Guerra Mundial).

Haneke frequentemente convoca o fora de campo¹, desloca ou interrompe a catarse em seus filmes. Em uma primeira instância, podemos dizer se tratar de um artifício típico da narrativa moderna. É constante a denominação de seu cinema como uma obra composta por uma “estética da crueldade” (CAPISTRANO, Tadeu, 2011, p. 9), na qual a violência está frequentemente no centro da questão. No entanto, após mergulhar e re-visitá-los, constatou-se que, sim, é evidente que a temática da violência é uma constante, porém, por sucessivas vezes, os eventos mais traumáticos (podemos chamar de catarses na narrativa) ocorrem no extracampo.

Ao afirmar que Haneke convoca o extracampo, a intenção é inferir que esse desloca-

mento de um evento catártico para fora do campo tradicional onde tais ações tendem a acontecer leva o espectador a uma espécie de desvio, ou seja, seu centro de atenção é movido para outro espaço (onde ele não terá acesso visual ao acontecimento).

Uma das explicações possíveis para esse artifício diz respeito à intenção de Haneke de despertar a consciência crítica do espectador através de um recurso de afastamento, podemos dizer, brechtiano, no qual o autor leva a ação violenta de seus personagens a um território externo ao tradicional espetacular. Na ocasião da primeira exibição de seu filme mais recente, *Happy End* (2017), Haneke afirmou: “Nos meus filmes sempre há tomadas longas. Não gosto de mostrar a violência em primeiro plano. Para mim, a distância é a maneira mais correta de mostrá-la²”.

Uma das cenas mais marcantes de ápices de violência ganharem o fora de campo está no filme *O Vídeo de Benny* (*Benny's Video*, 1992). A obra retrata um jovem de cerca de quinze anos obcecado pelo universo das imagens. Em seu arsenal (ele possui uma série de câmeras que registram sua janela e seu quarto, além de vídeos-cassete e uma ilha de edição) assiste constantemente às imagens da morte de um porco por uma arma de pressão filmadas por ele na fazenda de sua família. Um dia Benny leva uma jovem que acabou de conhecer para sua casa e, após discutirem acerca da morte a partir dessas imagens, ele mostra a arma para ela e acaba atirando na garota. Do primeiro tiro ouvimos apenas o barulho e a jovem cai imediatamente fora do espectro da câmera do filme e passa a ser registrada pela câmera do personagem. Agonizando, ela se arrasta para o fora de campo, onde receberá mais dois tiros, sendo o último fatal.

Apesar desse filme ter sido feito há vinte e cinco anos atrás, é espantosa sua atualidade. Ao abordar o fascínio desse personagem pelas imagens, Haneke parecia pre-

nunciar o futuro de nossa sociedade, hoje totalmente mediada – e dependente – por esse universo. Em entrevista concedida ao crítico francês, Serge Toubiana (disponível na internet), o diretor diz: “Nós vemos o mundo através da mídia, logo, corremos o risco de acreditar que somente existe uma realidade pela via midiática”.

O Vídeo de Benny expõe essa relação de subversão da realidade de forma bastante pungente. Apesar de não haver uma preocupação em nos nortear acerca das intenções do personagem, é possível concluirmos que ao desviar a morte para o fora de campo, Haneke não só provoca o espectador habituado à espetacularização desse tipo de evento, como sugere que, ao tornar o ato imagem (ela cai dentro da filmagem de Benny), ou sua morte ganha uma conotação mais realística, ou ela perde sua força, visto que adentra o território cinematográfico da ilusão. Cabe ao espectador tirar sua conclusão.

O filme termina de forma obscura, como havia começado. Inicia-se em um vídeo de Benny (a cena da morte do porco) e termina em uma câmera de vigilância que registra o protagonista e seus pais no corredor de um distrito policial. Fica para o espectador o sentimento de um mundo assolado por imagens e o desafio de compreender se tratam de uma diegese (universo compreendido pelo filme) ou da realidade, ou, quem sabe, da terrível fusão desses dois universos.

Referências:

1. “O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual” (AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, 2003, p. 132).
2. Disponível em http://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/22/cultura/1495453383_017719.html.

O lugar do retrato: séculos XIX e XXI

Por Luiz Henrique Vieira
Editoria Márcia Charnizon

A partir de meados do século XIX, partindo da França para os quatro continentes, um novo hábito passa a compor o cotidiano de pessoas das classes sociais mais elevadas: ao irem de visita à casa de amigos e/ou de familiares, era comum que essas pessoas levassem consigo os seus retratos, que eram oferecidos aos donos da casa. Com as mesmas dimensões dos cartões que, ainda hoje, são usados social ou profissionalmente, com a finalidade de se apresentar ao interlocutor, os pequenos retratos “oitocentistas”¹ foram batizados por seu criador, o francês Disdéri, como *cartes de visite*.

Se nos primeiros anos após o seu advento, os cartões eram dispostos em salvas de prata, bandejas ou similares, devidamente colocados sobre aparadores, em lugar acessível e de destaque na sala de visita ou no hall de entrada das casas elegantes, logo surgiram os álbuns para mantê-los agrupados e protegidos. Dispostos em bandejas ou compondo os suntuosos álbuns, esses cartões pretendiam tanto afirmar a posição social dos retratados quanto definir o círculo social e de influências daqueles que ostentavam as coleções de retratos em suas salas².

Naquela época, deixar-se retratar constituía um evento extraordinário, que implicava uma cuidadosa escolha do figurino (incluindo jóias e relógios), esmerados penteados, acessórios cênicos apropriados, a pose adequada ao temperamento e intenção do modelo e tudo que pudesse contribuir na construção de uma imagem que revelasse (ou simulasse) estabilidade moral e prosperidade social – valores tão almejados pelas classes burguesas, em franca ascensão político-financeira ao longo do século XIX. Desta forma, a estética usada nesses retratos era pensada de forma a ressaltar aspectos que elevassem a imagem do retratado, aproximando-o de valores idealizados e distanciando-o de quaisquer indícios de perturbação (moral, estética, intelectual ou social). Assim, nada mais lógico do que buscar referências em pinturas que retratassem membros da aristocracia, copiando-lhe as poses, a ambientação (fazendo referência a interiores palacianos) e paisagens pacifi-

cadoras como fundos. Toda essa encenação (e porque não se cogitar em construção identitária?) se dava nos estúdios fotográficos, que no decorrer da segunda metade do século XIX, foram se tornando pontos de encontro imprescindíveis na agenda dos endinheirados ou um lugar a ser eventualmente visitado por representantes de classes menos privilegiadas.

Podemos dizer que os estúdios constituíram o principal palco dos retratos oitocentistas, não devendo, no entanto, deixar de mencionar que alguns fotógrafos prescindiam do estúdio para produzirem seus retratos. David Octavius Hill, por exemplo, realizou vários autorretratos ambientados em cemitérios, e Julia Margaret Cameron preferia trabalhar no quintal de sua casa. Entretanto, é fundamental que ressaltemos a diferença de conteúdo entre o trabalho realizado por esses dois artistas e os retratos tipológicos produzidos na maioria dos estúdios. Talvez não seja errôneo afirmar que tanto o trabalho de Hill quanto o de Cameron estavam comprometidos com questões existencialistas, enquanto os *cartes de visite* (pelo menos, a princípio) cumpriam uma função de ordem prática – a de projetar socialmente o retratado.

Hoje, passados mais de 160 anos após a invenção do retrato *carte de visite*, as pessoas tendem³ a dispensar o trabalho do fotógrafo profissional e o uso do estúdio fotográfico como cenário para os seus retratos. Sim, pois “todos” nos tornamos fotógrafos especializados em captar nossas próprias imagens – vivemos com a lente apontada para nossos próprios corpos (especialmente os rostos, sempre prontos a esboçar um sorriso do tipo X ou Y). E o antigo estúdio foi substituído por qualquer lugar onde o indivíduo deseja estar.

Se, em meados do século XIX, o portátil formato *carte de visite* barateou o custo do retrato e favoreceu a circulação da autoimagem do indivíduo dentro do seu círculo social, hoje, com o advento da internet e o surgimento das minúsculas câmeras (celulares) automáticas, o retrato (especialmente o *selfie*) é produzido com custo irrisório, em escala inumerável e disponibilizado (instantaneamente) em redes sociais para

um público que extrapola os limites do conhecimento interpessoal. Se o homem oitocentista vislumbrava a possibilidade de investir em si mesmo como imagem, o sujeito do século XXI não hesita em tecer sua autobiografia imagética, com um número prodigioso de imagens que contemplam, em pé de igualdade, desde os eventos mais significativos até os mais banais – pois todas as ocasiões devem ser registradas.

Se um álbum de *cartes de visite* oitocentista dizia muito da abrangência do círculo social do proprietário do álbum, não podemos nos esquecer de que, possivelmente, entre os cartões dos “verdadeiros” amigos havia aqueles que representavam celebridades da época, como políticos, artistas, aristocratas, etc. Tais retratos de nomes proeminentes eram dispostos nas vitrines dos estúdios fotográficos e estavam à venda para figurarem, nos álbuns, ao lado de familiares e amigos do colecionador das imagens. Podemos traçar um paralelo entre a aquisição e inclusão dessas imagens nos antigos álbuns e o que testemunhamos atualmente nas redes sociais, onde o colossal número de “amigos” acabam produzindo no sujeito uma falsa sensação de influência social e de efetiva interação interpessoal. Talvez, a mais popular das redes sociais seja o Facebook – o excepcional álbum de retratos⁴ do homem contemporâneo.

Referências:

1. Apesar de terem sido usados, predominantemente, durante o século XIX e de terem sido gradativamente substituídos pelos retratos em formato “cartão postal” a partir de 1900, os *cartes de visite* continuaram a ser produzidos até a segunda década do século XX.
2. Além de funções básicas de todo retrato, como a de funcionar como representante do modelo.
3. Nesse caso, não estamos nos referindo a fotos publicitárias e a eventos extraordinários como casamentos e formaturas, em que mesmo com a presença de fotógrafos profissionais, as pessoas continuam produzindo suas próprias fotografias.
4. Capaz de reunir fotografias de até 5000 amigos.

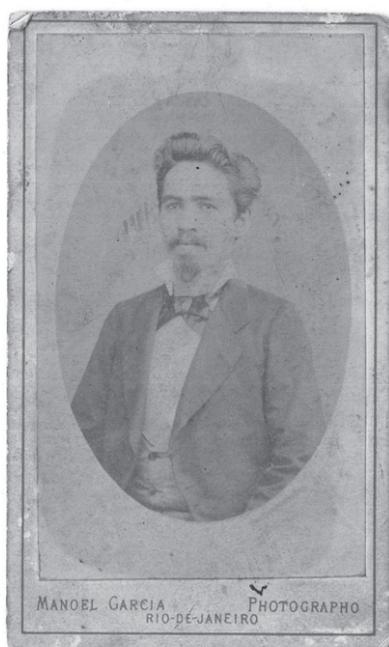
Luiz Henrique Vieira é artista plástico, mestre em Artes pela UFMG e doutorando em Artes pela UFMG e pela Universitatea de Vest din Timișoara (Romênia).



Eugenio Rache. Frente e verso de CVD do menino Argimino, oferecido ao tio, Manoel Vicente Lisboa, Jaguarão, RS, s/ data. Coleção LHV.



D. L. Schröder Photograph, Bremen, Alemanha. Retrato de duas jovens: frente e verso do carte-de-visite, álbumen, 10,4 x 6,4 cm, c. 1880 (data estimada). Coleção LHV.



Esquerda: S.I. s.n.. Carte de visite de jovem não identificado, s/ data. Centro: Manoel Garcia. Carte de visite de Américo Pinto, Rio de Janeiro, c. 1870. Direita: Elliott & Fry. Carte de visite de homem não identificado, Londres, c. 1865. (datas estimadas). Coleção LHV.

Nossa frágil condição humana:

monstros e seres imaginários na obra de Moacyr Scliar

Editoria Lyslei Nascimento

Desde a coleção de contos *O carnaval dos animais*, publicada em 1968,¹ com a qual ganha o Prêmio Academia Mineira de Letras, Moacyr Scliar faz habitar em sua obra monstros e seres imaginários que parecem apontar para a ficção como um lugar propício para que irrompa o maravilhoso e o extraordinário. No entanto, híbridos, lendários ou estranhos, alguns personagens parecem, num nível simbólico ou metafórico, deixar vislumbrar alertas, sempre necessários, de o que precisamos preservar ainda o que ainda resta de humano em nós. O estranho e o dissonante, em Scliar, advertem-nos, assim, para que não nos vejamos, a nós e ao próximo, como uma massa amorfa, robotizada, acrílica e, muitas vezes, transformada em pedra e sal.

Nesse primeiro livro, um bestiário de animais como leões, ursas, coelhos, mas também super-heróis aposentados e desmemoriados, como Capitão Marvel, Homem Invisível, Príncipe Submarino e Zorro, ou transgressores, como a dissimulada canibal, junto a medusas, centauros, golems e andróginos, não sem ironia, constituem-se a partir das características que Italo Calvino apontaria como valores de uma literatura que irá sobreviver ao milênio.² Nesse sentido, o que é múltiplo, leve, visível, rápido, exato e conciso é também resistente e auto-reflexivo.

No prólogo a *O livro dos seres imaginários*,³ Jorge Luis Borges afirma que o nome desse livro justificaria a inclusão, em um rol de seres imaginários, de Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo e de todas as palavras genéricas, além de de cada um de nós e de Deus. O leitor deverá, portanto, estar atento para a ironia que está impregnada nessa lista, porque ela corrompe e desconstrói categorias, ao arrolar elementos tão díspares, todos alinhavados no espaço comum da literatura.

Levando a lista ao absurdo, Borges espera chamar a atenção para a diversidade, mas também para o que é heterogêneo e heterodoxo, afinal. Hamlet, como um personagem de Shakespeare, caberia, nesse rol, todos os personagens de ficção. O ponto, a linha, a superfície e o hipercubo elencam, por metonímia, as relações entre a geometria, o tempo e o espaço com a matemática e a física; dentro e fora da lógica cartesiana,

essa lista também indica a multiplicidade da narrativa. Além disso, não podemos esquecer que tanto o ponto quanto a linha evocam a arcaica etimologia latina da palavra texto: construir, tecer, cujo particípio passado *textus* também era usado como substantivo, e significava “maneira de tecer”, ou “coisa tecida”, e ainda mais tarde, “estrutura”.

A partir do século XIV, a evolução semântica da palavra atingiu o sentido de “tecelagem ou estruturação de palavras”, ou ainda de “composição literária”. Borges afirma, paradoxalmente, que esse suposto livro de seres imaginários deveria conter, ainda, todas as palavras genéricas de catálogos, dicionários, línguas, idiomas. Ora, se todas as palavras devem ser entendidas como seres imaginários, Borges não estaria apontando para o mundo como um espaço da e de linguagem?

O prólogo do livro borgiano contém uma irônica instrução de leitura, que pode iluminar, nesse momento, nosso olhar sobre a imprescindível obra de Scliar. Como os verbetes de Borges, os seres imaginários de Scliar configuram-se como uma enciclopédia de monstruosidades, jogos de espelhos, de combinações e novos reagrupamentos que potencializam a memória e a narrativa.

Para além das narrativas mitológicas rígidas, que podem pretender perpetuar o mesmo, os estranhos personagens de Scliar fazem proliferar a diversidade e a coexistência, para além do que se convencionou chamar de tolerância. Com eles, a monstruosidade abre-se para um sismo no olhar homogeneizante e vazio. Cada personagem, em sua irreduzível dessemelhança, delinea as ambiguidades, a natureza híbrida e a crise de categorias. A recusa em “fazer parte da ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral, mas em Scliar, essa recusa é paradigmática.

Regina Zilberman, a propósito do romance *O centauro no jardim*, publicado em 1997, afirma:

*[...] a natureza do centauro passa do protagonista ao todo da obra, evidenciando sua natureza; e assegura que, se a sociedade é a zona onde o homem negocia sua espontaneidade e autonomia, a literatura é o setor onde estas podem ser restauradas, à medida em que se efetiva uma crítica e a exposição de uma utopia mágica.*⁴

Essa “utopia mágica” passa, certamente, pela literatura como o lugar do insólito que ali se apresenta de forma a abalar a leitura monolítica da tradição e da própria natureza da literatura.

Desde a primeira frase do romance, o leitor está diante de um sentimento inquietante que revela tanto o desejo de assimilação e o afã da normalidade quanto a sua impossibilidade: “Agora é sem galope. Agora está tudo bem. Somos, agora, iguais a todos. Já não chamamos a atenção de ninguém”, afirma o narrador, “passou a época em que éramos considerados esquisitos”,⁵ acredita, o ex-centauro.

Diante de um tempo que exige o sacrifício de peculiaridades e características individuais para que se possa ser aceito e sobreviver numa sociedade cada vez mais impositiva e niveladora, ostentar a diferença é, pois, provocar estranheza e sofrer isolamento. O centauro, na sua dupla natureza, lembra que em meio ao desejo de semelhança e de igualdade, jaz um sujeito assujeitado. Nesse sentido, ele caminha, em ritmo galopante, para sua destruição. O desejo de transformação do corpo fantástico em um ser humano comum acaba por gerar outra monstruosidade, de caráter mais íntimo e privado.⁶

Guedali, o centauro judeu, submete-se a uma série de cirurgias plásticas para perder sua aparência de centauro. Seu corpo, meio humano, meio cavalo, é remodelado por uma medicina que, apesar de apresentar-se entre o charlatanismo e a vanguarda científica, mostra-se muito eficiente em produzir o efeito desejado: a impressão material da normalidade. Sob a pele, no entanto, esconde-se a natureza agônica do centauro.

O fato de eliminar as patas equinas, os cascos e o couro cavalares e transformar-se em um ser humano comum, lembra Regina Igel, é trocar os galopes da liberdade pelos passos miúdos da mediocridade.⁷ À contrapelo dessa tentativa de mascaramento, a cena da circuncisão, paradoxalmente arcaica, revela, em sua perenidade simbólica, para além de todas as práticas políticas e autoritárias de apagamento da memória e de desejo de assimilação, uma inscrição do indivíduo a partir de uma “impressão”, no sentido do que é deixado para significar e o que é impresso, uma ferida, uma cicatriz, sobre a pele, sob a pele.⁸

A natureza híbrida dos monstros, ou dos seres imaginários, segundo Jeffrey Cohen, perturba e aterroriza porque seus corpos incoerentes resistem à estruturação sintagmática e, apesar de habitar nossa ilusória unicidade, o estranho ou monstruoso é um corpo cultural, que pode deixar-se inscrever por qualquer tipo de alteridade e, sendo assim, a diferença monstruosa pode ser cultural, política, social, étnica, econômica e/ou sexual.⁹

Outro perturbador personagem de Scliar que traz à tona nossa frágil condição humana é o pequeno Golem de Cenas da vida minúscula, de 1991.¹⁰ Da Bíblia à Amazônia, passando pela Europa do século XVI, a magia, a alquimia, a astrologia, a cabala e a ciência põem em cena a reescrita do episódio da criação do homem, gerando um desejo de emulação, não sem soberba, do ato divino. Assim, como num jogo de espelhos que reduplica as imagens, ora plasmando-as, quase como um carimbo à moda da impressão, ora deformando os seres e objetos que recria, o leitor vai acompanhando a narrativa em primeira pessoa de um ser imaginário, compósito ou enciclopédico, que ostentaria tudo o que se sabe sobre a criação:

*Não é pouco o que hoje sei, portanto começo com Kafka, que resume tudo nesse aforismo: "Duas possibilidades: infinitamente pequeno ou fazer-se infinitamente pequeno. A primeira possibilidade é perfeição, portanto, inação; a segunda é o começo, portanto ação." Franz Kafka – sei, sim, quem é. Porque não pouco o que hoje sei.*¹¹

A partir dessa visão quase panóptica, o mínimo Golem, o estranho ser de Scliar, dá testemunho de um saber que não se alicerça nem no discurso religioso, como se poderia esperar, nem no texto científico, também previsível. O saber está, imaginariamente, em Franz Kafka, construtor de um dos seres mais visualmente sugestivos da literatura: o inseto no qual se transformou, um dia, o caixeiro-viajante Gregor Samsa, que abandona todos os seus desejos para tentar pagar dívidas que não são suas.¹²

Como uma rede, a obra de Scliar vai sofrendo e provocando metamorfoses, deixando-se entremear ou impregnar de outros textos, como uma teia em que habita, célere, um ser imaginário, como uma aranha, tão afeito à construção de casas-armadilha, o escritor, arquiteto de labirintos.

O mínimo-Golem de Scliar, em contraposição ao gigante de barro da tradição judaica, conclui a sua história com uma constatação que é, também, uma afirmação da literatura:

*Quem sabe dos segredos que se ocultam no interior de certas máquinas, senão o Baixinho? Aquilo que seria uma incógnita para o Rei Salomão, aquilo que desafiaria a magia de Habacuc, ele tira de letra – e esta letra não figura em nenhum Livro das Origens. Aqui, Del Rey. Mas aqui, também, Baixinho. Breve, como o seu novo nome. Não é pouco o que hoje si, digo, e esta verdade me faz sorrir, se não feliz, ao menos pacificado: não é pouco o que hoje sei.*¹³

A literatura em Scliar, como uma máquina de narrar, provê alguns segredos que só um leitor disposto a errar pode entrever. Nessa maquinaria, como poderia apançar Calvino, a ficção não é um objeto inalcançável de uma busca sem fim. Ao contrário, estrategicamente, em mínima escala, como o apelido do personagem, Baixinho, o que poderia ter um peso esmagador é um rir-se de si mesmo, dissolvendo, com essa atitude, o peso do mundo. Daí que, uma outra letra, outras letras, recriam o mundo, por intermédio da escrita e da leitura. O texto de Scliar, assim, estrutura-se sutil e breve sobre pequeninos pontos ou nós de uma rede. Essa leveza evita, pois, que o peso dos tempos nos esmague.

No universo infinito da literatura, advertimos Calvino, quando parece que estamos, para sempre, condenados ao peso do mundo, num imenso e incomensurável cemitério de automóveis, podemos mudar o ponto de observação.¹⁴ Nesse sentido, as grandes alturas e o saber monolítico são substituídos por cenas da vida minúscula, novos, antigos ou arcaicos caminhos, monstros e seres imaginários que podem mudar, de repente, nossa posição no mundo.

Portanto, mesmo no interior de grandes máquinas, engrenagem na qual estamos fatalmente presos, possa a leveza do anão no televisor; do Baixinho, o mínimo Golem; ou do centauro circuncidado¹⁵ e de outros seres imaginários da obra de Moacyr Scliar, mudar, sempre, nosso olhar e nos acompanhar na luta contra o esquecimento, a morte.

Referências:

1. SCLiar, 1998.
2. CALVINO, 1990.

3. BORGES, 1989.
4. ZILBERMAN, 1997.
5. SCLiar, 1997, p. 10.
6. NASCIMENTO, 2009.
7. IGEL, 1997.
8. DERRIDA, 2001.
9. COHEN, 2000.
10. SCLiar, 1993.
11. SCLiar, 2003, p. 5.
12. KAFKA, 2001.
13. SCLiar, 2003, p. 247.
14. CALVINO, 1990, p. 24.
15. FREITAS, 2012.

BORGES, Jorge Luís. O livro dos seres imaginários. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1989.

CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FREITAS, Marcus Vinícius. A leveza do centauro. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, out. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/4847/pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

IGEL, Regina. Imigrantes judeus, escritores brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1997.

KAFKA, Franz. A metamorfose. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

NASCIMENTO, Lyslei. 2009. Da circuncisão de um centauro. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, out. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/3074/pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

SCLiar, Moacyr. Cenas da vida minúscula. Porto Alegre: L&PM, 2003.

SCLiar, Moacyr. O carnaval dos animais. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

SCLiar, Moacyr. O centauro no jardim. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 10.

ZILBERMAN, Regina. Contracapa. In: SCLiar, Moacyr. O centauro no jardim. Porto Alegre: L&PM, 1997.

Lyslei Nascimento é professora de Literatura Comparada e Teoria da Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais.

Lembrar-se de ser feliz

Por Vítor Neves e Siqueira e Márcia Schmaltz
Editoria Aléxia Teles Duchowny

Original de Bi Shumin, médica e escritora chinesa, 55 anos.

提醒幸福

作者：毕淑敏

我们从小就习惯了在提醒中过日子。天气刚有一丝风吹草动，妈妈就说，别忘了多穿衣服。才相识了一个朋友，爸爸就说，小心他是个骗子。你取得了一点成功，还没容得乐出声来，所有关切着你的人一起说，别骄傲！你沉浸在欢快中的时候，自己不停地对自己说：“千万不可太高兴，苦难也许马上就要降临……”我们已经习惯了在提醒中过日子。看得见的恐惧和看不见的恐惧始终像乌鸦盘旋在头顶。

在皓月当空的良宵，提醒会走出来对你说：注意风暴。于是我们忽略了皎洁的月光，急急忙忙做好风暴来临前的一切准备。当我们大睁着眼睛枕戈待旦之时，风暴却像迟归的羊群，不知在哪里徘徊。当我们实在忍受不了等待灾难的煎熬时，我们甚至会恶意地期盼风暴早些到来。

风暴终于姗姗地来了。我们怅然发现，所做的准备多半是没有用的。事先能够抵御的风险毕竟有限，世上无法预计的灾难却是无限的。战胜灾难靠的更多的是临门一脚，先前的惴惴不安帮不上忙。

当风暴的尾巴终于远去，我们守住零乱的家。气还没有喘匀，新的提醒又智慧地响起来，我们又开始对未来充满恐惧的期待。

人生总是有灾难。其实大多数人早已练就了对灾难的从容，我们只是还没有学会灾难间隙的快活。我们太多注重了自己警觉苦难，我们太忽视提醒幸福。请从此注意幸福！幸福也需要提醒吗？

提醒注意跌倒……提醒注意路滑……提醒受骗上当……提醒荣辱不惊……先哲们提醒了我们一万零一次，却不提醒我们幸福。

也许他们认为幸福不提醒也跑不了的。也许他们以为好的东西你会珍惜，犯不上谆谆告诫。也许他们太崇尚血与火，觉得幸福无足挂齿。他们总是站在危崖上，指点我们逃离未来的苦难。但避去苦难之后的时间是什么？

那就是幸福啊！

享受幸福是需要学习的，

当幸福即将来临的时刻需要提醒。人可以自然而然地学会感官的享乐，人却无法天生地掌握幸福的韵律。灵魂的快意同器官的舒适像一对孪生兄弟，时而相傍相依，时而南辕北辙。

幸福是一种心灵的震颤。它像会倾听音乐的耳朵一样，需要不断地训练。

简言之，幸福就是没有痛苦的时刻。它出现的频率并不像我们想象的那样少。

人们常常只是在幸福的金马车已经驶过去很远，捡起地上的金鬃毛说，原来我见过它。

人们喜爱回味幸福的标本，却忽略幸福披着露水散发清香的时刻。那时候我们往往步履匆匆，瞻前顾后不知在忙着什么。

世上有预报台风的，有预报蝗虫的，有预报瘟疫的，有预报地震的。没有人预报幸福。其实幸福和世界万物一样，有它的征兆。

幸福常常是朦胧的，很有节制地向我们喷洒甘霖。你不要总希冀轰轰烈烈的幸福，它多半只是悄悄地扑面而来。你也不要企图把水龙头拧得更大，使幸福很快地流失。而需静静地以平和之心，体验幸福的真谛。

幸福绝大多数是朴素的。它不会像信号弹似的，在很高的天际闪烁红色的光芒。它披着本色外衣，亲切温暖地包裹起我们。

幸福不喜欢喧嚣浮华，常常在暗淡中降临。贫困中相濡以沫的一块糕饼，患难中心心相印的一个眼神，父亲一次粗糙的抚摸，女友一个温馨的字条……这都是千金难买的幸福啊。像一粒粒缀在旧绸子上的红宝石，在凄凉中愈发熠熠夺目。

幸福有时会同我们开一个玩笑，乔装打扮而来。机遇、友情、成功、团圆……

它们都酷似幸福，但它们并不等同于幸福。幸福会借了它们的衣裙，袅袅婷婷而来，走得近了，揭去幔幔，才发觉它有钢铁般的内核。幸福有时会很短，不像苦难似的笼罩天空。如果把人生的苦难和幸福分置天平两端，苦难体积庞大，幸福可能只是一块小小的矿石。但指针一定要向幸福这

一侧倾斜，因为它有生命的黄金。

幸福有梯形的切面，它可以扩大也可以缩小，就看你是否珍惜。

我们要提高对于幸福的警惕，当它到来的时刻，激情地享受每一分钟。据科学家研究，有意注意的结果比无意要好得多。

当春天来临的时候，我们要对自己说，这是春天啦！心里就会泛起茸茸的绿意。

幸福的时候，我们要对自己说，请记住这一刻！幸福就会长久地伴随我们。那我们岂不是拥有了更多的幸福！

所以，丰收的季节，先不要去想可能的灾年，我们还有漫长的冬季来得及考虑这件事。我们要和朋友们跳舞唱歌，渲染喜悦。既然种子已经回报了汗水，我们就有权沉浸幸福。不要管以后的风霜雨雪，让我们先把麦子磨成面粉，烘一个香喷喷的面包。

所以，当我们从天涯海角相聚在一起的时候，请不要踌躇片刻后的别离。在今后漫长的岁月里，有无数孤寂的夜晚可以独自品尝愁绪。现在的每一分钟，都让它像纯净的酒精，燃烧成幸福的淡蓝色火焰，不留一丝渣滓。让我们一起举杯，说：我们幸福。

所以，当我们守候在年迈的父母膝下时，哪怕他们鬓发苍苍，哪怕他们垂垂老矣，你都要有勇气对自己说：我很幸福。因为天地无常，总有一天你会失去他们，会无限追悔此刻的时光。

幸福并不与财富地位声望婚姻同步，这只是你心灵的感觉。

所以，当我们一无所有的时候，我们也能够说：我很幸福。因为我们还有健康的身体。当我们不再享有健康的时候，那些最勇敢的人可以依然微笑着说：我很幸福。因为我有一颗健康的心。甚至当我们连心也不再存在的时候，那些人类最优秀的分子仍旧可以对宇宙大声说：我很幸福。因为我曾经生活过。

常常提醒自己注意幸福，就像在寒冷的日子里经常看看太阳，心就不知不觉暖洋洋亮晶晶。

Somos acostumados desde pequenos a prestar atenção ao mundo ao nosso redor. Assim que a grama balança ao vento, nossas mães já nos avisam para agasalhar-nos. Quando conhecemos um novo amigo, nossos pais já nos alertam para tomar cuidado. Quando obtemos uma pequena conquista, e antes mesmo de um viva de alegria, alguém alerta-nos para não sermos soberbos. Quando estamos imersos em contentamento, lembramo-nos que em breve poderemos cair em infortúnio. E, assim, vivemos em constante tensão. Como corvos, os temores visíveis e invisíveis ficam sobrevoando as nossas cabeças.

Quando estamos sob o luar em uma noite tranquila, caímos num estado de vigília que nos admoesta: Cuidado com a tempestade! E então ignoramos o límpido luar e nos preparamos, aflitos, a todos os tipos de precauções para a vinda da tempestade. Enquanto mantemo-nos alerta para o combate, a tempestade demora a chegar, feito um rebanho de carneiros perdidos, e não suportando mais a angústia da espera, fingimos torcer para que ela venha mais cedo.

Finalmente a tempestade nos assoma. Desapontados, percebemos que quase todo o preparo revelara-se inútil. A precaução é limitada, enquanto que as possibilidades de desastres são inumeráveis. Grande parte das tragédias é vencida por um triz e de nada ajuda o desespero e a inquietude de antes. Quando a tempestade se afasta, seguimos de guarda em frente aos nossos lares e jardins arrasados. Mal recuperamos o fôlego, e um novo alerta sabiamente ressoa e, outra vez, ficamos a temer o futuro.

É normal sermos assolados por infortúnios ao longo da vida. Na verdade, a maioria das pessoas aprende desde cedo a manter a calma nas situações difíceis, porém ainda não aprendemos a viver a alegria que existe entre uma dificuldade e outra. Damos muita atenção ao sofrimento e negligenciamos o valor da felicidade. A partir de agora, consideremos a felicidade! Será que precisamos nos lembrar de que ela existe?

Atenção para não tropeçar... Atenção para não escorregar... Atenção para não ser enganado... Permaneça impávido perante a glória ou a desgraça... Os sábios antigos já nos alertaram mil e uma vezes sobre as desgraças, entretanto não nos alertaram para sermos felizes.

Talvez os sábios acreditassem não ser preciso chamar a atenção para a felicidade, por ela ser inerente. Talvez eles achassem que iríamos valorizar naturalmente as coisas boas, portanto, seria desnecessária a insistência sobre isso. Talvez valorizassem mais o esforço perante as dificuldades e pensassem que a felicidade não valesse a pena de ser mencionada. Eles estão sempre na beira do precipício nos guiando, para que não caímos em desgraça. Mas, o que surge depois de ultrapassá-lo?

A felicidade!

É necessário aprender como gozar a felicidade e para isso precisamos ficar em alerta

no momento de sua chegada. As pessoas podem naturalmente aprender como usufruir do prazer dos sentidos, mas são inaptas para captar o seu ritmo. A alegria da alma e os prazeres sensoriais são como irmãos gêmeos: às vezes se atraem e às vezes se repelem.

A felicidade é uma espécie de vibração da alma. E tal como o ouvido musical é treinado, é necessária a prática constante para percebê-la.

Em suma, a felicidade é aqueles momentos ausentes de qualquer angústia, e a frequência em que ela surge não é, contudo, tão baixa como imaginamos.

Muitas vezes, as pessoas apenas percebem a felicidade, depois que a sua carruagem passou, e lamentam que não a tenham reconhecido. Muita gente adora lembrar a felicidade do passado e ignora os momentos em que a felicidade se esvai como o frescor do orvalho. São nestes momentos que caminhamos apressadamente, olhando de um lado ao outro sem saber com o que estamos ocupados.

No mundo atual anuncia-se com frequência a chegada de tufões, pragas, pestes e terremotos, porém nunca se anuncia a felicidade. Ela é, na realidade, igual a todas as coisas deste planeta, possuindo os seus próprios sinais e indícios.

A felicidade é muitas vezes nebulosa e com moderação ela espraia-se como uma garoa após a seca. Não se deve aspirá-la de forma fervorosa, pois, na maioria das vezes, ela chega acariciando suavemente o nosso rosto. Nunca se deve desperdiçá-la, para que ela não se esvaia rapidamente. É necessário arrefecer o coração para poder experimentar sua verdadeira essência.

A felicidade na maioria das vezes é muito simples, diferente do brilho multicolorido do estouro de fogos de artifício. Ela apenas nos abraça de forma terna e carinhosa. A felicidade não é ostensiva e muitas vezes, emerge na escuridão. É um pedaço de bolo que se compartilha na pobreza, é a solidariedade num olhar cúmplice, numa forte carícia de um pai, um bilhete delicado de uma amante, eis que isso tudo é um tipo de felicidade muito difícil de obter. Ela é como rubis costurados em uma seda, que nas situações mais desoladoras emana ainda mais o seu brilho ofuscante.

Há situações que a felicidade parece brincar conosco, surge perante a nós disfarçada de oportunidade, amizade, sucesso, ou de um reencontro. Isso tudo são situações parecidas com ela, mas ainda sim não é a felicidade. Esta veste tais roupas e maquiagens, aproxima-se de nós de maneira graciosa e elegante e, quando a desvelamos, descobre-se seu núcleo firme e sólido como ferro. Às vezes a felicidade é muito curta e efêmera, ao contrário do sofrimento que parece encobrir todo o céu. Se separarmos toda a felicidade e a tristeza da vida das pessoas, perceberemos que a tristeza ocupa uma área imensa, enquanto a felicidade é apenas pequenos

pedaços de pedras de uma mina. Porém o ponteiro da bússola tende a se virar em direção à felicidade, pois ela é o ouro mais precioso da vida.

A felicidade possui a forma de um trapézio, dependendo do ponto de vista que se olha, ela pode parecer mais larga ou mais estreita.

Devemos, portanto, aumentar o nosso estado de alerta para a felicidade. Quando ela chegar, aproveitemo-la ao máximo a cada minuto. Pois, como apontam as pesquisas científicas, os resultados são muito melhores em eventos conscientes.

Na chegada da primavera, devemos-nos dizer: a primavera chegou! E nossas mentes se encherão com o verde da esperança.

Temos de nos esforçar para não esquecermos os momentos felizes. Deste modo, a sensação de felicidade irá se estender e nos acompanhar sempre, fazendo-nos possuí-la por mais tempo.

Por isso, no momento da colheita, não vamos pensar em desastres, já que haverá um longo inverno para se preocupar com estas coisas. Aproveitemos para cantar e dançar com os amigos. Regozijemos! Uma vez que as sementes compensam todo o nosso suor, temos o direito de estar imersos na felicidade. Não é necessário se preocupar com as futuras geadas, nevascas, chuvas e tempestades, apenas concentremo-nos em moer o trigo para fazer a farinha e transformá-la em um pão delicioso.

Quando saímos de um canto do mundo para nos encontrarmos com alguém, não fiquemos ansiosos pensando no momento da despedida, pois haverá inúmeras noites solitárias para remoer a saudade. Viva cada minuto como se estivesse queimando o mais puro álcool que se consome na chama azulada da felicidade, sem deixar nenhum resquício. Portanto, brindemos dizendo: Somos felizes!

Por isso, enquanto cuidamos de nossos pais idosos, embora seus cabelos comecem a ficar brancos e se tornem cada vez mais senis, devemos corajosamente dizer a si mesmo: Eu sou muito feliz. Pois nada nesse mundo é permanente e haverá o tempo para poderemos lembrar-nos deles.

A felicidade não acompanha o tempo da riqueza, da fama e do matrimônio, pois ela é uma sensação na alma.

Portanto, até mesmo quando não tivermos mais nada, podemos dizer: Sou feliz! Pois ainda possuo um corpo sadio. Quando não mais gozarmos de boa saúde, aqueles mais corajosos ainda permanecerão com um leve sorriso e dirão: Sou feliz! Pois ainda tenho uma mente sã. Quando não tivermos mais a lucidez, aqueles seres mais excepcionais da humanidade ainda poderão gritar ao universo: Sou feliz! Pois vivi minha vida.

Devemos constantemente nos lembrar de sermos feliz, da mesma forma que fitamos o sol nos dias inverniais, e nossos corações sem perceber começará a se esquentar.

O ensino da arquitetura ou a crise silenciosa

Por **Ciro Pirondi**
 Editoria **André Luiz Prado**
 e **Carlos Alberto Maciel**

1. Motivos

Não me seduz a visão na qual, para apontar possíveis alternativas para um problema, necessariamente ressaltamos defeitos, erros ou crises insolúveis.

Aproximo-me mais daqueles que, com consciência das carências da sociedade brasileira, trabalham produzindo alternativas, ora com acerto, ora com menos acerto. Talvez seja uma visão otimista de um desinformado.

A experiência da Escola da Cidade tem origem no processo de redemocratização do Brasil, nos finais da década de 70. O grupo que liderou o processo constitutivo da Escola formou-se naquele período. Uma geração ativa junto às associações de arquitetos, sindicatos, Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB – muito próxima dos mestres de gerações anteriores. Estes vivos então, atuantes, aos quais devemos muito de nossa educação e formação.

Um grupo que soube reconhecer seus antepassados e de alguma forma contribuir para preservar seus legados, suas memórias, após suas ausências. Colaboramos na constituição de fundações; organismos e institutos capazes de arquivar e resgatar os trabalhos desses arquitetos – Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, João Filgueiras Lima, Paulo Mendes da Rocha, e outros.

Com eles aprendemos a necessidade de estarmos junto ao ensino, às entidades de classe do nosso ofício, sem nunca abdicar do fazer cotidiano de nossos escritórios, que mantemos até hoje de forma intensa e contínua, harmonizando com a dedicação à Escola.

Assim iniciamos a aproximação do ensino de Arquitetura em várias faculdades, públicas e privadas. Destas experiências ao longo de alguns anos sentimos a necessidade de nos aventurarmos no desenho de um caminho próprio para nossos anseios pedagógicos.

A Escola da Cidade é assim, o resultado de um processo iniciado na década de 80, por um grupo de arquitetos, com um ideal tecida no afeto, o qual ainda hoje é o fio invisível de Ariadne a nos manter unidos.

2. Silêncio

A crise do ensino de arquitetura ou de suas estratégias para aprendizagem de nosso ofício está inserida na crise mundial da educação, esta sim a maior crise da contemporaneidade.

Preocupados com a crise econômica mun-

dial iniciada em 2008, governos não estão atentos a esta que, no longo prazo, provavelmente será muito mais prejudicial para o futuro dos governos democráticos.

As mudanças radicais que a sociedade passou no século XX e, principalmente, nos últimos 80 anos, somente são comparáveis às do século XV e XVI. Assistimos a um segundo renascimento na história da humanidade.

Essas mudanças não têm sido bem pensadas, obcecados pelo produto nacional bruto – PNB – os países e seus sistemas de educação estão descartando, de forma imprudente, competências indispensáveis.

Tanto no ensino fundamental e médio, como no ensino superior, as humanidades e as artes estão sendo eliminadas em quase todos os países do mundo. Esta tendência não está saindo apenas dos currículos, mas das mentes e dos corações dos pais e dos filhos.

A competição toma conta do mundo. A eficiência é a palavra de ordem. Somos uma engrenagem constituída para produzir sem reflexão, sem questionamento. Esquecemos do ensinamento indiano: – A nuvem bebe água salgada e chove água doce.

Estamos com o botão da reflexão crítica desligado.

Este estado de cegueira está nos levando a desconfiar do futuro. No entanto o mundo só melhorou. A média de longevidade ampliou-se muito; as tecnologias diminuíram o trabalho braçal, os meios de comunicação encurtaram a distância entre os homens; pensamos com muita seriedade na possibilidade de construir cidades e civilizações em outros planetas.

Habitar o Universo.

Contraditoriamente, no entanto, não diminuímos a distância entre ricos e pobres; marginalizamos as mulheres; discriminamos minorias; o poder está nas mãos de incapazes...

3. Solidão

O ensino de arquitetura sofre a aflição de uma solidão nas Universidades. Fazem lembrar o sublime Garcia Marques buscando sua Macondo, ou Homero e a eterna travessia de Odisseu – o Ulisses romano – em sua jornada pelos mares revoltos. Vezes em lugares mágicos. Vezes em situações terríveis, a mostrar-nos que na travessia o mais importante não é aonde vamos chegar ao final, mas a maneira como seguimos por ela.

Se optarmos por seguir como máquinas de ensino, talvez a máquina do mundo, como no belo poema de Drummond, nos destrua.

O papel da Universidade avulta, na busca do conhecimento, e as escolas de arquitetura vem sendo ameaçadas exatamente pelo prestígio crescente do cientificismo e pela importância que este vem ganhando entre os que atualmente dirigem o ensino superior.

A Escola de Arquitetura não pode viver sem espontaneidade, ou corremos o risco de assistir ao triunfo de uma ação sem pensamento, legitimada pela burocracia e o carreirismo que assolam as universidades públicas e privadas.

A falta de ideal, a recusa da coragem, converteram-se em rotina em nossas aulas.

A alma de uma escola é composta pelo binômio professor/aluno. Nosso objeto de investigação não é a arquitetura em si, mas a arquitetura submetida à nossa interrogação. Os intelectuais, dizia Sartre, casam-se com o seu tempo e não devem trai-lo. Diante das incertezas e contradições do tempo contemporâneo, estamos esquecendo deste ensinamento nas salas de arquitetura, traindo nosso tempo.

Pierre Levy, em seu texto- Inteligência Coletiva – afirma:

Hoje, o homo sapiens enfrenta a rápida modificação de seu meio, do qual ele é o agente coletivo, involuntário.

O filósofo sugere a via da inteligência coletiva. Tenho a intuição ser esse o caminho capaz de produzir novos sistemas e signos, novas formas de organização social e regulação que nos permitiriam pensar em conjunto.

4. Coletivo

A Escola da Cidade é uma experiência coletiva. Dirigida por um Conselho Pedagógico constituído de professores de todas as disciplinas e estudantes de todos os anos. Múltipla, com uma condição jurídica privada, mas de finalidade pública, sem fins lucrativos, como deveria ser toda a ação educacional por excelência.

Nosso projeto pedagógico visa formar um cidadão consciente, com visão crítica capaz de influir nas mudanças da sociedade. Pretendemos capacitá-lo no seu ofício, neste cosmo em mutação. Orientá-lo a ver na arquitetura, cada vez mais, diferentemente do século XX, hoje, no século XXI, sua condição: coletiva, social e multidisciplinar.

Fazê-lo ver a cidade como lugar onde o mundo e o homem mais se movem. Vê-la como local das diferenças, por isso mesmo é a cidade o lugar da educação.

Devemos resistir às tentativas de reduzir o ensino a uma ferramenta, e esforçarmos para conectar novamente a educação dos arquitetos as humanidades. Para capacitá-los a serem cidadãos de seu país e do mundo.

A arquitetura como um saber de fronteiras, nunca uma especialização, o que seria seu suicídio.

O Estúdio Vertical, disciplina que compõe a grade curricular da Escola da Cidade, constituiu-se como experiência de saber de fronteiras, múltiplo e coletivo. Equipes compostas por alunos do 2º ao 6º ano, com um tema único para um exercício semestral, favorecendo a interdisciplinaridade e a relação dos estudantes de diferentes anos e professores de diversas disciplinas.

Necessário reduzir a quantidade de disciplinas em nossos currículos e, ao invés de desperdiçarmos energia em muitas frentes disciplinares, discutindo ao infinito a montagem de currículos pedagógicos, focarmos na melhor formação dos professores, este sim o nó de nossas preocupações.

Não há ótimo currículo que capacite ou legitime um mau professor.

Os três cursos de pós-graduação da Escola: 'Geografia, Cidade e Arquitetura', 'Habitação e Cidade', 'Arquitetura, Educação e Sociedade' visa uma formação dos professores. Este último é oferecido sem custo, e seus enfoques são pedagogias, alternativas e estratégias para o ensino da arquitetura.

Educar os sentidos, como propõem os pedagogos, este é desafio de nossas escolas.

Esta ousada proposição já havia sido feita por Marx, nos manuscritos de 1844:

O cultivo dos cinco sentidos é o trabalho de toda história passada.

Paremos um pouco aqui.

5. Itinerância

Em seu maravilhoso livro, 'A CIDADE DAS PALAVRAS - As histórias que contamos para saber quem somos', Alberto Manguel sugere:

Que ampulheta é essa em que estamos sempre trocando de lugar e cuja forma e natureza estão igualmente em transformação contínua? Por quais meios nos imaginamos no lugar que dizemos ser nosso lar? E quem somos nós: habitantes, moradores ou passantes?

A Escola da Cidade mantém, nestes 15 anos, a Escola Itinerante, tese defendida desde o nosso princípio, por entendermos ser móvel

o futuro do ensino da arquitetura. Com professores alocados em seus centros de estudos, em diferentes localidades. Professores itinerantes.

A natureza e objeto de nossos estudos, a cidade, a paisagem, os artefatos arquitetônicos, são melhores apreendidos in loco, com a análise de arquitetos do lugar. O que isso significa? Trata-se de viagens de prazer, de turismo? Não. Mexer-se, viajar, é atravessar universos de problemas, mundos vividos, paisagem dos sentidos.

Uma 'Escola de Lugar Nenhum', parafraseando a famosa música do Beatles, para um planeta cada vez mais nômade.

Há 65 anos, Mies van der Rohe, diretor do departamento de Arquitetura da Universidade de Chicago, escreveu uma carta para 40 escolas de arquitetura de toda América, perguntando sobre a duração e qualidade dos estudos. Le Corbusier na mesma época com uma atitude claramente contrário ao ensinamento acadêmico da arquitetura, dizia serem as escolas de arquitetura o cemitério da imaginação e da criatividade. A conferência de Bologna, em 1999, continuou buscando resposta a essas duas atitudes totalmente controversas dos mestres.

A 'Escola de Lugar Nenhum' como síntese da proposta dos dois mestres do século XX. A Arquitetura como esse saber de fronteiras, um rio e suas margens, alimentou o projeto pedagógico de nossa Escola e mantém o Seminário de Cultura e Realidade Contemporânea semanal. Uma conversa com pensadores das mais diversas áreas do conhecimento: Ciência, Artes, Futebol, Carnaval, Economia e outras. Uma disciplina semanal, com carga horária, avaliação, coordenada por um professor responsável. Um respiro no meio da semana, na tentativa de nos salvar da lógica de pôr todo o significado da vida na carreira. Quando isso acontece, você está fadado à superficialidade e ao vazio (Camille Paglia).

6. Registro

Caminho para o final do texto. Lidei com cada aspecto por fragmentos, por partes soltas. Se escrevesse de forma contínua, sempre esgotando assunto, ele certamente seria mais completo, mais abrangente. No entanto, gosto de pensar ser possível captar o todo por meio das partes, de alguns detalhes.

Entendo ser muito difícil reproduzir outra Escola da Cidade. O momento, as circunstâncias nas quais ela se desenhou, já passaram. No entanto, acredito ser ela um modelo possível, um caminho alternativo entre o ensino público, orientado e mantido pelo Estado, onde um aluno custa em média U\$1.500

mês. Ou o ensino de associações religiosas hierarquizadas, subordinadas às suas benesses econômicas, tradição esta herdada desde o colonialismo; ou privado, com empresários, nacionais e internacionais, cada vez mais sedentos de transformar o ensino em mercadoria, as escolas em espaços de shopping center's, com praças de alimentação, lojas semelhantes às casas de espetáculo, repletas de eventos com catracas e pagamentos prévios.

Alguns ainda nos vêem como experiência passageira, fadada ao fim, dada a ausência de pesquisa acadêmica; a produção acadêmica, o "rigor" acadêmico... tudo acaba um dia.

Desconhecem, no entanto, que mantemos desde o início das novas atividades, com financiamento próprio, um Núcleo ou Conselho Científico, com iniciação científica e pesquisas. Além da Editora da Cidade, com a Gráfica Flavio Motta, no subsolo da Escola, que realiza publicações de trabalhos internos da Associação ou de fora dela: livros, apostilas, Informativos, cadernos de viagens, entre outros.

Para completar a tríade ensino/pesquisa/extensão, por não sermos uma universidade, constituímos um Conselho Técnico onde nossos alunos trabalham em projetos reais a partir de convênios com fundações, ONGs, institutos, autarquias, empresas e governos.

Para encerrar, passo a palavra para o mestre Lúcio Costa - nosso Brunelleschi:

Acho que o curso de Arquitetura necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e, principalmente, a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha ... (O Globo, 1930).

A melhor crítica a uma poesia é outra - John Cage. Esta é a orientação na Escola da Cidade, onde há 20 anos tentamos dar vida ao desafio proposto por Lúcio Costa.

Muitas tentativas e acertos assimilamos do passado e do presente, realizadas em outras Instituições de Ensino, fora e dentro do Brasil.

Talvez tenhamos chegado a trinta, quarenta por cento do imaginado. Muito ainda há a fazer e caminhar. Pretendemos continuar com a abertura, em 2016, da Escola de Humanidades João Filgueiras Lima - Fábrica, Instituição de Ensino Médio da Escola da Cidade que haverá de consolidar um pouco mais desta utopia.

Ciro Pirondi é arquiteto, professor e Diretor da Escola da Cidade, sediada em São Paulo, SP

Poesia árabe

A fertilidade dos desertos e dos oásis

Por Marcelo Dolabela
Editoria Ana Caetano

O primeiro contato que tive com a poesia árabe foi ainda criança, em meados da década de 1960, quando cruzei, na biblioteca de meu pai, com a Coleção Rubaiyat, da Livraria José Olympio, quando conheci os poetas Hafiz (1315-1390), Omar Kháyyám (1048-1131) e Saadí (1184-1291). O poeta faleceu com 107 anos).

Minha jornada continuou, principalmente com as várias leituras e versões do Rubaiyat de Kháyyám. Mais recentemente, ampliei minhas pesquisas, quando estive, em 2015, na Península Ibérica e conheci Granada e a suntuosidade do Alhambra.

Tendo um maior contato com a poesia de Umar Ibn Abi Rabi'Ah, que viveu e morreu em Meca (644-719). Para muitos, o melhor poeta do mundo árabe. Poeta do amor sensual e urbano dos amantes e de suas vicissitudes. Segundo Josefina Veglison Elías de Molinas, "a poesia de Umar tem um valor inapreciável: reflete a liberdade de movimentos de que gozava a mulher muçulmana em sua época".

Para muitos estudiosos, Umar foi o criador do gazal (ou gazel, ghazal / ghazal) que, em livre tradução, significa galanteio, requebro ou, simplesmente, poesia erótica. Que possui no máximo 15 dísticos, sendo que o primeiro e o último rimam entre si, e os demais com rimas em AB CB DB... O gazal está para a poesia

árabe, assim como haikai, para a poesia japonesa, e a quadra / trova para a poesia do universo lusófono. No Brasil, dois exemplos são os mais citados: "Gazal em louvor de Hafiz", de Manuel Bandeira (1886-1958); e "Gazel", de Goulart de Andrade (1881-1936).

A poesia de Umar – ou melhor, Aby I-Khattab Omar Ibn Abd Allah Ibn Abi Rabia al-Moghaira Ibn Abd Allah Ibn Omar Ibn Makhzum Ibn Yakaza Ibn Murra al-Makhzumi – é um dos mais perfeitos exercícios do imaginismo sensual. Sendo a beleza da amada e a do próprio poeta o centro de todos os olhares e desejos.

Estes dois poemas ilustram estes olhares e desejos.

Conversa

Despida um dia por causa do calor, ela perguntou às vizinhas:
Vocês me veem como ele me vê ou ele exagera?
E rindo uma com a outra, com ciúme, elas responderam:
A pessoa amada a todos os olhos parece bela.
Tão velha quanto o homem é o ciúme.

Elas estavam me descrevendo,
Quando me viram reluzente de beleza,
Assim como eu realmente sou.
Perguntou a mais velha: *Vocês conhecem aquele homem?*
A amiga disse: *Sim, é Umar.*
A mais jovem, cheia de amor: *É claro que reconhecemos,*
A Lua pode passar despercebida?

Tradução: Maria Regina Lage Guerra e Marcelo Dolabela

Quem faz acontecer

O perfil do gestor cultural



BRUNO LAVORATO

Por Alberto Camisassa
Editoria Solanda Steckelberg

Trabalhei durante quase 30 anos na área financeira de grandes empresas e alguns tantos anos, cumulativamente, como dirigente de fundo de pensão.

A diferença básica entre as duas atividades era apenas referente ao lado do balcão: nas grandes empresas a vida consistia, fundamentalmente, em administrar dívidas para garantir o funcionamento delas... No fundo de pensão, aplicar recursos para garantir a aposentadoria daqueles que contribuíam durante os anos de trabalho.

Ainda que a diferença possa parecer enorme, afinal um dos lados era pobre enquanto o outro rico, as exigências básicas das duas atividades não se mostravam muito diferentes: ambiente bastante regulado, necessidade de planejamento, capacidade de enfrentar imprevistos, administração de conflitos, avaliação de riscos e recursos escassos.

Em 2008 assumi a responsabilidade de comandar a obra de restauro e, posteriormente, a gestão do Cine Theatro Brasil Vallourec. Uma das primeiras descobertas que fiz foi de que os aprendizados do passado me seriam mais úteis do que eu imaginava, ainda que a atividade fosse bastante diferente e completamente nova para mim.

Na primeira etapa – obra de restauro – a importância do planejamento foi vital. A obra era cara, longa e a necessidade de captação de recursos, uma constante, além da logística muito complexa, afinal tudo acontecia no centro de Belo Horizonte, no palco de manifestações diversas da população, a Praça 7. Estava claro que o trabalho que tínhamos pela frente não seria para uma só pessoa e por esta razão foi montada uma equipe tecnicamente capaz e engajada nesta tarefa.

Sem um bom planejamento – tanto físico quanto financeiro – elaborado, acompanhado e revisto constantemente, além de uma grande disciplina em sua execução, as dificuldades teriam sido bem maiores e possumo sérias dúvidas se teríamos conseguido sucesso em um desafio tão grande.

Ainda na etapa da obra, os argumentos que possuíamos para convencer potenciais financiadores precisavam ser embasados por dados e por previsões consistentes e críveis. Necessitávamos mostrar a qualidade do que estava sendo feito para que nossos parceiros acreditassem que entregaríamos um produto de qualidade – um espaço cultural restaurado – em prazos e custos previsíveis.

Na segunda etapa – operação do Cine Theatro Brasil Vallourec – os desafios foram novos, mas as habilidades exigidas para enfrentá-los continuavam as mesmas – ambiente bastante regulado, necessidade de planejamento, capacidade de enfrentar imprevistos, administração de conflitos, avaliação de riscos e recursos escassos.

Constatei que havia mudado de “setor” – de gestor de obra de restauro para gestor de espaço cultural – sem mudar de endereço nem de emprego, quando em 2013 inauguramos o mais novo centro cultural de Belo Horizonte do seu porte e gênero. Ele trazia 10 pavimentos, 1 teatro com 1000 assentos e outro com 200, 1 espaço multiuso que atendia a até 500 convidados, 2 andares de galerias, além de foyer, café e bomboniere.

No entanto, a grande novidade foi conviver com artistas e produtores e tentar conciliar seus interesses e desejos com as necessidades do pessoal da gestão dos espaços culturais. O motivo de frequentes e longas discussões residia, basicamente, em planejamentos e em orçamentos.

Artistas e produtores, em sua grande maioria, enxergavam a constante exigência da

gestão por planejamentos e orçamentos como amarras às manifestações culturais e à criatividade, enquanto o pessoal da gestão, frequentemente, julgava-os como despreocupados demais com estes aspectos.

Adicionalmente, tanto o Cine Theatro Brasil quanto produtores e artistas estavam sempre às voltas com as necessidades de captação de recursos incentivados para a manutenção do espaço e para a efetiva produção dos espetáculos.

A necessidade de captação de recursos exige um planejamento eficiente e um registro financeiro e contábil das atividades bastante precisos para permitir que as prestações de contas sejam feitas como devem ser.

Sem que tudo funcione com alguma harmonia, todos perdemos: o público abandonará o espaço cultural, caso este não ofereça aquilo que se espera dele – eventos e produções de qualidade – e os artistas terão sua atividade restrita a um número menor de espaços culturais.

Mesmo que as atividades de um centro cultural sejam extremamente dependentes de criatividade e de inspiração, é fundamental possuir especialistas em diversas áreas – finanças, planejamento, marketing, TI, contabilidade, RH, equipe técnica do teatro – visando tanto a atração de grandes espetáculos, quanto conforto aos que se apresentam no teatro e àqueles que o frequentam em busca de cultura e de lazer.

A palavra mágica é GESTÃO!

É preciso fazer com que tudo funcione em harmonia, permitindo que o protagonismo seja do artista. Se o público comparecer ao teatro e não perceber o trabalho da equipe de palco, da turma de escritório, do pessoal da limpeza e da bilheteria e, ao final do espetáculo sair satisfeito, a gestão cumpriu seu papel!

Nesta edição e nas próximas três, iremos apresentar gestores culturais de Belo Horizonte, referências em suas áreas de atuação e responsáveis por importantes equipamentos, programas e projetos.

Estas pessoas lidam com a complexidade do fazer artístico e cultural no nosso país, bem como com todas as questões educacionais, sociais, econômicas, políticas, tecnológicas, trabalhistas, fiscais, jurídicas e administrativas, que envolvem o setor e exigem do empreendedor brasileiro estratégia, planejamento, organização, inovação, criatividade, conhecimento especializado, liderança, articulação, captação, sustentabilidade, controle/compliance, vigor, visão de futuro e do cotidiano, desenhados com riscos medidos e entendimento do contexto contemporâneo.

A ideia é dar luz aos bastidores da área e aos modos de trabalhos e de operações dos empreendimentos criativos, que fazem a diferença no convívio e na percepção da sociedade sobre uma cidade.

Com você, Alberto Camisassa, Diretor Presidente da Associação Cine Theatro Brasil Vallourec, relatando suas experiências e trajetória!



VICTOR LUPIANEZ

Conceição, Diva

Editoria Luciana Salles

“Minha filha, foi como se eu tivesse desabafado, naquele instante, 77 anos de angústia”. Esta frase eu ouvi de Dona Diva Guimarães, professora, negra, responsável pelo momento mais marcante da Festa Literária de Paraty de 2017, que teve como homenageado o escritor Lima Barreto, carioca de origem pobre e mestiço, que bem soube traduzir em sua obra o preconceito e as injustiças sociais daquele Brasil das primeiras décadas da República.

Encontrei Dona Diva por acaso, na rodoviária, já na hora de ir embora. Seu discurso emocionado, desnudando o racismo e o preconceito com os quais conviveu – e ainda convive – por toda vida, calou uma plateia inteira na Flip e, de alguma forma, deu o tom dessa 15ª edição do evento literário mais famoso do País.

Depois de alguns anos tendo o escritor Paulo Werneck como curador e contando, invariavelmente, com grandes estrelas em sua programação, dessa vez a batuta ficou com a jornalista cultural e historiadora Josélia Aguiar, que apostou na renovação. Entre os autores convidados, 23 mulheres e 22 homens. 30% deles eram negros. A maior parte era desconhecida do grande público. Mas as mudanças não foram percebidas somente na programação – também a plateia da Flip mudou.

Numa edição com recursos reduzidos em relação aos anos anteriores, a Igreja da Matriz foi, dessa vez, o palco dos debates, com capacidade de público de apenas 450 pessoas

versus as 900 que antes cabiam na Tenda dos Autores. Havia, na Praça, outra estrutura montada para o público, com capacidade para 700 pessoas com acesso livre e gratuito. E, sim, foi bem mais democrática.

Os debates, em grande parte, foram marcados por gritos de “Fora, Temer” e os aplausos muitas vezes interrompiam a fala dos debatedores, especialmente quando o assunto eram as cotas raciais, a abolição que nunca existiu, e o momento político brasileiro.

Essa atmosfera “política” tomou conta do evento. Uma cervejaria feminista lançou uma nova marca que homenageia a autora Conceição Evaristo, escritora mineira que, aliás, teve muitos momentos de participação na Flip, para além da programação oficial, sempre ovacionada. Via-se um número muito maior de negros não apenas entre os convidados, mas sobretudo no público. Confesso certo alívio em perceber que a concentração de pessoas encoraja uma às outras e nos vi muito menos acovardados do que, de fato, imaginava que estivéssemos.

Numa das minhas andanças pela cidade, ávida por ver tudo o que estava acontecendo, assisti a uma cena interessante: um grupo numeroso de pessoas enfrentou a polícia local, em apoio a um vendedor ambulante que teve sua mercadoria apreendida. As pessoas encurralaram os policiais aos gritos de “devolve, devolve, devolve!”. E a polícia devolveu. Quando cheguei mais perto, encontrei o ativista político Pablo Capilé, que filmava tudo com um sorriso maroto.

Independente do momento histórico que vivemos e da gravidade da situação brasileira, andar pelas ruas da linda Paraty durante a sua Festa Literária é esbarrar, a cada esquina, com um poeta. Eu mesma esbarrei em José Eduardo Agualusa, que participou do evento na grade extra-oficial. Por onde quer que caminhe, há literatura. As muitas casas que ofereceram programação paralela eram, por vezes, mais convidativas do que os debates na Matriz, com destaque para a ação do Sesc na Flip, que foi maior do que o próprio evento, com direito à exposição de Brennand e show de Siba. Os cafés e restaurantes apresentam opções de cardápio inspiradas em autores ou em personagens famosos. A livraria oficial parecia uma loja de departamento em véspera de Natal – pessoas se acotovelando por livros (e também pelos souvenirs da Flip, que seguem caríssimos). Poetas declamam a esmo pelas ruas, saraus pipocam por todos os lados, pais lêem para seus filhos.

Em conversa com a Secretária de Cultura de Paraty, perguntei a ela qual é o principal legado da Flip para a cidade. Ao que ela me respondeu: “os livros”. Eu pensei em problematizar um pouco, pois um evento que recebe em massa uma população flutuante, muitas vezes depredatória, talvez devesse deixar mais do que “livros” como herança para o cidadão. E é provável que deixe, mas ela não me contou – mais uma vez tropeço na dificuldade de encontrar indicadores que dêem conta de mensurar o intangível, já que é inegável a transformação pessoal depois de vivenciar aqueles dias intensos. Mas, se há mensuração por meio dos livros, já temos aí um bom começo!