Letras



Periódico cultural • Ano V • № 36 • Março de 2010 • Tiragem: 2000 exemplares • Distribuição gratuita • Belo Horizonte • MG • Brasil

Letras, o retorno

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

Amigo leitor, estamos de volta! Engraçado ver como meu editorial anterior ganhou ares de vaticínio: "hiatos às vezes acontecem...".

O Letras ganha novo fôlego para 2010. Temos novos editores, continuamos contando com fiéis colaboradores e mais gente que está por chegar... essa turma tão alegremente insistente que tem algo mais a dizer e comemora com a editoria deste periódico mais essa etapa que se inicia. Nosso fôlego também vem de um processo de reestruturação editorial e administrativa que sinaliza a continuidade de um caminho de evolução para o Letras - uma trajetória que entra no seu quinto ano. Ufa!

Dentre as novidades desta edição, estão duas caras conhecidas do leitor atento: Daniel Leal Werneck, colaborador bissexto desde os primórdios do Letras, retorna em caráter permanente no comando da editoria de Artes Plásticas; e Carlos Teixeira, que apresenta-se em entrevista e assume integralmente a editoria de Arquitetura. E vem mais por aí: já que se fala por aí que o ano começa mesmo é depois do carnaval, cabe dizer que 2010 promete!

Já sentia muita falta de ter essa sensação de dever cumprido, preparando com carinho o jornal para ir para a gráfica. E agora eu mato também a saudade de encerrar meu breve comentário mensal com as palavras de sempre (que hoje ganham um sabor especial): boa leitura!

Carla Marin

E de Expediente

Letras

ISSN 1983-0971

Editoria e Direção Geral: Carla Marin e Bruno Golgher

Editorias

Arquitetura: Carlos Teixeira Artes Cênicas: Mônica M. Ribeiro Artes Plásticas: Daniel Leal Werneck Cultura e Literatura Judaicas: Lyslei Nascimento Gestão Cultural: Eleonora Santa Rosa Urbanidade: Wellington Cançado

Colunas

Direito e Cultura: Rafael Neumayr e Alessandra Drummond Poesia: Ana Caetano

Colaboração (esta edição):

Ana Elisa Ribeiro • Chico Pelúcio Fábio Alves • Marcelo Terça-Nada! Mariana Muniz • Stefano Pessoa Ragonezzi

Capa: Eduardo Recife • www.misprintedtype.com

Design: Jumbo

Jornalista Responsável: Vinícius Lacerda 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.

Realização:



P de Poesia

Sérgio Fantini

Ana Caetano

Sérgio Fantini nasceu em Belo Horizonte, onde reside. A partir de 1976, publicou zines e livros de poemas; realizou shows, exposições, recitais e performances. Embora tenha sido um poeta avulso no seu início como escritor, Sergio fez parte da efervescente "geração mimeógrafo" produzindo independentemente seus primeiros livros. Poemas de tons políticos e líricos se alternaram nesse período. Várias parcerias se tornaram depois a marca da sua produção que se estendeu ao teatro, à prosa e ao cinema. Como admite o próprio autor em entrevista a Bruno Brum no número 3 da Revista de Autofagia, uma dicção irônica com tons de ceticismo prevalece nos poemas mais recentes. Publicou os livros Diz Xis (1991), Cada Um Cada Um (1992), 79/97 (blackMaria, 1997), Materiaes (Dubolso, 2000), Coleta Seletiva (Ciência do Acidente, 2002) e A ponto de explodir (Uainote, 2008). Tem textos em muitas antologias: Revista Literária da UFMG, Novos Contistas Mineiros (Mercado Aberto), Contos Jovens (Brasiliense), Belo Horizonte, a Cidade Escrita (ALMG/ UFMG), Temporada de Poesia/Salto de Tigre (PBH), Mini-antologia da minipoesia brasileira (PorOra), Geração 90, Manuscritos de Computador (Boitempo), Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século (Ateliê), Contos Cruéis (Geração), Quarta histórias, contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa (Garamond), Cenas da favela – as melhores histórias da periferia brasileira (Geração/ Ediouro), 35 maneiras de chegar a lugar nenhum (Bertrand Brasil) e Capitu mandou flores - contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte (Geração). Atualmente Sergio Fantini tem se dedicado principalmente à prosa e a incursões cinematográficas produzindo roteiros para curtas experimentais em parceria com Sávio Leite e Sérgio Vilaça. O poema (ótimo!) abaixo é um exemplar do lirismo seco e irônico que é sua assinatura.

PERSONALIDADE

Nem tão amarga Que se torne intragável

Nem tão doce Que possa melar o jogo.

(2002)



Entrevista: Carlos Teixeira

(Editor de Arquitetura do Letras)

Carlos Teixeira

Queria começar essa seção de arquitetura do Letras com uma breve e recente entrevista que concedi para Margarida Ventosa, coordenadora da revista de arquitetura portuguesa Arqa. A revista tem um formato de entrevistas curto, onde os entrevistados ficam à vontade para elaborar as respostas com quantas palavras quiserem, e onde o editor faz as perguntas dentro da postura e dos conceitos de trabalho do entrevistado. Partindo desse formato, pretendo preparar entrevistas com arquitetos e outros agentes culturais que reflitam a arquitetura contemporânea feita no Brasil e em outros países. Como se trata do primeiro texto de uma série de doze, achei essa entrevista oportuna já que ela me apresenta, e apresenta também o padrão da maior parte dos outros textos que virão.

Arqa: Tendo em conta o seu trabalho na plataforma Vazio S/A., em que sentido lhe interessa a ideia do efémero?

Carlos Teixeira: Comecei a estudar os vazios urbanos no livro Em Obras: História do Vazio em BH — um estudo sobre a cidade de Belo Horizonte, a primeira cidade planejada do Brasil. Em Obras procura aceitar a realidade das cidades sem história e celebra o aspecto efêmero da arquitetura, já que, de certa forma, aqui as coisas são construídas para depois serem destruídas num ciclo relativamente curto. Posso dizer que a ideia do

efêmero me veio a partir da minha vivência num país de cidades onde a permanência dos centros históricos foi há muito engolida pelas periferias de arquiteturas instáveis e anônimas, fato que difere bastante as cidades americanas em geral das cidades européias.

Arqa: No âmbito de uma disciplina desde sempre pensada para o permanente, como pode o efémero ter um papel na arquitectura contemporânea?

Carlos Teixeira: Acredito que um evento possa ser usado como forma de pensarmos novos significados para determinados espaços. Quando fazia mestrado em urbanismo em meados dos anos 90, uma das coisas que me interessava era a ideia do corpo como agente capaz de subverter a relação entre espaço e programa – uma discussão frequente entre alunos da Architectural Association, de Londres, onde o arquiteto Bernard Tschumi lecionou. Na minha opinião, Tschumi largou essas investigações, mas deixou um caminho aberto e bastante rico com seu livro Questions of Space. Parte do que faço no meu escritório é um trabalho multidisciplinar com grupos de teatro e dança para quem o espaço e a cidade são vistos como questões importantes. As artes cênicas e as artes plásticas estão cada vez voltadas para o urbanismo e a arquitetura e vejo um grande potencial nessa confluência de interesses, apesar dela ter sido pouco explorada por arquitetos. [É por isso que, junto com Renata Marquez e com Wellington Cançado, também editor do Letras, estou preparando uma exposição internacional em Belo Horizonte cujos convidados estão discutindo as cidades por meio de intervenções que pervertem o uso dos espaços públicos em cidades da América do Sul e da Europa.]

Arqa: De que forma a condição existencial contemporânea (mobilidade, nomadismo, desterritorialização, virtualização, globalização produtiva e comunicacional, etc) pode alterar ou transformar a nossa percepção do tempo e consequentemente a forma de actuarmos no mundo?

Carlos Teixeira: Não sou especialista nessa área, mas o fato de eu estar concedendo-lhe essa entrevista tem que ver com essa condição: tenho poucas coisas publicadas em revistas de arquitetura e por isso procuro explorar a internet — até porque tenho tido poucas respostas por parte das publicações brasileiras. Tudo tem seus efeitos colaterais, mas a circulação de informação pela rede permite-nos contactar pessoas e culturas com as quais muitas vezes nos identificamos muito mais do que com nossos próprios conterrâneos. Para mim é empolgante poder conversar e trabalhar com pessoas de outros países que compartilham uma determinada sensibilidade, e as possibilidades dessas trocas hoje são evidentemente muito maiores.

Carlos Teixeira é arquiteto e sócio do escritório Vazio S/A.





QUEM FAZ O DESIGN DO LETRAS

TAMBÉM FAZ VÍDEO, FOTOGRAFIA,

ILUSTRAÇÃO, ANIMAÇÃO, CONSULTORIA

DE COMUNICAÇÃO, OUTSOURCING

DE CRIAÇÃO E DESIGN PARA WEB.

JUMBO. GRANDES IDÉIAS.

WWW.JUMBOPRO.COM.BR

[31] 4101 8007 [31] 3567 2705



Brasil, meu Brazil brasileiro

Eleonora Santa Rosa

Tenho o prazer de contar neste número do Letras com a participação de Chico Pelúcio, atorreferência, versado não só nos palcos, em várias atuações e situações, mas também em outros papéis. Um legítimo provocador e batalhador não só das Artes Cênicas, mas da Cultura em geral.

Tive a enorme satisfação de tê-lo na minha equipe quando Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais, na presidência de um dos principais e mais vitais equipamentos culturais do Sistema de Cultura, a Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes), onde sua gestão, inteligente, contemporânea, sensível, humana e aberta ao diálogo e à criação, marcou a volta daquela Casa ao circuito nacional de produção e criação artística, além de ter sido responsável pela reinstauração da civilidade e da elegância, perdidas em momentos de administrações insuficientes e limitadas.

Seu legado, em sintonia com os preceitos de nossa gestão (minha e de Marcelo Braga, meu querido e fundamental Secretário Adjunto), de democratização de acesso, de formação, de fomento a novos grupos, de descentralização cultural continuou sob o bastão de outra querida amiga e parceira Lúcia Camargo.

O convite ao Chico se deu por várias razões, dentre elas sua militância incansável frente ao projeto do Galpão Cine Horto, equipamento emblemático e modelar em Minas Gerais, e de iniciativas nacionais como o Redemoinho. Turrão, radical (pega as coisas pela raiz), coerente, é um dos mais respeitados artistas de sua geração, no âmbito do Teatro, mas não só.

Este artigo toca em questões mais do que pertinentes, necessárias à reflexão do que acontece em nossa seara. Boa jornada artigo adentro.

Chico Pelúcio

Como em todo fim de ano, na virada do milênio, o "mundo" prometeu parar de fumar, emagrecer uns quilinhos, ter tempo para si próprio e para seus filhos, amar a África como a si mesmo, privilegiar a qualidade e não a quantidade, traduzir em trabalho e comida parte dos ganhos da especulação financeira, desaquecer o planeta, cuidar da água como se cuida do carro novo, tirar o filtro escuro dos vidros do carro para ver e ser visto, aprender a ler Fernando Pessoa e dormir com os dois olhos sem medo de bombas.

No Brasil, além dessas prometidas mudanças, apostamos no fim da corrupção, na hora e vez do bom senso e da justiça, na hora e vez de um país onde os interesses coletivos estivessem acima da perpetuação espúria do poder dos parlamentares, que haveria mais investimentos na saúde do Estado do que na venda de sua falsa imagem, que a arte, cultura e educação seriam tratadas como fundamentais na construção da nossa NAÇÃO BRASILEIRA.

Nem dez anos se passaram e nossas expectativas caíram na vala comum da desesperança. O Brasil, há muito proclamado o país do futuro, esconde debaixo da euforia econômica a podridão ética dos poderes. Como se o fim justificasse todos os meios, mesmo que iguais aos dos períodos mais obscuros da história deste país. Com os mesmos protagonistas e com as mesmas práticas, apesar de raras exceções.

Devíamos aprender com a arte, área em que o "como" fazer é tão importante quanto o "quê" fazer. Se atentos, veríamos que é na cultura que vem se experimentando caminhos mais interessantes para se inventar um país digno. Um Brasil de muitas culturas que, no balanço da "sururuca", misturou cores e almas, criando um arco-íris único de tons e sobre-tons especiais, unindo o Oiapoque ao Chuí. Nessa extensão continental podemos vivenciar as mais criativas formas de sobrevivência e de manifestações simbólicas dos diferentes povos.

Perceber essas particularidades e, a partir delas, elaborar nosso "modo de vida e de organização", nas diversas esferas da sociedade, me parece razoável para encontrarmos um caminho próprio. "Antropofagiar" os pós - e os próprios - modernistas, mesmo nos dias de hoje, pode ter sentido se incluímos nessa refeição as atuais e diferentes formas de organização e manifestações culturais do Brasil continente.

E foi no lusco-fusco do velho para o novo milênio que o teatro apontou uma volta fortalecida e sistematizada aos princípios coletivos de criação e de interlocução com a sociedade. Ao se opor à era dos encenadores, do teatro corporal, do individualismo, do "salve-se quem puder" e do modelo "winner" de ser, permitiu o florescimento de grupos e processos em que, na horizontalidade da construção, obras cênicas buscaram novos caminhos.

A necessidade de falar do contemporâneo leva, entre outras coisas, ao aparecimento de uma dramaturgia presente na sala de ensaio, compartilhando e dividindo a escrita com o ator em cena, com o diretor, com o iluminador, com o cenógrafo, figurinista, enfim, com todas as pontas de criação, num processo simultâneo de elaboração de uma peça.

Não se trata de "uma casa da mãe Joana" onde ninguém manda. O que há é uma abertura para que sugestões e questões sejam levantadas. Entretanto, a organização desse material fica a cargo do responsável de cada segmento e que assina a obra como tal. Dessa forma, o que se tem experimentado, ao final, é um sentimento autoral, colaborativo e uma apropriação profunda dos conceitos do espetáculo por toda a equipe.

Além disso, seja por necessidade ideológica ou de sobrevivência, muitos grupos têm buscado formas de interlocução com a sociedade que vão além dos seus próprios espetáculos. Para se alcançar tais objetivos, tem sido fundamental que cada grupo tenha sua própria sede de trabalho. Esses espaços, normalmente localizados fora das áreas centrais das cidades, possibilitam, dentre outras coisas, a consolidação dos grupos, melhor resultado artístico, descentralização e democratização do teatro, humanização do entorno e oportunidade de formação para os moradores dos bairros. E, principalmente, um diálogo direto com essas populações, valorizando e articulando seus bens simbólicos.

Foi nessa onda que surgiu o Galpão Cine Horto, no final dos anos 90, com a intenção de ser um centro cultural vivo, dinâmico e cheio de gente e idéias. Com claro recorte no teatro e suas derivações, buscamos, antes de tudo, abrir nosso olhar e sensibilidade para estabelecer de fato um diálogo com as demandas artísticas, com as novas tendências e, através do conceito coletivo que orienta as ações do Grupo Galpão, implantar diversos projetos de formação, difusão, fomento e pesquisa teatral.

Ao longo dos onze anos de existência da Casa, descobrimos com Guimarães Rosa algo assim: a verdade não se revela na saída e nem na chegada, mas no meio da travessia. Quero dizer, tínhamos um ponto de partida, mas a travessia foi aos poucos reinventando os caminhos. Nossa determinação, nossa busca permanente de aperfeiçoamento e a profissionalização foram fundamentais para alcançarmos certo frescor nos projetos, o que só foi possível na medida em que abrimos nossos radares para fora, para a rua, para a praça mais próxima, para o mundo.

Nunca tivemos a pretensão de inventar a roda e sempre que podemos buscamos aprender com quem sabe mais. E esse encontro de saberes, de necessidades e de realidades quase sempre resulta em uma terceira possibilidade com cor, cheiro e modo de fazer próprios, com a nossa identidade e correspondente à nossa realidade, mas com sotaque do mundo, do além mar e montanhas. E, à medida que esses encontros acontecem, outros tantos horizontes são revelados e novas demandas surgem.

Assim, através dessas trocas e parcerias, em apenas 11 anos, o Galpão Cine Horto ocupou um lugar

importante no universo teatral contemporâneo de Minas e se tornou referência de gestão e produção em todo o país. Em parceria com empresas privadas, públicas e com órgãos governamentais, por intermédio das leis de incentivo à cultura estadual e federal, o Galpão Cine Horto tem exercido o papel de elo entre essas instituições, artistas e grupos, prestando um serviço de relevância pública formando redes bastante interessantes.

Deste modo, seja no percurso das viagens do Grupo Galpão pelo Brasil, seja no desenvolvimento das ações do Galpão Cine Horto, canais de comunicação importantes para o fortalecimento da sustentabilidade e da criação no fazer teatral têm sido estabelecidos.

Esse aprendizado me leva a afirmar que é imprescindível a um projeto de gestão na área cultural a abertura para o permanente aperfeiçoamento das ações a serem executadas. É importante que haja sempre um olhar transformador, porém cuidadoso e respeitoso capaz de ler a realidade como tal e o que nela está latente, mas ainda não revelado.

Sem que se conheça o teor das demandas pró-

prias da sociedade, corre-se o risco de se produzir projetos de gabinete, capazes de gerar forças contrárias e paralisar as ações já em curso ao invés de incentivá-las. O resultado é a substituição do que é genuíno e próprio da sociedade por diretrizes equivocadas. Eu diria que a pior combinação é quando um mau gestor se rende exclusivamente aos anseios do mercado e, como camaleão, muda fácil de projeto, de cor e convicção para ganhar algum dinheiro público.

Na área cultural isso se torna ainda mais grave e evidente. São raros os departamentos de marketing das empresas que possuem esse entendimento. E poucas são as empresas que têm uma atuação sólida e consequente que contribui para a construção sadia de suas comunidades. Sequer conseguem entender que, no mínimo, a cultura proporciona melhores consumidores.

E se considerarmos que os artistas e os gestores culturais são os principais interessados nesse embate secular e universal, resta a eles capitanear ações que provoquem mudanças de paradigmas dentro das instituições com as quais mantêm necessárias relações de trabalho.

Como em qualquer segmento prioritário para a sociedade, também na cultura o poder público, por dever constitucional, deveria ter papel fundamental na organização do setor. Assim, acredito que seria o seu papel promover desde a discussão e elaboração de um pensamento de gestão e de política pública para a cultura, como de fato antecipar-se no estabelecimento de prioridades e no apoio às iniciativas já existentes na sociedade.

Ariane Mouchkine, reconhecida diretora teatral francesa, disse que todos os ministérios, além do Ministério de Cultura, deveriam ter um Departamento Cultural. Eu digo mais: por que não fazer o mesmo nas empresas, nas associações, nos sindicatos, nas escolas, nas universidades, nas fundações, nos bancos, nas assembléias legislativas, nas câmaras municipais e no congresso nacional? Sei que muitos vão dizer: "ah, nós já temos o nosso departamento", mas quando digo Departamentos Culturais quero dizer - Eleonora me permita o plágio - com "verba e BOM verbo". Aí o bicho pega...

Chico Pelúcio é ator, diretor de teatro, integrante do Grupo Galpão, fundador e diretor geral do Galpão Cine Horto



Rona Editora e Café com Letras convidam para o lançamento do livro

Dia 27 de março | Sábado | de 111130 às 131130

Café com Letras Rua Antônio de Albuquerque, 781 Savassi | bh | mg | Tel 31 3225-9973





Dramaturgia atoral

Entrevista ao dramaturgo espanhol Sánchis Sinisterra

Mariana Muniz

Sánchis Sinisterra é um ícone da dramaturgia espanhola contemporânea. Sua peça de maior repercusão foi "Ay Carmela" e estreiada em 1987 no teatro e levada ao cinema em 1990 com a direção de Carlos Saura. Até hoje, Ay Carmela é representada em diversos países no ocidente e oriente, rompendo as barreiras do contexto nacional da Guerra Civil espanhola e da exaltação da república, tornando-se um grito, bem-humorado e cruel, contra a guerra e a opressão.

Nesta entrevista, feita em 2005 no Parque do Retiro em Madri, o dramaturgo espanhol aborda seu recente trabalho de dramaturgia atoral, apontando relações entre a escrita dramática e a improvisação, aproximando o trabalho do autor ao do ator e vice-versa. Fala sobre os espetáculos de improvisação contrapondo-os a seu conceito de teatro como espaço da ambigüidade e da complexidadade. Propõe um teatro que se baseie na escuta e no trabalho de conexão com o outro, uma conexão permanente, não psicologizante, que deve permanecer viva em qualquer contexto, abrindo a encenação ao imprevisível.

Para Sinisterra, o texto dramático é, antes de tudo, ação e deve ser pensado como tal, fugindo de pressupostos literários que não estejam conectados com o trabalho atoral. Da mesma forma, o ator não deve ser tratado como intérprete, e sim como criador e, em sua criação, desenvolve estruturas dramatúrgicas. Ao longo de seu trabalho com a dramaturgia atoral, em laboratórios de criação regulares em Barcelona e outras cidades espanholas, Sinisterra investiga a ruptura com a figuração e a mímesis através do minimalismo. O princípio do menos é mais orienta sua produção atual e suas ações formativas dirigidas à atores e dramaturgos.

Mariana Muniz: No que consiste seu trabalho de dramaturgia atoral?

Sánchis Sinisterra: Minha concepção do teatro, como autor e como diretor, se apóia no trabalho atoral. Meus textos são escritos para atores. Não me interessa muito, como diretor, os aspectos espetaculares da encenação, tenho sempre como eixo central o trabalho com o ator, a relação com o ator, a criação do ator. Para mim, o ator não é um intérprete, é um criador.

Me preocupa que os textos sejam escritos desde uma perspectiva literária e, assim, se esqueça que o objetivo do texto é o ator. Em meus seminários de escrita dramática, meus exercícios insistem muito neste destino atoral dos textos. Ao mesmo tempo, quando dirijo, minha preocupação fundamental é como dar ferramentas ao ator para que este seja um criador. Ser um criador, desde o ponto de vista atoral, quer dizer, de certo modo, ter também uma consciência dramatúrgica. Esta consciência é o pré-requisito para que o ator não seja só um intérprete. O ator deve ser consciente não somente daquilo que a palavra diz, mas também do espaço, do tempo, dos diferentes modos de interação, etc.

Comecei a abrir, em 1984, um laboratório em Barcelona para unir atores e autores. O ator incorporava, através de exercícios muito estruturados, o conceito da dramaturgia e as pautas dramatúrgicas. Da mesma forma, o autor experimentava improvisações com o

próprio texto, para sensibilizar-se do destino atoral do texto dramático. O que acontecia era que, às vezes, os mesmos exercícios, as mesmas estruturas, podiam realizar-se como improvisação e como texto. Na verdade, há muitos exercícios que nasceram como exercícios de escrita e, com uma pequena transformação, agora são também exercícios de dramaturgia atoral. E também aconteceu o contrário, exercícios que inventei para o trabalho de dramaturgia atoral que agora são também exercícios de dramaturgia.

Assim, tenho toda uma família de exercícios de scrita dramática que estão baseados na improvisação. São exercícios nos quais dou aos autores, a cada 8 ou 9 minutos, um núcleo desencadeante e eles começam a escrever. Então, aos 8 minutos corto o trabalho e lhes dou uma pauta que deve ser incorporada e dar continuidade ao trabalho, aos 8 ou 10 minutos, outra pauta, de maneira que, inclusive o conceito da improvisação, do componente imprevisível ou aleatório da criação, está sendo introduzido nos meus cursos de dramaturgia há muitos anos.

Para mim há um permanente trânsito entre o que é propriamente dramatúrgico e o que é propriamente atoral. Dentro deste conceito do ator como criador, não como intérprete, e do autor como escritor, mas escritor de textos para serem atuados, não para serem montados em um sentido maximalista da encenação, fui explorando por campos muito diferentes.

Tenho estes exercícios agrupados em quatro grandes famílias ou grupos. Há uma delas que é a mais misteriosa, que tem a ver com o minimalismo ou com as estruturas repetitivas. Em um laboratório de criação em Barcelona lancei a pergunta provocativa de que se o teatro está condenado à figuração. O teatro está condenado à figuração, a ser um mera mimesis da realidade? Quais são as posibilidades de romper com este imperialismo mimético? Então, comecei a estudar o minimalismo na música, nas artes plásticas, na dança e inventei exercícios que são de estrutura repetitiva: gestos mínimos, actemas, como eu os chamo, e que em sua evolução produzem um tipo de teatralidade absolutamente insólita, ainda por ser explorada. Estou também introduzindo as estruturas repetitivas paulatinamente em meus trabalhos de encenação. É um campo muito amplo, há implicações filosóficas, estéticas, dramatúrgicas, etc.

Considero que o texto dramático é uma partitura da cena, e o responsável de que esta partitura não seja simplesmente uma execução, e sim um ato de criação, é o ator.

Mariana Muniz: Este trabalho de dramaturgia atoral une improvisação e criação dramatúrgica. Como o senhor sabe, existe uma prática de improvisação diante do público, pensada a partir das propostas de um dramaturgo inglês, Keith Johsntone. Estas improvisações têm como principal objetivo construir histórias diante do público. O senhor tem visto muitos espetáculos de improvisação?

Sánchis Sinisterra: Não muitos. Vi algum Match em algum país latino-americano que agora não me lembro. Me pareceu interessante, mas considero que uma limitação é a tendência ao estereotipo e, de certo modo, ao esquematismo e à simplicidade. Meu conceito de teatro aspira a gerar o máximo de complexidade, am-

bigüidade, imprevisibilidade e indeterminação. O que vi, e somente uma sessão, era muito interessante, muito fresco, muito vivo, mas recorria ao lugar comum. As situações eram relativamente frívolas, esquemáticas, simples. Está bem, não tenho nada contra isso, mas acredito que o ator possa criar muito mais.

Mariana Muniz: A principal crítica que normalmente se faz com relação à improvisação é de que, por mais genial que seja, sempre será mais pobre que uma obra escrita.

Sánchis Sinisterra: Depende. Se você propõe uma estrutura de improvisação onde está prevista a complexidade, a ambigüidade, a densidade temática, isso não acontece. Mas sim é verdade que em alguns contextos de improvisação, pelo menos aqueles que eu conheço, se tende a uma certa frivolidade que eu também não desdenho. A comédia e o jogo são substanciais ao teatro, mas para mim não deve ser o único território de exploração do ator.

Em meus exercícios se produzem situações cômicas e outras que, ao contrário, são dramáticas, isso seguindo a mesma estrutura de exercício. Bem, dentro desta variedade, tenho uns quarenta exercícios, ou mais, que também têm uma certa função pedagógica, ainda que não seja o essencial para mim, exercícios minimalistas que inevitavelmente, ao conter uma filosofia do trabalho atoral e do teatro, o ator que faz este trajeto acaba descobrindo uma série de coisas sobre a importância do mínimo e do princípio minimalista: less is more, menos é mais. Isso, na hora do trabalho teatral habitual, marca uma opção.

Me interessa que os atores esteja sempre criando porque minha forma de conceber a encenação é deixar sempre um relativamente amplo campo para que o ator, cada dia, busque coisas novas. Eu trabalho um conceito de linha múltipla de pensamento no processo de ensaios, de maneira que, cada micro-sequência do texto pode conter intenções muito diversas e formar combinações em relação com o outro, em relação com os objetos, etc, que possam ir variando. Peço aos atores que me surpreendam na representação. Em uma obra montada, não quero ver sempre a mesma obra, quero ver que hoje o personagem de la Maga, por exemplo, está mais irritável do que de costume, o que faz com que o personagem de Horácio tente ser menos cínico Há modulações em uma escuta verdadeira. É o que dizia Stanislawski ao final de sua vida, e que muito stanislawskianos desconhecem, não busquem nada dentro de si mesmos, dentro de si mesmos não há nada, busquem no outro.

Mariana Muniz: Esta busca no outro também está muito presente na visão norte-americana do método Stanislawski, presente principalmente no método de trabalho de William Layton, um dos principais referencias da formação do ator na Espanha. Como o senhor vê esta metodologia de aproximação à cena?

Sánchis Sinisterra: É verdade que está baseada no outro, mas em Layton é psicologista demais, dramático demais. Esta obsessão do por quê... Eu prefiro que no teatro apareça a arbitrariedade, como na vida. Na vida há várias coisas que fazemos e não tem um por que ou, pelo menos, não um por que que nós saibamos.

Mariana Muniz é diretora teatral e professora do curso de graduação em Teatro e da Pós Graduação em Artes da EBA/UFMG







APRESENTAM

29 a 31 de MARÇO

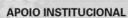
INSCRIÇÕES

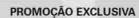
www.savassifestival.com.br 31 2514 1510 / 9156 3103

> Inscreva-se e conheça o método de planejamento especialmente desenvolvido para o Savassi Festival 2010.

PLANEJANDO O SAVASSI FESTIVAL























APOIO









Genealogia judaica, memória de Sefarad em Jorge Luis Borges

Lyslei Nascimento

O encontro de tradições e o interesse específico pela tradição judaica na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges apontam para as múltiplas tradições que o atravessaram tanto na América quanto na Europa, desde os anos de sua formação até a maturidade. Para Borges, a apropriação da história e da memória alheia é uma estratégia que lhe permite construir e inventar, ficcionalmente, sua própria identidade pessoal. Sua literatura, assim, é constituída por citações, notas biográficas e encontros literários.

No livro El tejedor del Aleph, Edna Aizenberg afirma que Borges — ao nascer em uma cidade com vocação para o cosmopolitismo e para as letras, como a Buenos Aires dos novecentos., – sendo neto de ingleses e argentinos, possui uma condição privilegiada para um pensamento aberto e plural. O legado britânico, o lado paterno da família de Borges foi formada por protestantes, livres pensadores e metafísicos. Já o legado hispano-materno exaltaria um passado militar que valoriza a ortodoxia e não o intelecto. Dessas duas linhagens, Borges subtrai, fragmentariamente, traços que se apresentam a partir de contradições e ambigüidades entretecidas à construção ficcional. Cada uma dessas duas linhagens acabam por conformar o que o escritor Ricardo Piglia chamou de "fábula biográfica", ou seja, uma genealogia ficcional construída a partir de textos e imagens que ele trama a partir de inúmeras leituras e vivências.

Sua escritura, assim, arma-se sobre o movimento de reconhecer-se numa linhagem dupla. A primeira, familiar, a partir dos fundadores míticos da Argentina, os heróis militares: Cabrera, Soler, Suárez. A segunda, os antepassados literários, que ele organiza no que poderia ser chamado de linguagem ou família literária: Poe, Stevenson, Wells, Chesterton, e, também Spinoza e a Bíblia.

A familiaridade com os temas judaicos em Borges amplia-se, certamente, de 1880 a 1890, com a chegada dos imigrantes europeu que aportaram na Argentina, trazendo um contraponto à cidade de Buenos Aires e à vida do escritor. Muitos deles, fugindo de perseguições e em busca de uma vida melhor na América, conformaram o encontro de povos e culturas, um perfil identitário argentino que parece ter sido concebido entre dois seguimentos. De um lado, no círculo do poder, estavam os ricos que se refugiavam na exclusividade do jóqueiclube. Do outro, a Argentina do não-poder, os não tão ricos e os pobres, os estrangei-

ros, os trabalhadores, os anarquistas e os intelectuais, cujas ações e escritos não ostentavam a permissão dos círculos oficiais. Para Guillermo Borges, pai do escritor, fora da esfera do poder, todos esses representantes do não-poder seriam identificados como judeus, em oposição aos católicos privilegiados.

Quando a família muda-se para Genebra, em 1914, em busca de um tratamento para a cegueira hereditária do pai, Borges tornase amigo do escritor e poeta de origem polonesa, Maurice Abramowicz, para quem, anos depois, dedica poemas e contos.

Obrigados a se exilarem na Europa porque eclode a l Grande Guerra, os Borges só retornam a Buenos Aires em 1921. Daí em diante, desde a publicação do primeiro livro, Fervor de Buenos Aires, em 1923, até sua morte, em 1986, os encontros de Borges com a tradição judaica tornam-se cada vez mais freqüentes. A cada encontro, um vestígio da tradição judaica, uma dedicatória, uma referência, é entretecido à sua obra.

No ensaio "O escritor argentino e a tradição", Borges ressalta a possibilidade de um ponto de vista privilegiado do escritor argentino, e por extensão, sul-americano, em relação ao manejo de outras tradições:

Creio [afirma Borges] que os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos numa situação análoga; podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas

A situação semelhante a que Borges se refere é a dos judeus e a dos irlandeses. Ao refletir sobre a tradição literária argentina, o escritor ilustra seu pensamento a partir da dispersão desses dois povos na cultura ocidental. Aos judeus, afirma, sempre será mais fácil que a um ocidental não-judeu inovar a cultura ocidental, porque eles, segundo Borges, podem atuar dentro de uma determinada cultura, ao mesmo tempo, que não necessitam estar, obrigatoriamente, atados a ela por uma devoção especial.

Num continente povoado por correntes de imigração, a tradição judaica sefardita, especificamente, se constitui como um dos importantes acervos culturais americanos. Temas e imagens de expressão judaica no Novo Mundo confluem — de Nova lorque a Patagônia — com a tradição ibérica predominantemente cristã herdada ou imposta aos povos americanos. A partir desse con-

texto, observa-se que a tradição judaica se mescla aos textos e às obras de artistas e escritores, judeus e não-judeus em toda a América, possibilitando a inscrição de uma memória judaica, bíblica, na literatura contemporânea. Reconfigurando, dessa forma, uma prática e uma poética multicultural que, em Borges, é celebrada e desejável.

Os poemas "Da diversa Andaluzia", o belíssimo "Uma chave na Salônica", "Espanha", "Spinoza" e "Baruch Spinoza", demonstram que a cultura judaica sefardita, mais especificamente, se inscreve na obra de Borges, de forma contundente, na poesia. Além dessas citações explícitas, é possível vislumbrar, em sua obra, uma poética e uma dicção que se inscrevem na tradição judaica dos comentários e das interpretações rabínicas nas múltiplas referências aos copistas, aos bibliotecários e aos estudiosos rabinos.

O pequeno texto no qual vou me deter aqui, "Eu, judeu", traz para o contexto político e social da Argentina dos anos 30, um dos mais importantes testemunhos de Borges sobre sua admiração pela tradição judaica e por Israel. Como todos sabem, em plena Guerra dos 6 Dias, Borges faz publicar três poemas contundentes: "Israel", "Israel, 1969" e "A Israel". Sua coragem, neste episodio, custou-lhe caro.

O episódio que deu origem ao texto "Eu, Judeu" deu-se em 1934. Num artigo datado de 30 de janeiro, eivado de anti-semitismo, Borges é "acusação" pela revista argentina Crisol, por ter em sua árvore genealógica "sangue judeu". Em resposta a essa "acusação", o escritor constrói uma rede de referências e citações, traço recorrente em sua obra, em que avôs e bisavôs, portugueses e espanhóis, são identificados como judeus sefarditas:

Como os drusos, como a lua, como a morte, como a semana que vem, o passado remoto é de uma daquelas coisas que podem enriquecer a ignorância. É infinitamente plástico e agradável, muito mais conveniente que o porvir e muito menos exigente de esforços. É a estação famosa e predileta das mitologias. Quem não julgou aos antepassados alguma vez, às pré-histórias de sua carne e de seu sanque? Eu o faço muitas vezes, e muitas não me desgosta pensar-me judeu. Trata-se de uma hipótese preguiçosa, de uma aventura sedentária e frugal que a ninguém prejudica, nem seguer à fama de Israel, já que meu judaísmo é sem palavras, como as canções de Mendelssohn. Crisol, em 30 de janeiro de 1934, quis afagar essa retrospectiva esperança e fala de minha "ascendência judaica maliciosamente ocultada" (o particípio e o advérbio me maravilham). Borges Acevedo é meu nome. Ramos Mejia, em certa nota do capítulo quinto de Rosas e seu tempo, enumera os sobrenomes portenhos daquela data para demonstrar que todos, ou quase todos, "procediam de cepa hebraicoportuguesa". Acevedo figura nesse catalogo: único documento de minhas pretensões judaicas, até a confirmação de Crisol.

Evidencia-se, nessa verdadeira peça literária, que a especulação em busca de ascendências nobres ou não, sobre passados longínguos e intermináveis é, como ele afirma, "uma daquelas coisas que podem enriquecer a ignorância", logo, não possuem, para o escritor, nenhum valor, caracterizada, além disso, como sendo a "estação famosa e predileta das mitologias", portanto, sujeita a construções ficcionais. Borges evidencia, dessa forma, um jogo entre simular e dissimular, exibir e ocultar memórias e desmemorias. Para o escritor, essas especulações fazem parte de uma pré-história ficcional, uma estratégia narrativa entre a biográfica e a autobiográfica, que não deveria prejudicar a ninguém.

No entanto, ao fazer a referência explícita à revista Crisol, ao assumir o sobrenome Borges Acevedo e ao citar o capítulo cinco do livro de Ramos Mejía – "único documento de minhas pretensões judaicas" — Borges opõem-se francamente a prática antissemita da revista, revela a seriedade das acusações e a empenha-se na necessária resposta. Não uma resposta emotiva ou voluntariosa, mas uma resposta imperativa que, ao mesmo tempo em que esquadrinha o texto e revela as fontes da revista, o livro de Ramos Mejia, aponta para uma importante chave de leitura de sua obra no que se refere à ironia e à política. Ao assumir uma ancestralidade judaica sefardita, Borges abre parcialmente, ilusoriamente, ou, como queria Piglia, fabulosamente, sua estratégia de construção textual.

Ao efetuar o rastreamento dos Acevedos na história da Argentina, Borges alude a o que poderia ser visto como as raízes de sua imaginária árvore genealógica. O escritor, no entanto, não termina aí e continua

Nossos inquisidores buscam hebreus, nunca fenícios, garamantas, escitas, babilônicos, persas, egípcios, hunos, vândalos, ostrogodos, etíopes, dardânios, paflagônios, sármatas, medos, otomanos, beréberes, britânicos, líbios, cíclopes e lápitas.

No deslumbramento dessa lista fabulosa, o que de súbito atingimos, afirma Michel Foucalt, o que graças ao apólogo nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar tal lista. Daí que fenícios, babilônios, etíopes, britânicos e otomanos podem, a revelia de sua lógica classificatória, vir numa mesma lista com ciclopes e centauros. Emir Rodrigues Monegal, afirma que ao responder à revista por meio dessa escrita irônica e impossível, Borges escreveu um capítulo à parte em sua obra, uma peça satírica que começa por arrolar supostos antepassados em uma lista de tribos extintas incluindo até os mitológicos centauros. Essa ironia, continua Monegal, coloca-nos diante da seguinte interrogação:

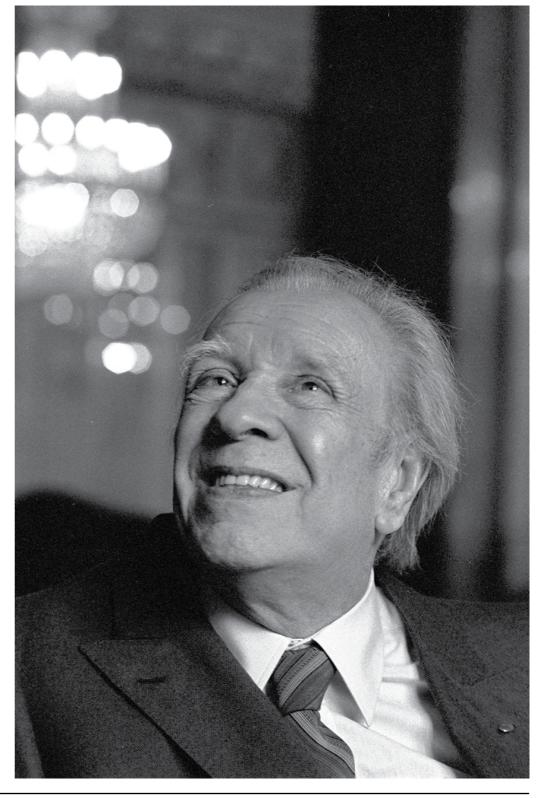
Se ser judeu significa ter tido algum antepassado judeu, por mais remoto que este seja, então, quem pode estar seguro na Espanha ou Portugal de não ter pelo menos um trisavô dessa origem?

A partir desse ponto de vista, de acordo com Monegal, ser (ou não ser) judeu carece de todo sentido. Ao levar o argumento até o absurdo, Borges denuncia, sarcasticamente, a estupidez de seus adversários e agradece:

Agradeço o estímulo de Crisol, mas está enfraquecendo minha esperança de me fazer um com a Mesa de Pães e com o Mar de Bronze, com Heine, Gleizer e as dez Sefirot; com o Eclesiastes e com Chaplin.

Esse agradecimento de Borges à Crisol, de forma caustica, elabora outra lista que exibe escritores, a cabala, a tradição bíblica e Chaplin. Inusitada, tal qual a lista de seus antepassados, esta revela não só a tradição religiosa, mas a soberba tradição humorística judaica, através de Chaplin, outro artista, muitas vezes, "acusado" de ser judeu. Incluir-se nessa tradição, então, para Borges, é um culto aos antepassados, não necessariamente de sangue ou de religião – embora essa hipótese não esteja afastada — mas, sobretudo, a uma família literária ou artística, fabulosa, mítica e autobiográfica, ancorada na tolerância, na autorreflexão e na autoironia, como convém a uma cultura que não se quer totalitária. Assim termina Borges, a sua magnífica resposta, como um convite `a leitura, um desafio aos desmandos e uma celebração à vida:

As noites de Alexandria, de Babilônia, de Cartago, de Menfis, nunca puderam engendrar um avô, somente às tribos do betumoso Mar Morto foi concedido esse dom.



A Israel

Quem me dirá se estás nos perdidos Labirintos de rios seculares De meu sangue, Israel? Quem, os lugares Por meu sanque e teu sanque percorridos? Não importa. Sei que está no sagrado Livro que abarca o tempo e que a história Do rubro Adão resgata e na memória E agonia do Crucificado. Nesse livro estás, que é o reflexo De cada rosto que sobre ele se inclina E árduo cristal, terrível se adivinha. Salve, Israel, que guardas a muralha De Deus, na paixão de tua batalha.

(Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques)

Israel

Um homem prisioneiro e enfeitiçado, um homem condenado a ser a serpente que quarda um ouro infame, um homem condenado a ser Shylock, um homem que se inclina sobre a terra e que sabe que esteve no Paraíso, um homem velho e cego que há de quebrar as colunas do templo, um rosto condenado a ser máscara, um homem que apesar dos homens é Spinoza e o Baal Shem e os cabalistas, um homem que é o Livro, uma boca que louva do abismo a justiça do firmamento, um procurador ou um dentista que dialogou com Deus em uma montanha um homem condenado a ser escárnio, a abominação, o judeu, um homem lapidado, incendiado e afogado em câmaras letais,

(Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques)

Israel, 1969

Temi que em Israel espreitaria com doçura insidiosa a nostalgia que as diásporas seculares acumularam como um triste tesouro nas cidades do infiel, nas judiarias, nos ocasos da estepe, nos sonhos, a nostalgia daqueles que te desejaram, Jerusalém, junto às águas da Babilônia. Que outra coisa eras, Israel, senão essa nostalgia, senão essa vontade de salvar, entre as inconstantes formas do tempo, teu velho livro mágico, tuas liturgias,

um homem que teima em ser imortal e que agora voltou a sua batalha

à violenta luz da vitória Belo como um leão ao meio-dia.

tua solidão com Deus?

Não foi assim. A mais antiga das nações

é também a mais jovem.

Não tentaste os homens com jardins,

com o ouro e seu tédio,

mas com o rigor, terra última.

Israel lhes disse sem palavras:

esquecerás quem és.

Esquecerás o outro que deixaste. Esquecerás quem foste nas terras

que te deram suas tardes e suas manhãs

e às quais não darás tua nostalgia.

Esquecerás a língua de teus pais e aprenderás a língua do Paraíso.

Serás um israelense, serás um soldado.

Edificarás a pátria com lodaçais e a erguerás com desertos.

Trabalhará contigo teu irmão, cujo rosto não viste nunca.

Uma única coisa te prometemos:

teu posto na batalha.

(Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques)

Uma chave na Salônica

Abravanel, Farías ou Pinedo, Expulsos da Espanha por cruel Perseguição, mantêm ainda fiel A chave de uma casa de Toledo.

Livres agora de esperança e medo, Olham a chave sob o sol oblíquo; No bronze, restam ontens, o longínquo, Cansado brilho e sofrimento quedo.

Hoje que é pó sua porta, o instrumento É cifra da diáspora e do vento, Afim com essa chave do santuário

Que alguém lançou ao céu, quando a incendiou O romano com fogo temerário, E que a divina mão no azul captou.

(Tradução: Leonor Scliar-Cabral)

Da diversa Andaluzia

Quantas coisas. Lucano que amoeda O verso, e o que à sentença dá início. A mesquita e o arco. O bulício da água do Islã pela alameda. Os touros de uma tarde. A bravia Música que é também delicada. A boa tradição de não fazer nada. Os cabalistas da judiaria. Rafael da noite das prolongadas Mesas da amizade. Góngora de ouro. Das Índias o cobiçoso tesouro. As naves, os escudos, as adagas. Quantas vozes e quanta bizarria E uma só palavra. Andaluzia.

(Trad. Josely Vianna Baptista)

Os Borges

Bem pouco sei de meus antecessores Portugueses, os Borges: vaga gente Que prossegue em minha carne, obscuramente, Seus hábitos, rigores e temores. Tênues como se nunca houvessem sido E alheios aos trâmites da arte, Indecifravelmente fazem parte Do tempo, dessa terra e do olvido. Melhor assim. Vencida a peleja, São Portugal, são a famosa gente Que forçou as muralhas do Oriente E fez-se ao mar e ao outro mar de areia. São o rei que no místico deserto Perdeu-se e o que jura não estar morto.

(Trad. Josely Vianna Baptista)

Acevedo

Campos de meus avós e que guardam ainda o nome de Acevedo, o nosso, indefinidos campos que não posso imaginar por inteiro. Meus anos tardam e não contemplei ainda essas cansadas léguas de pó e pátria que meus mortos viram cavalgando, esses abertos caminhos, seus ocasos e alvoradas. A planície é ubíqua. Tenho-os visto em Iowa, no Sul, em terra hebraica, naquele salqueiral da Galiléia que palmilharam os humanos pés de Cristo. Não os perdi. São meus. Eu os detenho

No esquecimento, num casual empenho.

(Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques)

Spinoza

As mãos do judeu lavram transparentes, No lusco-fusco, brunindo os cristais, E medo e frio é a tarde poente. (Tardes que às tardes todas são iguais.) As mãos e o espaço de jacinto Que nas portas do Gueto empalidece Quase não há para o homem que assim tece Quieto os sonhos de um claro labirinto. Não o turva a fama, sonhos reflexos No sonho de outro espelho convexo, Nem o amor temeroso das donzelas. Liberto da metáfora e do mito, Um cristal árduo lavra: é o infinito Mapa d'Ele que é os astros e os constela.

(Tradução: Leonor Scliar-Cabral)

Baruch Spinoza

Bruma de ouro, o ocidente alumbra A janela. O assíduo manuscrito Aguarda, já repleto de infinito. Alguém fabrica Deus entre a penumbra. Um homem engendra Deus. É um judeu De tristes olhos e pele citrina; O tempo o leva como o rio perdeu Uma folha na água que declina. Não importa. O feiticeiro insiste e lavra Deus com geometria delicada; De sua enfermidade, de seu nada, Segue erigindo Deus com a palavra. O mais pródigo amor lhe foi outorgado, O amor que não espera ser amado.

(Trad. Josely Vianna Baptista)

Referências

AIZENBERG, Edna. El tejedor del Aleph: bíblia, cabala y judaísmo en Borges. Madrid: Altalena, 1986.

AIZENBERG, Edna. Por que se interesa Borges por el judaísmo. Sefárdica. n.6. Buenos Aires: CIDICSEF, 1999. p.40.

BORGES, Jorge Luis. Jorge Luis Borges. Obras Completas II. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Jorge Luis Borges. Obras Completas III. Vários traduto-

res. São Paulo: Globo, 2000. BORGES, Jorge Luis. Jorge Luis Borges: um ensaio autobiográfico. Trad. Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis. Obras Completas I. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. BORGES, Jorge Luis. Yo, judío. Megáfono, 3. n. 12, Buenos Aires, abril

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LIBERMAN, Alberto. Jorge Luis Borges: un judío blanco. América Hispanica: Homenagem a J. L. Borges. Faculdade de Letras/UFRJ, 1992.

MONEGAL, Emir Rodriguez. Jorge Luis Borges ficcionario: una antologia de sus textos. México: Fondo de Cultura Econômica, 1981.

ODED, Sverdlik. Borges habla de Israel y los judíos. Nuevo mundo israelita. n. 190, p.3. mar. 1977.

PARAIZO, Mariângela. Um inventário do universo: leitura de Jorge Luis Borges. Rio de Janeiro: Papel & Virtual, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. Punto de Vista. Buenos Aires, n.5, 1980. p. 87-95.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990,

Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: SEGRAC. 1990. p. 60-66. SOUZA, Eneida Maria de. O século de Borges. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Autêntica/Contra Capa Livraria, 1999.

Lyslei Nascimento é professora de literatura e coordenadora do Núcleo de Es-

tudos Judaicos da UFMG (www.ufmg.br/nej)

Número 36 • Março de 2010

























A insurgência das pipas

(e outros jogos potencialmente subversivos)

Wellington Cançado Marcelo Terça-Nada! (fotos)

1ª Parte

Bente altas, queimada, rolimã, futebol, pipa, pique-esconde: jogos e brincadeiras de rua. Todos extintos com a extinção da própria rua. Afinal, depois de tanto "matar a rua" ao longo do século XX parece que finalmente conseguimos o que queria Le Corbusier, aquele arquiteto franco-suiço que queria também demolir a Île de la Cité em Paris onde se encontra a Notre Dame para alí erguer a sua "Cidade Radiosa", uma espécie de Barra da Tijuca primordial.

Mas não é que a rua propriamente dita tenha desaparecido, afinal todos os dias somos surpreendidos por outdoors propagando a duplicação e o alargamento das vias por toda a cidade. O que desapareceu mesmo, foi a possibilidade da rua como lugar do ócio, do encontro, das brincadeiras, dos jogos e da festa. Desapareceu a rua como lugar privilegiado da infância, ou de infâncias privilegiadas. Aquela infância dos nossos pais nas florescentes porém ainda humanas capitais, mas também a rua das crianças dos interiores por todo o país. Ruas em que crianças passavam as noites jogando e brincando, em que os portões eram gol, que a calçada era pista, que o degrau era rampa, que o muro era esconderijo, que a árvore era desafio, que o lixo era brinquedo, que o asfalto era campo, que os carros eram raros.

Pois, as razões desse fato histórico são óbvias: o crescente aumento da frota de veículos sustentada por políticas públicas equivocadas tardo-desenvolvimentistas (vide Linha Verde em BH, duplicação da Marginal em SP e a recente redução de IPI dos automóveis) corroboradas pela gradual e covarde substituição por parte da classemédia urbana de todas as esferas do público por soluções imediatistas e privatistas: o SUS pela Unimed, o grupo escolar pela escola particular, o ônibus pelo "zero quilômetro", a polícia pelo vigia de plantão, o mercado pelo shopping, o buteco pela praça de alimentação, o bairro pelo subúrbio militarizado, a praça pelo clube da moda, e claro a rua pelo condomínio e seus indefectíveis pilotis, área de lazer, gazebo gourmet e salão de festas.

Em tempos de "civilização capsular", "cocooning", "cidades de muros", ou qualquer outra expressão que os teóricos da cidade possam encontrar para descrever esse fenômeno que é global, mas indiscutivel e absurdamente mais violento e nefasto nos trópicos, a rua se tornou simplesmente um lugar de passagem e circulação (motorizada, obviamente). E sendo assim, lugar puramente utilitário, regido pelo relógio do trabalho, do comércio e do "rush", se tornou lugar escuro, ermo, vazio, perigoso, assustador, terra de ninguém.

Não foram suficientes os escritos de Jane Ja-

cobs ainda na década de 1960 sobre a morte e vida das cidades americanas para mostrar que a rua quando movimentada, frequentada e apropriada fornece a única segurança contra a mediocridade, a violência e a falta de imaginação: a presença do outro, logo ali.

Não são suficientes também as férias na "Europa para todos" oferecidas pela CVC (14 dias, a partir de € 1.044) e o deslumbramento com as ramblas catalãs, as vielas venezianas ou os campos elísios para entendermos que financiando voluntariamente o desaparecimento da rua estamos abdicando da própria experiência da cidade, da construção de um futuro coletivo e de uma história particular.

Não tem sido suficiente a própria realidade tacanha em que estamos imersos e que sufoca cotidianamente emergências de outras culturas urbanas para que nos engajemos por alguma mudança.

Afinal, nessa cidade estéril e pateticamente previsível, pavimentada, revestida, impermeabilizada não há mais lugar para se "olhar nos olhos dos outros" como escreveu Maria Rita Kehl, nem para a ingenuidade, nem para a imaginação, muito menos para as crianças.

Pobres criaturas as crianças. Antes eram o "futuro da nação" e hoje são criadas como ratinhos de laboratórios indefesos em seus enclaves fortificados ou tratadas como criminosas nos poucos recantos públicos disponíveis para se soltar pipas sem medo do choque elétrico e para jogar bola sem se preocuparem com os carros.

2ª Parte

Domingo, 9 de agosto de 2009.

Parque Ecológico da Pampulha, Belo Horizonte.

Ótimo espaço para um pic-nic familiar em um fim de semana ensolarado. Muita grama (que se pode pisar, finalmente), tranquilidade, sombra, vento, silêncio, pessoas felizes, milhares de crianças de todas as idades, tamanhos, cores e classes.

Uma toalha xadrex, uma cesta repleta de guloseimas, cervejas geladas, sucos variados, os pés na grama fresca e que não coça, os amigos que estão a caminho, os desconhecidos que nunca estiveram tão próximos, quase nenhuma arquitetura ao redor, nenhum ruído de motor, uma bola dente-de-leite, algumas pipas cuidadosamente construídas ao longo da semana e uma indescritível sensação de liberdade tão nostálgica quanto a primeira parte deste texto.

De repente, toda esta situação tão prosaica quanto sublime começa a ruir. De trás do

morrinho onde se podia avistar um arremedo de placa mal feita com a expressão em vermelho "soltar pipa e jogar bola só na esplanada" (e que distoava do resto da paisagem dominada por tons de verde e um profundo azul do céu), surge fardado e com um coturno que talvez devesse ser trocado por uma chuteira ou quem sabe um par de Havaianas, um obstinado guardião da ordem e das regras obtusas inventadas por um cretino alçado à categoria de diretor (será essa a definição de progresso?). E junto com ele, ou mesmo antes dele, o som estridente e policialesco de um apito.

Vários silvos breves e agudos. Agressivos.

O ar não está mais calmo e agora a paisagem parece nervosa e repentinamente inóspita.

Perplexos e surpresos, todos os presentes seguem com os olhos aquele sujeito cinza escuro...Um assalto? Um crime dentro do parque? Um acidente? Já é hora de ir embora?

Nada disso. Assim como a vida "lá fora" se tornou especializada, programada e setorizadada como sempre sonharam os técnicos empuleirados nos gabinetes e os corretores de imóveis, aqui no parque, reduto histórico do deleite, do pitoresco, do ócio, também está tudo organizado por zonas: zona para futebol, zona para pipa, zona para pic-nic, zona para bicicletas, etc.

Afinal, como explica o exemplar funcionário, "as bolas caem na lagoa e as pipas engancham nas árvores. E é para que isso não mais aconteça que agora há lugares específicos para estas atividades. E a minha função aqui é vigiar aqueles que infrigem essa regra". Nada contraditório, em uma época em que planejamento e "survellaince" (vigilância ou monitoramento do comportamento alheio) se confundem no intuito de antecipar "o pior".

"Soltar pipa e jogar bola só na esplanada!" "Soltar pipa e jogar bola só na esplanada!" "Soltar pipa e jogar bola só na esplanada!"

Ele repete aos gritos à medida que se afasta e volta a apitar.

Mas agui não é tudo "esplanada"? (???????)

"Aqueles que infrigem essa regra" no caso são as tais "milhares de crianças de todas as idades, tamanhos, cores e classes", que além de ouvirem cotidianamente "Não pode! Não pode!" na escola, em casa, no condomínio, na rua, agora são perseguidas como bandidos por brincarem livremente, infrigindo involuntariamente uma regra autoritária que desrespeita a inteligência alheia "em prol do bem comum, que é a conservação do patrimônio público", como ousa dizer outro vigilante de fôlego.

Mas que idéia de "público" é essa se o próprio público foi sumariamente excluido das decisões? E que pertinência há de se pensar em "patrimônio" se a sua suposta conservação exclui a priori as possibilidades mais básicas e inofensivas de apropriação como empinar pipas e brincar de bola na grama?

Ao longo do dia, que parecia perfeito no início, cenas ridículas de perseguição às pipas e aos boleiros se desenrolam diante dos olhares sonolentos daqueles corpos esparramados sob as árvores, e que já não mais se indignavam com a cena, mas ao contrário, jogavam com ela.

Em um processo interminável, a cada "ida e vinda" do vigilante, pais e filhos resgatavam suas pelotas e as latinhas para reiniciar um ciclo, provavelmente curto, de brincadeiras insurgentes. O jogo que interessa agora não é mais desempatar a partida nem mesmo controlar a rabiola contra o vento, mas o "gato e rato" entre vigiados e vigilantes. Um jogo cordial e dissimulado, como de costume, mas também potencial e didaticamente subversivo.

P.S. Sábado, 30 de janeiro de 2010.

Rua Apodi, Serra, Belo Horizonte.

Ontem, dois meninos procuravam algo nas árvores aqui da rua. Muito provavelmente uma pipa cuja linha foi arrebentada pelo vento ou pelo cerol inimigo. Um deles chegou a subir na amendoeira da esquina e a vasculhar sua copa enorme. Da janela da sala acompanhei, passivamente, essa operação de busca fracassada.

Hoje, ao descer a escadinha no final da rua, encontrei a pipa. Quando a ví estava pressa à grade da janela do terceiro andar do nosso prédio e nem cogitei em tentar resgatá-la. Mas surpreendentemente, alguns minutos depois, enquanto regava as plantas na janela enxerguei aquele quadrado preto no meio da rua, tremilicando, como que agonizando por não poder voar de novo.

Agora a pipa flutua serenamente sobre a minha cabeça, sobrevoando o escritório, amarrada ao lustre no teto. Antes de pendurá-la, passei alguns momentos observando seu design anônimo. Na verdade, essa perícia que tinha inicialmente somente a função absolutamente científica de analizar as mudanças históricas (dos últimos 25 anos) ocorridas na feitura destes artefatos voadores, acabou sendo uma experiência reveladora. Uma lição prática e engenhosa de como construir artesanalmente uma pipa "contemporânea" incrível com pouquíssimos recursos (ou com o que estiver à mão):

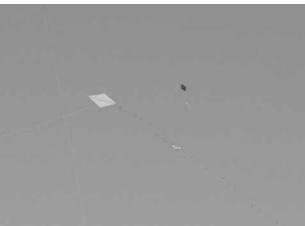
- 1. varetas: tudo bem, as varetas da estrutura ainda são de taquara de bambu seco (duas, bem delgadas);
- 2. papel: ao invés do tradicional papel de seda colorido, plástico preto vagabundo de sacos de lixo (de 40 cm de lado);
- 3. linhas: de pescaria muito finas (de pescar piaba);
- 4. junções: (entre taquaras e das taquaras com o plástico) todas de fita adesiva transparente, de lacrar caixas;
- 5. rabiola: enorme! 4 metros da mesma linha, sendo o primeiro metro próximo ao corpo da pipa com pequenas tiras de sacola de supermercado amarradas (0.5 cm de espessura e 10 cm de comprimento, de 5 em 5 cm), nos demais 3 metros, pedaços, a cada 10 cm, recortados de uma de fita cassete desmontada qualquer (que música escolher?).

Pronto!

Agora, com a pipa na mão e o vento soprando lá fora, resta escolher entre subverter as regras no parque ou simplesmente descer para a rua.

Wellington Cançado é arquiteto. Marcelo Terça-Nada! é artista multimídia.











Designer, leitor e mediador

Entrevista com Ana Cláudia Gruszynski

Ana Elisa Ribeiro

Estudando a leitura e seus processos, de repente, em algum momento, deparei com o design. Se para os linguistas (minha formação, diga-se) tudo o que não fosse verbal era "paralinguístico" ou "extralinguístico", para os designers o não-verbal era tão importante quanto o texto. O curioso é que o design me intrigava tanto quanto as palavras, porque, ao fim e ao cabo, ambos têm impacto sobre os processos de leitura. E foi nessa etapa de minha vida de pesquisadora que topei com textos de Ana Cláudia Gruszynski, fundamentais para minha compreensão do design gráfico. Ana Gruszynski é designer gráfica e jornalista, além de ser professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Dá aulas nos cursos de graduação em Comunicação e pós-graduação em Comunicação e Informação, com direito à coordenação do Laboratório Eletrônico de Arte & Design (LEAD) da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. Mora em Porto Alegre, mas está sempre nos fóruns que discutem a produção editorial no país. Em outubro de 2009, esteve em Belo Horizonte, para um bate-papo sobre hipertextos. É autora dos livros Design gráfico: do invisível ao ilegível e A imagem da palavra: retórica tipográfica na pós-modernidade. Para não dizerem que é mais uma "designer de gabinete", explico que Ana Gruszynski é atuante como ilustradora de livros infanto-juvenis, entre outras aventuras com a imagem e a palavra. Nesta entrevista, ela fala sobre design e sobre a leitura.

Letras: Vamos falar, basicamente, em design gráfico. Design tem de ser transparente?

Ana Cláudia Gruszynski: Entendo o design como uma atividade de mediação. Ao dar forma material a conceitos intelectuais uma das definições que considero mais sintética e consistente da atividade, neste caso, apresentada por Rafael Cardoso -, situa-se em uma zona limítrofe. Talvez seja isso que a torne tão instigante e desafiadora. A noção de transparência é associada ao pensamento de um período histórico do design, mas revela questões que perpassam o pensamento humano há muito tempo, vinculadas aos conceitos de representação e de significação. Neutralidade e transparência são também valores que perpassam outros campos, além do design, e que assumem diferentes desdobramentos, dependendo do que se está tratando. A pergunta feita (se o design deve ser transparente) pode ser respondida a partir de outra questão: as formas do mundo que nos circulam nos são indiferentes? Sermos indiferentes a elas é o que as caracteriza como transparentes? Ou existem características singulares que as tornam imperceptíveis? O design desdobrase em muitas frentes, por isso vou falar sob o ponto de vista da área em que atuei em grande parte da minha vida profissional que é o gráfico, o impresso. Arriscaria supor que hoje quem trabalha de algum modo com computador utilizando um editor de textos utiliza a Times New Roman corpo 12 quase que por inércia. Aliás, surpreendia-me o fato de muitas pessoas envolvidas em processos editoriais de publicações frequentemente afirmarem não perceber a diferença entre uma Times, uma Garamond, uma Bookman. Faz parte do meu processo individual de escrita escolher uma fonte que parece sintonizar com o tipo de texto ou abordagem que estou tecendo. Geralmente não é a Times, afora quando exigido segundo alguma norma. Funciona como um ritual que pode demonstrar que, de um lado, ao escrever, meu modo de pensar de alguma maneira evoca elementos para além do código apenas verbal; de outro, que conscientemente fujo desse template básico, como se tivesse uma rotina profissional de designer inter-

encontrar as "entrelinhas" que me permitiriam "escrever o texto de outros". Ou seja, ao trabalhar como designer, na forma gráfica que estava compondo, buscava encarnar referências que ancoravam, de algum modo, aquele texto, tanto as que vinham em um briefing quanto aquelas que buscava perceber a partir do contato com o cliente, com seu ambiente, com referências da sua história, enfim, coisas que me fizessem imergir naquilo em que estava trabalhando. O leitor sempre caça as palavras ilegalmente, como dizia Certeau, mas o trabalho de design, para mim, era deixar pistas a esse caçador, que as tomaria como tais ou não. No design gráfico, a noção de transparência tem seu caráter exemplar em um texto de Beatrice Warde, de 1932, que dizia que a tipografia devia ser como um cálice de cristal, servindo como elemento que contém determinado conteúdo sem nele interferir, deixando-o transparecer em toda a sua completude. Uma vez que as letras são signos que representam convencionalmente sons da linguagem verbal, sua função primária é remeter a uma imagem mental padrão, reconhecível como tal pelo leitor. Isso identificamos diretamente com o que comumente se afirma como legibilidade. No caso da tipografia, o design dos tipos compreende justamente as variações gráficas que uma letra pode ter, considerando um traçado mínimo que permita identificá-la como um n e não um h, por exemplo. O termo "mínimo" nem é o melhor, já que uma letra do alfabeto normalmente é vista em um conjunto, ao lado de outras letras, que vão determinar o grau dessa diferenciação, esse mínimo. Além disso, dependendo do grau de proficiência do leitor e da situação de leitura — uma bula de remédios ou um outdoor publicitário, por exemplo –, esse mínimo pode ser diferente. Mas quero ressaltar aqui que a tipografia, que tem sua origem em uma mecanização da escrita, coloca-se justamente em um lugar que não é apenas o de uma "anotação" da fala, mas trabalha justamente com o "desenho" dessas letras. O design tipográfico pode inclusive retornar a fala, influenciando a própria constituição da oralidade. A institucionalização do design, que passa

por princípios que começam a ser sistema-

tizados e reconhecidos por profissionais que atuam na área, incorporados na vivência de seu trabalho cotidiano, e ensinados em cursos de formação, constitui um tema bastante rico que permite visualizarmos como o conceito de transparência foi se constituindo historicamente.

Letras: Mas o que é essa tal transparência? Ana Cláudia: De modo breve e apenas indicativo, o que entendemos, no campo específico do design, como vinculado à transparência e tratado como moderno e identifica-se com o paradigma funcionalista associado à Bauhaus, ao Estilo Tipográfico Internacional, à Escola Norte-Americana, para situar em linhas gerais. Jan Tschichold, que escreveu um livro chamado Nova Tipografia, também é identificado com essa abordagem. O slogan, que já virou até senso comum, é "a forma segue a função". Mas é importante lembrar que ele foi cunhado em um período histórico marcado pela constituição dos meios de produção capitalista. Em tempos pós-modernos, essa noção chega a ser absurda, sob certo ponto de vista. Muitas vezes não compramos um produto por sua função e sim por outras tantas razões, que talvez entrem em contradição justamente com esse princípio. Vou comprar o espremedor aranha do Philippe Starck porque ele é ótimo para fazer suco de frutas? Que função ele tem para mim? O debate é complexo e demonstra que há muitos elementos em questão. As tecnologias digitais e a Internet exigem que pensemos em fluxos de comunicação diferenciados, assim como em novas configurações e sistemáticas de produção. Falamos hoje em instantaneidade, não-linearidade, simultaneidade, multiplicidade, interação. Os avanços tecnológicos são marcantes, mas são apropriados a partir de um conjunto de forças econômicas, culturais e políticas que demandam a revisão de princípios e práticas profissionais habituais. Entendemos hoie que existem diferentes tipos de leitores e situações de leitura, uma diversidade de objetos portadores de texto e não temos mais a convicção de que existe um modelo único em que todos esses fatores se acomodem. Ao diagramar uma bula de remédios, considerando esses

nalizada, com o radar sempre ligado para



fatores, provavelmente vou priorizar a legibilidade e a transparência, porém não tenho a convicção de que farei o mesmo, por exemplo, no painel de controle de um microondas. Ao fazer o design de uma revista de surf, a ideia de funcional pode me levar a algo lúdico, que possivelmente Warde e Tschichold considerariam ilegível, mas, quem sabe, agradaria aos leitores da publicação.

Letras: Você trata, então, desse campo das implicações do design para a leitura. Pelo que você já disse, parece que o design não precisa ser sempre voltado à legibilidade.

Ana Cláudia: O design configura objetos de leitura. Dá forma, cheiro, textura, peso, movimento... Costumamos pensar a legibilidade considerando se o texto dá para ler de modo fácil e confortável. Há uma série de estímulos perceptivos que acompanham a atenção do olhar. Aprecio muito um livro de Chartier que trata dos vários modos de ler ao longo da história: locais, posições, hábitos, enfim, evidencia aspectos das práticas de leitura que se estruturaram ao longo da história. Nesse sentido, entendo que o design é fundamental para propor, por meio dos objetos, a geração de experiências de leitura. Eles se colocam em uma cadeia, que contemporaneamente compreende um mercado editorial com estratégias comerciais em forte reconfiguração por conta da web e das tecnologias digitais. Assim, penso que o design sempre levará em consideração a legibilidade, mas considerando-a não apenas como decodificação do signo verbal. A leitura não processa apenas informação visual, mas também informação nãovisual, mobiliza um repertório individual, situa-se em um contexto social. O leitor não tem necessidade de recolher toda a informação visual, já que tem capacidade de prever e antecipar, seja com base na eliminação de alternativas, seja na formulação e na verificação de hipóteses. É, portanto, um processo ativo e subjetivo. Como um processo adaptativo e flexível, variando com o tipo de texto e os objetivos do leitor, a leitura não cabe em um único modelo teórico. Pensar em todos esses fatores é voltar-se à legibilidade, o que não que dizer que o modo simples, fácil e confortável seja igual para todos, tampouco que sempre a intenção de quem está comunicando é facilitar. Decifrar, esforçar-se por identificar o que está escrito em algum momento pode ser instigante e renovador.

Letras: Como se reconhece um design autoral?

Há estilo em design?

Ana Cláudia: Com o tempo e, portanto, estou falando também de repertório profissional, passamos a identificar alguns designers com seus trabalhos, mesmo aqueles não-assinados. Até mesmo algumas peças vinculadas ao paradigma funcionalista e que tinham uma ambição de neutralidade. O conceito de estilo é outro que rende longas discussões, mas, também tratando em linhas gerais, podemos falar em escolhas, em características recorrentes, em uma conjuntura que evidencia o espírito de uma época e que cria condições para que um trabalho se realize. Hoje temos design autoral como um design assinado no sentido que ele agrega valor aos objetos por conta de seu autor, em uma lógica de mercado que é diferente de tudo o que vínhamos vivendo até parte do século passado. É, por exemplo, o design assinado da Melissa dos Irmãos Campana modelo Favela. Acho até que já estamos na variante do modelo Campana V, baseado na poltrona Corallo. Por outro lado, posso ir ao site Suiane Maria e comprar um vestido que foi ela mesma quem fez. É um microcatálogo de roupas de alquém que não é celebridade midiática, tampouco uma indústria, mas que tem uma marca, um site, e que se utiliza basicamente das ferramentas da web 2.0 para fazer circular o que ela faz. Como pensar isso? É ingenuidade basear-nos apenas em uma perspectiva estética, que é aquela a que o termo estilo costuma remeter, no senso comum. Há muito o pensar, sobretudo considerando os termos econômicos e a questão do consumo.

Letras: Você detecta um maior interesse atual pela formação e pela profissão do designer?

Ana Cláudia: Profissão designer? Temos placas anunciando designers de unhas, cabelos e sei lá que outras tantas coisas curiosas com que volta e meia nos deparamos. Acho que isso revela um interesse geral, mesmo que muitos não saibam exatamente o que ele é. Nós mesmos, profissionais da área, pesquisadores, muitas vezes ainda começamos nossos trabalhos explicitando o que entendemos por design. No Brasil, vimos que a atividade vem se consolidando e, nesse sentido, associações profissionais, fóruns institucionais públicos e privados, congressos, exposições, livros, revistas, reportagens na mídia, enfim, diferentes produtos, fatores e ações têm contribuído para isso. Agrega-se a eles a expansão dos cursos su-

periores no Brasil, bem como outros associados à área de atuação oferecidos em nível técnico.

Letras: Há diferenças substanciais em ser designer de revistas, livros, jornais? E de ser designer de produtos digitais? São percepções e conhecimentos diferenciados?

Ana Cláudia: Há elementos que fundam, ou podem fundar, uma base teórica e intelectual comum a essas duas especificidades. Penso, contudo, que, na formação profissional, muitas vezes os cursos superiores priorizam aspectos técnicos em detrimento de uma formação humanística que permita ao designer colocar em perspectiva crítica a sua atividade, dimensionando os vários fatores envolvidos na sua práxis. Não estou aqui menosprezando o domínio técnico, que é essencial para viabilizar o trabalho cotidiano na área e sem o qual ele não se realiza, mas ressaltando que há percepções e conhecimentos que surgem no âmbito profissional e que poderiam ser resgatados e reconhecidos não apenas a partir do real imediato. Planejar um livro impresso ou um e-book, por outro lado, implica pensar produtos com características materiais distintas, que são utilizados de modos diferentes, então, efetivamente, temos diferenças significativas no momento de concebê-los. Como exemplo, podemos pensar no tamanho de imagens: se para o impresso ele implica alta resolução e arquivos digitais de muitos megabytes para impressão, na tela de um e-book, a lógica é outra: baixa resolução e rapidez de carregamento.

Letras: O design vale a pena? A pergunta, na verdade, é inspirada numa situação que ocorre muito. Às vezes a empresa ou o cliente prefere "contratar" aquele sobrinho que "mexe com computador". As tecnologias e a suposta facilidade dos softwares provocaram isso?

Ana Cláudia: Depende. De que design estamos falando? Penso que minhas respostas demonstram como vejo a profissão, seu domínio intelectual que se imbrica com questões tecnológicas. Com as tecnologias digitais e o acesso a alguns softwares por diferentes perfis de pessoas, efetivamente algumas coisas que eram feitas exclusivamente pelos designers hoje podem ser feitas por uma secretária a partir de um template, por exemplo. O resultado, com certeza, não é o mesmo, mas pode atender a uma necessidade. Assim, conforme for a demanda do cliente, melhor

mesmo chamar o sobrinho. Não sou designer para apertar botões conforme os desejos de um cliente.

Letras: Um editor e designer paulista, certa vez, me disse assim: "só acredito em designer que lê bem". É isso mesmo?

Ana Cláudia: O design não é mero domínio de softwares ou instrumentos técnicos. É indispensável uma formação intelectual que inclui também um repertório, que é construído gradualmente e constantemente. Destaco particularmente o conceito de cultura visual, uma concepção contemporânea que abrange além das imagens habitualmente associadas à "alta cultura" também aquelas vernaculares, da mídia e das práticas visuais do dia-a-dia. Ler bem não é apenas ler o texto que estamos diagramando, mas "ler" o lugar desse texto no mundo contemporâneo off-line e on-line.

Letras: A ideia de se produzir livros interativos sempre existiu, mas diante do apelo digital da interatividade, há um novo movimento do impresso nessa direção?

Ana Cláudia: Comecei a refletir sobre isso e escrever alguma coisa. Tenho, contudo, mais perguntas do que respostas. Acredito que temos sim um movimento, porém ele me parece ainda muito constrangido pelos interesses de um mercado editorial que está tendo de se rearranjar diante da web, do que estamos construindo também sem a tutoria das editoras tradicionais. Em um seminário como o LIHED [Seminário Nacional sobre História Editorial], que reúne interessados no Livro e na História Editorial (que aconteceu no Rio, em abril deste ano), pude ver o como o assunto vem mobilizando a reflexão em variadas áreas do conhecimento. Afinal, o que é um livro? Um livro interativo ainda é um livro? Que livro? Sugiro dar uma olhada no site www.livroehistoriaeditorial. pro.br/segundoseminario/e ver o como questões similares vêm sendo feitas e tentativas de respostas se esboçam.

Letras: Com quantos paus se forma um bom designer? Por que isso é bom para o leitor?

Ana Cláudia: Além do que já apontei, agregaria inquietação, curiosidade e empatia. Deixaria de fora a arrogância e o estrelismo, que muitas vezes imobilizam a busca pelo aprendizado contínuo, minimizam a capacidade de dialogar e de se colocar "entre", ou seja, como um mediador.

Omundo como suporte artístico

BILLS

Daniel Leal Werneck

Em muitos círculos da arte contemporânea, o graffiti já se tornou uma realidade do dia-a-dia, ocupando telas e galerias de maneira bastante civilizada. Madames que só andam de metrô quando visitam Paris adquirem lindas peças grafittadas por artistas jovens e desconhecidos, que os vendedores garantem serem a nova tendência do mercado, um investimento financeiro de retorno garantido.

Enquanto isso, no mundo real, armados com latas de spray e rolinhos cheios de tinta, os temidos "pichadores" deixam sua marca nas paredes das grandes metrópoles. Odiados pela população, perseguidos pela polícia, são acusados de vandalismo e esculachados para dentro do camburão. Presos nas celas abarrotadas do sistema carcerário, continuam demarcando as paredes, mesmo do outro lado dos muros.

Já virou lugar-comum em nossa sociedade repetir uma velha ladainha: "graffiti é arte, pichação é vandalismo". Essa frase sai automaticamente, sem nenhuma reflexão. Mas afinal de contas, qual é a diferença entre as duas coisas?

Todo livro de história da arte começa com o mesmo capítulo, mostrando as pinturas rupestres das cavernas de Lascaux e Altamira, cujas paredes foram pichadas e grafitadas por homens das cavernas há mais de 30.000 anos atrás. Os artistas daquela época usavam pigmentos minerais e vegetais para desenhar na superfície das pedras, revelando elementos primordiais da arte que nos acompanham até os dias de hoje.

Muito pouco, quase nada, separa nossos antepassados dos pichadores de nossa era, vagando pela selva de pedra e deixando suas marcas nas paredes de pedra da natureza artificial onde vivem. Sufocados pela metrópole, deixam marcadas nas paredes suas imagens totêmicas, sua escrita hieroglífica e seus animais de poder. Mandam mensagens sem leitor específico, como bilhetes em garrafas atiradas ao mar. Deixam recados para a namorada, ameaças aos inimigos, rabiscos sem sentido, filosofia e poesia.

A esses pichadores, nossa sociedade dá o nome de "vândalos", uma alusão a um antigo povo germânico oriental, aliado dos godos e dos francos, que promoveu um famoso saque a Roma no ano 455. Até hoje usa-se o termo "vandalismo" para atos que destruam ou desfigurem o patrimônio público, em uma alusão romano-cêntrica àquela invasão traumática que maculou a aura de invencibilidade do império. No entanto, como é comum nesses casos, é impossível pensar nos vândalos como bandidos impiedosos e nos romanos como vítimas inocentes.

Para exemplificar o quanto é injusta essa fama dos vândalos, devemos lembrar que o ataque ocorreu por causa de um evento interno da política romana. O imperador Valentiniano III, que buscava uma aliança de paz com os vândalos através do casamento de sua filha com o filho do líder vândalo Genserico, foi brutalmente assasinado por seu rival político Petronius Maximus, que usurpou o trono romano e cancelou esse acordo de paz. A filha do imperador assassinado, temendo por sua vida, enviou um pedido de socorro a seu noivo, e os vândalos invadiram Roma para resqatá-la.

Quem deveria então ficar com a fama de bárbaro e violento? O povo romano, que tantas vezes usou o assassinato como ferramenta de manobra política? Ou os vândalos, que invadiram a capital de um império para resgatar uma donzela em perigo? Pelo menos dessa vez, entrou para a história a versão do perdedor.

Mas o que tudo isso tem a ver com o graffiti? Tem a ver que os romanos, ao contrário dos bárbaros, viviam em grandes cidades cheias de prédios e muros, e lá também praticavam a pintura nas paredes, assim como os nossos antepassados das cavernas. Pintavam afrescos enormes, mas também arranhavam nas paredes de cal desenhos e frases com as mais variadas intenções.

Arranhado, em italiano, é "graffiato". Outro termo técnico artístico relacionado a isso é "graffito", que significa arranhar uma camada de tinta para revelar outra que está abaixo dela. Todas essas palavras compartilham a mesma raiz com o termo grego "graphos", que significa "desenho".

Uma obra importante desse período é o famoso "graffito de Alexamenos", uma pichação gravada em um muro de gesso e que tem uma das mais antigas imagens de Jesus Cristo, nela representado com uma cabeça de burro para ridicularizar o tal Alexamenos, que era seguidor da então nova religião.

Ainda no período clássico, tivemos algumas pichações históricas, como aquelas deixadas por Michelangelo e Raphael no porão da casa de Nero, em Roma, ou a assinatura que Lord Byron arranhou em uma coluna no Templo de Poseidon, em Ática, e que está lá até hoje.

Graffiti moderno e contemporâneo

Mas o tempo passou, e o que hoje chamamos de "graffiti" é uma coisa bastante definida e moderna, criada no final dos anos 1960. Os pioneiros do graffiti contemporâneo foram os ativistas políticos daquela época, que usavam qualquer forma de propaganda disponível para propagar suas idéias fora da mídia tradicional. Em Maio de 1968, por exemplo, os estudantes franceses deixaram várias pichações nas paredes de Paris, com frases que se tornaram célebres e que são lembradas até hoje. Várias delas falavam sobre arte: "a arte morreu e Godard não pode mudar isso", "longa vida ao efêmero", "a poesia está nas ruas".

Para atender suas necessidades de propaganda ideológica rápida e barata, os movimentos políticos daquela época trouxeram à tona todo um arsenal de técnicas artísticas que ganharam força a partir dali, e o graffiti estava entre elas, tanto na forma de escrita livre quanto na forma dos stencils, máscaras de papel ou plástico que permitiam a pintura rápida de um desenho cortado previamente.

É interessante notar também que ambas essas técnicas remontam ao mesmo período das cavernas de que falamos anteriormente. Exemplos de arte pré-histórica com mais de 10.000 anos de idade revelam tanto o uso de máscaras (folhas ou mãos humanas) quanto da tinta em spray (pigmento vegetal mastigado e cuspido pelo artista).

No início dos anos 1970, Nova York começou a se tornar um polo mundial de graffiti. Surgiram novas tendências e novos usos para o desenho em paredes públicas. Segundo consta, tudo começou quando um entregador chamado Demetrius começou a pichar TAKI 183 em todos os vagões do metrô por onde passava. A moda pegou, e logo haviam várias outras pessoas imitando seu gesto, culminando na publicação







de um artigo no New York Times que falava sobre essa estranha moda.

À medida em que indivíduos e gangues foram sentindo a necessidade de se posicionar visivelmente na cidade, as pichações (ou "tags" como são conhecidas em inglês) começaram a se espalhar. Devido à enorme concorrência, os pichadores foram aos poucos adaptando seu estilo para aumentar a visibilidade de suas tags, aumentando o tamanho e espessura das letras, adicionando bordas de contorno, misturando cores, etc. Em 1972, artistas como Super Kool 223 já usavam todas essas técnicas, quase sempre usando tinta spray, e não se limitavam a pequenas assinaturas nos vagões de metrô: faziam gigantescas pinturas que cobriam toda a lateral externa do vagão.

Tudo isso aconteceu muito rápido. Em 1972 já existia nos Estados Unidos a "United Graffiti Artists", coletivo de grafiteiros que expôs em uma galeria de arte naquele mesmo ano. Foi também nessa época que o artista Fab 5 Freddy fortaleceu a conexão entre a cultura graffiteira do Bronx e as galerias de arte de Manhattan, que em meados dos anos 1970 já eram bastante receptivas a esse novo estilo de arte urbana.

A popularidade desse novo graffiti se espalhou pelo

mundo inteiro, e em 1979, Freddy e outro artista chamado Lee Quiñones foram convidados para expôr em uma galeria internacional - ironicamente, na cidade de Roma.

No início dos anos 1980, dois filmes ajudaram a popularizar o graffiti no mundo inteiro, levando essa sub-cultura às telas de cinemas e televisões do mundo todo: o ficcional "Wild Style" (1982, dir. Charlie Ahearn) e o documentário "Style Wars" (1983), da TV pública dos EUA. O graffiti também começou a aparecer em vídeos musicais populares, como o da música Rapture, do Blondie, que mostrava Lee Quiñones em ação ao lado do pintor Jean-Michel Basquiat, da crew de grafiteiros SAMO©. Outros vídeos musicais clássicos dessa época são os dos grupos de rap, estabelecendo a relação definitiva entre as duas formas de expressão: "The Message" de Grandmaster Flash & the Furious Five, e "Planet Rock", de Afrika Bambaataa & Zulu Nation. Em 1984, saía o primeiro filme graffiteiro hollywoodiano, "Beat Street".

Infelizmente, como tudo de bom que aparece no mundo, o graffiti logo foi assimilado pela cultura de massa, e tornou-se um ótimo negócio. O "estilo selvagem" deu lugar às vernissages bem-comportadas, e a malemolência do graffiti moleque foi aos poucos se engessan-

do no universo da arte oficial. Tudo isso já era retratado claramente no filme "Wild Style", onde os próprios grafiteiros da época (como Lee Quiñones e Zephyr) interpretam a si mesmos, contando a história de sua relação dúbia com as altas rodas da arte nova-iorquina.

Mas do que adianta ficar aqui reclamando nostalgicamente do passado? Não podemos voltar no tempo e nem ficar congelados nele. A importância do graffiti foi justamente sua proposta inovadora, surgida nas ruas, sem controle das autoridades ou das instituições. Se a arte contemporânea absorveu o graffiti e o transformou em objeto de decoração, por outro lado ainda existem artistas que fazem graffiti de maneiras inovadoras, fora dos estúdios e das lojas de obras de arte. Rastejando pelos esgotos, escalando prédios, ou atacando o muro israelense na Palestina, alguns artistas contemporâneos seguem a corrente estabelecida nos anos 1980 por artistas como Blek le Rat e o CRASS, ambos vindos diretamente da cultura do graffiti político dos anos 1960. Apenas para dar um exemplo menos óbvio do que o excessivamente famoso Banksy, temos o coletivo Secret Wall Tattoos, que deixa graffitis escondidos atrás dos quadros pendurados em quartos de hotel de todo o mundo.

Enquanto esse debate acontece, aquela que é prova-

velmente a maior obra de arte de todos os tempos (no sentido do tamanho físico) está sendo destruída aos poucos. O muro de Berlim, uma escultura monumental cujas paredes foram cobertas com diversas camadas de pinturas feitas por centenas de artistas ao longo de décadas, foi destruído e teve seus pedaços espalhados e levados para os cantos mais remotos da Terra. Sem uma catalogação precisa, e sem cuidados para sua preservação, esses pedaços de concreto cobertos de história e sentimentos estão se esfacelando aos poucos, deixando um rastro de esquecimento e um grande buraco na história da arte moderna.

Obviamente não pretendo esgotar esse assunto nesse rápido resumo, mas para todos aqueles que continuam achando que pichação é um crime terrível, comparável ao assalto à mão armada ou até coisa pior, concluo essa reflexão com uma frase do seminal graffiteiro francês Blek Le Rat: "Saia um dia na rua com uma lata de spray. Assine na parede com o spray. Depois volte no dia seguinte para ver. Com certeza você vai voltar. Porque quando você deixa alguma coisa na rua, você deixa uma parte de você mesmo."

Prof. Daniel Leal Werneck é Coordenador da área de Animação - Depto. Fotografia, Teatro e Cinema - Escola de Belas Artes - UFMG

Quem quer manter a Ordem?

Stefano Pessoa Ragonezzi

No dia 28 de julho de 2009 houve uma ferrenha discussão no programa MTVDEBATE, do canal MTV Brasil, no qual músicos, representantes da sociedade e da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) debateram sobre a regularização da profissão de músico. O programa foi apresentado pelo cantor e compositor Lobão que, insatisfeito com o desempenho da OMB, deixou de lado a posição de mediador e, juntamente com os demais artistas presentes no programa, argumentou que a maioria esmagadora dos músicos do país é contrária à obrigatoriedade da filiação à Ordem para exercer a profissão ou simplesmente para executar algum instrumento musical. Suscitou também que a estrutura da entidade e os recursos advindos das taxas pagas pelos inscritos deveriam reverter-se em favor dos músicos, para a defesa de seus interesses e direitos e para desenvolvimento de ações e atividades que lhes beneficiassem diretamente.

A Ordem dos Músicos do Brasil é uma autarquia pública federal que foi criada em 1960 pela Lei Federal nº 3.857, com o fim de disciplinar, defender e fiscalizar o exercício da profissão de músico. Inicialmente o desavisado poderia supor que ela possui coesão e representatividade em virtude de suas várias décadas de funcionamento e de sua atuação em todos os Estados brasileiros, a exemplo do que ocorre com outras entidades de classe como a Ordem dos Advogados do Brasil, o Conselho de Medicina e o Conselho de Engenharia, Arquitetura e Agronomia.

No entanto, o cenário é outro. Mesmo aqueles que não têm muito interesse na questão sabem que existe uma crise institucional na OMB. Uma das várias críticas gira em torno do fato de ter sido o seu Conselho Federal presidido por mais de quatro décadas pela mesma pessoa, a qual inclusive cumulou tal função com a presidência do Sindicato dos Músicos de São Paulo, o que denotaria incompatibilidade de cargos e conflito de interesses — a entidade que aplicava sanções aos músicos era presidida pela mesma pessoa responsável por defender seus direitos e representálos sindicalmente.

Analisando a questão debatida no programa da MTV, percebe-se inicialmente que a afirmativa dos artistas de que a OMB deveria utilizar a sua estrutura com vistas a beneficiar diretamente os músicos inscritos não é totalmente apropriada. Isto porque a defesa dos interesses e direitos destes profissionais é atividade típica de sindicatos, conforme previsto no art. 8º da Constituição da República, que consa-

gra o princípio da liberdade sindical. Já no que diz respeito a um Conselho Profissional — pessoa jurídica de direito público —, sua função é ser verdadeiro ente fiscalizador, protegendo mais a sociedade contra maus profissionais, que beneficiando os inscritos propriamente.

Já em relação ao outro argumento, de maior peso, que questiona a obrigatoriedade de filiação à OMB como requisito para o exercício da profissão de músico, a questão ganha contornos mais polêmicos. Artistas vêm invocando em sua defesa direitos previstos no artigo 5°, incisos IV e IX da Constituição da República, que garantem a liberdade de manifestação do pensamento e a livre expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença, bem como no art. 220, que dispõe que não poderá sofrer restrição a manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma.

A OMB, por sua vez, faz uso do inciso XIII do citado art. 5º da Constituição da República, o qual dispõe que é livre o exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, desde que atendidas as qualificações profissionais que a lei vier a estabelecer. E uma vez que existe a Lei dos Músicos, que regula tal atividade profissional e cria a OMB, esta entidade entende que o músico que não possui registro em seus quadros ou atua sem pagar anuidades estaria exercendo ilegalmente uma profissão.

Acontece que um dos parâmetros utilizados para definir as qualificações específicas para o exercício de determinada atividade profissional consiste no estudo do seu potencial de lesividade à saúde e à integridade física dos cidadãos. Em algumas profissões, como as de médico, engenheiro e advogado, a potencialidade de dano é evidente quando um profissional despreparado ou desqualificado atua. Logo, reputase imprescindível que o Estado interfira nestas situações com vistas a resguardar a coletividade através de rigorosa fiscalização e aplicação de sanções.

Pode-se seguramente afirmar então que a obrigatoriedade de filiação dos músicos à OMB é no mínimo questionável, já que tal artista não pode, nem de longe, ameaçar a segurança das pessoas. Noutras palavras, não existe possibilidade de alguém ter a saúde ou a integridade física lesada pela má qualidade de serviços musicais. Conclui-se, portanto, que não há necessidade de se instituir proteção específica à sociedade por meio de um Conselho Profissional que fiscalize a atuação do músico.

Além disso, considerando a amplitude da diversidade musical existente no país, não há como avaliar objetivamente se determinada pessoa possui ou não condições de executar um instrumento musical ou interpretar uma canção. A título de exemplo vale destacar a seguinte hipótese: poderia alguém que não possui formação musical tirar sons de instrumentos não convencionais, como tubos de PVC e latões, e ser avaliado por um representante da OMB? Se positivo, qual seria o critério utilizado? E ainda, poderia este artista, aproveitando-se de seus excêntricos instrumentos, cobrar por sua apresentação em uma casa de espetáculos? E se várias pessoas quisessem assistir ao evento e pagar por ele? Algum dano significativo poderia ser gerado ao público? Obviamente não. Na pior das hipóteses, a platéia passaria pelo mero aborrecimento de não ter gostado da apresentação.

Ademais, vale dizer que o uso do poder de polícia para fiscalizar a atuação dos músicos, impor multas e sanções, remete-nos a situações parecidas àquelas vividas em épocas nada memoráveis, originando um tipo de censura artística condenável e relegando a Constituição da República a um plano inferior. Em um Estado Democrático de Direito não cabe ao Poder Público policiar a arte.

E o entendimento acima apresentado começa a ganhar adeptos.

Houve uma significativa tentativa de driblar as imposições da OMB no Estado de São Paulo, com a edição da Lei 12.547/07, que desobriga os músicos a apresentarem a carteira da OMB em espetáculos. Tal norma, apesar de embaraçar a atuação e o sistema de arrecadação da OMB, acabou por não conseguir desvincular por completo o músico do referido Conselho Profissional. Isso porque em que pese não obrigá-lo a comprovar o seu registro na Ordem, não eliminou a necessidade de celebração de notas contratuais (documento obrigatório para contratação de músicos autônomos) e sua homologação pela OMB, homologação esta que só será concedida se o músico estiver em dia com suas anuidades.

Ainda em âmbito legislativo, tramita na Câmara dos Deputados em Brasília o Projeto de Lei 1366/07, que tem o objetivo de extinguir a Lei que criou a Ordem dos Músicos do Brasil, retirando o seu poder regulamentar e possibilitando a manutenção de suas atividades como Associação de Direito Civil, preservando seu patrimônio. Entretanto não há previsão nem garantia de que tal projeto se converterá em lei.

No judiciário a tese da não obrigatoriedade de filiação do músico à OMB começa igualmente a se proliferar. Apesar da determinação legal contida na lei 3.857, alguns juízes têm deferido Mandados de Segurança impetrados por artistas e, em alguns casos, por produtores de eventos, que desejam atuar artisticamente ou contratar profissionais da carreira musical independentemente de inscrição na OMB e de pagamento de anuidades.

Felizmente, a situação começou a tomar ares de definição em julho deste ano. A Procuradoria Geral da República, indignada com a manutenção das imposições estabelecidas pela OMB, propôs perante o Supremo Tribunal Federal (órgão máximo do Poder Judiciário, encarregado de resguardar a Constituição da República) ação judicial de "Argüição de Descumprimento de Preceito Fundamental". Nela se pleiteia a derrocada de mais de 20 artigos da lei que criou a OMB, dentre eles o art. 16, que obriga os músicos a se registrarem na entidade, e o art. 19, que estabelece multas e outras penas disciplinares a estes profissionais.

A referida ação judicial também se fundamentou em recente julgado do STF que, decidindo sobre questão não menos complexa que a dos músicos perante a OMB, aboliu a exigência de diploma de curso superior de jornalismo, registrado no Ministério da Educação, para o exercício da profissão de jornalista. A Suprema Corte confirmou que exigências de qualificações profissionais para determinadas atividades pode constituir restrição à liberdade de expressão, entendimento que pode servir como parâmetro para o deslinde da crise que envolve a atuação dos músicos de todo o país.

Fato é que a liberdade de expressão das manifestações artísticas, dentre as quais se destaca a música, é indiscutivelmente um dos mais relevantes direitos fundamentais. Resta agora torcer para que os ministros do STF tenham clareza suficiente para botar ordem na Ordem, julgando a demanda com a sensibilidade necessária para apenas manter no ordenamento jurídico os artigos de lei compatíveis com a Constituição da República, o que só beneficiará os músicos. Parafraseando o saudoso filósofo e escritor brasileiro Marquês de Maricá, "chamamos ordem ao que nos aproveita, e desordem ao que nos prejudica".

Stefano Pessoa Ragonezzi é advogado sócio do escritório Drummond & Neumayr Advocacia, o qual há mais de dez anos atua exclusivamente na área cultural e é responsável pelo site informativo www.direitoecultura.com.br. Sugestões de temas para a coluna: contato@direitoecultura.com.br.

Leonor Scliar-Cabral - Nascida em Porto Alegre, em 20 de maio de 1929, é doutora em Lingüística pela USP; Professora Emérita e Titular aposentada pela Universidade Federal de Santa Catarina; Pós-doutora pela Universidade de Montréal. Foi eleita, em 1991, Presidente da International Society of Applied Psycholinguistics, ISAPL, reeleita para mais um mandato na Universidade de Bolonha/Cessena e é atualmente Presidente de Honra. Foi presidente da União Brasileira de Escritores em Santa Catarina (1995-1997) e presidiu a Associação Brasileira de Lingüística (ABRALIN), 1997-1999. Foi a 1ª Coordenadora do GT de Psicolingüística da AN-POLL, reeleita por mais um mandato. Membro do Comitê da Linguagem na Criança da IALP e do Conselho Editorial do International Journal of Psycholinquistics, de Cadernos de Estudos Lingüísticos e de Letras de Hoje, da Revista da ABRALIN. Pesquisadora do CNPq desde a década de 1970, atualmente é coordenadora do Grupo de Pesquisa Produtividade Lingüística Emergente, alimentando o banco mundial de dados CHILDES com dados do PB em transcrição fonética e áudio. Com dezenas de trabalhos publicados no Brasil e no exterior, entre os quais Introdução à Lingüística (Globo, 7ª edição) e Introdução à Psicolingüística (Ática, 1990); realizou pesquisa sobre o cancioneiro sefardita no Brasil, com um livro publicado pela Massao Ohno (1990), São Paulo. Publicou ainda Romances e Canções Sefarditas e outro pela Athanor (1994), Memórias de Sefarad, De senectute erotica (Massao Ohno, 1998), Poesia espanhola do século de ouro (Letras Contemporâneas, 1998) e O outro, o mesmo (tradução em: J.L. Borges, Obra completa, Globo, 1999), Cruz e Sousa, o poeta do desterro (versão poética para o francês com Marie-Hélène Torres das legendas do filme de Sylvio Back, Sete Letras, 2000), além de vários artigos no Brasil e exterior sobre processamento lingüístico. Ultimamente vem se dedicando à prevenção ao analfabetismo funcional, com a proposta do método: Alfabetização: aprendizagem neuronial para as práticas sociais de leitura e escrita. Seus últimos livros são Princípios do sistema alfabético do português do Brasil e Guia Prático de alfabetização baseado em Princípios do sistema alfabético do português do Brasil (São Paulo: Contexto, 2003), O sol caía no Guaíba (Porto Alegre: Prym, 2006), com Carmem Rosa Caldas-Coulthard, Desvendando discursos: conceitos básicos (EDUFSC, 2008) e Sagração do Alfabeto, 22 sonetos traduzidos para mais quatro línguas: esp., fr., ing. e hebraico (Scortecci, 2009).

Entrevista: Leonor Scliar Cabral

Fábio Alves & Lyslei Nascimento

F&L: Leonor, como foi, do ponto de vista linguístico, o processo de elaboração dos sonetos e como nele interferem suas pesquisas sobre processos metonímicos?

Leonor Scliar Cabral: O processo de elaboração foi deslanchado pela descoberta numa livraria de Montreal do livro de Marc-Alain Quaknin, Les mystères de l'alphabet (1997). Fiquei fascinada ao descobrir a invenção de um proto-alfabeto no Monte Sinai, por volta de 1.400 a.C, quando os escribas judeus associaram um hieróglifo ao valor sonoro inicial do primeiro segmento da palavra que o hieróglifo representava e que passou a servir para qualquer palavra que iniciasse com o mesmo valor sonoro, pois a escrita inventada, além de fonográfica era acronímica, como as siglas, que até hoje usamos. Os processos metonímicos entram em cena porque os hieróglifos eram figuras que paulatinamente irão perder várias partes até se tornarem totalmente desmotivadas e simples: as letras são o resultado de pouquíssimos traços que se articulam entre si e nada significam, embora tenham a função de DIS-TINGUIR o significado das palavras escritas.

F&L: Fale-nos, em relação ao potencial do alfabeto hebraico, sobre a criação dos poemas? **Leonor:** O potencial do alfabeto hebraico é incomensurável. Basta dizer que é a matéria

prima fundamental da cabala: há substratos místicos, etimológicos e significados profundamente enraizados na cultura judaica. Procurei capturar os significados mais salientes e registrá-los nos sonetos, como é exemplo o soneto "Shin", cujo conceito é o "mistério de como a bruxuleante inconstância de todas as coisas emana de uma Fonte eterna e invariável e o significado, um dente".

F&L: Do ponto de vista diacrônico, como você buscou a aproximação com o contexto linguístico original que gerou os caracteres de escrita que são o ponto de partida para a elaboração dos sonetos publicados em Sagração do alfabeto?

Leonor: A evolução dos sistemas de escrita pode ser acompanhada através dos registros, feitos em diferentes suportes como argila, pedra, papiro, pergaminho, com o local onde foram encontrados e sua respectiva datação recuperada. A sua decifração se torna possível principalmente quando há inscrições trilíngues ou bilingues, como foi o caso da escrita proto-sinaítica, quando uma pequena esfinge de arenito dedicada à deusa Hathor, no planalto de Serabit-el-Khadem, foi descoberta pelo arqueólogo F. W. M. Petrie, em 1905: a data de maior consenso atribuída às inscrições bilinques (egípcio e proto-sinaítico) é em torno de 1.400 a.C. Nos sonetos, o ponto de partida é o alfabeto proto-sinaítico, chegando a vários sistemas que dele derivaram, como o grego, o alfabeto latino, o hebraico e mesmo o anglo-saxão.

F&L: Como você avalia, do ponto de vista psicolinguistico, o esforço de processamento necessário para a plena apreciação dos sonetos por parte dos leitores do livro?

Leonor: Eu sigo a lição de Dámaso Alonso de que a primeira e mais importante fruição de um poema é o gozo estético advindo da primeira leitura: os processos que aí intervêm dizem respeito ao emparelhamento entre os parâmetros do texto com os que, em maior ou menor escala tivermos internalizado no decorrer de nossa experiência literária: a métrica, o ritmo, a melodia, as figuras, em especial, as metáforas e metonímias. Desvendar os sentidos das palavras, das frases, do texto, enfim, pode ser fonte, também, do prazer estético. Reconheço que meus sonetos não são transparentes, em virtude das várias vozes que, intencionalmente, convoco para um efeito polifônico.

F&L: A tradução de obras produzidas em contextos distantes, sejam eles temporais, culturais e/ou geográficos, requer sempre uma aproximação delicada por parte do(a) tradutor(a). Nesse sentido, como foi sua interação com os quatro tradutores que trabalharam nas versões para o espanhol, francês, hebraico e inglês?

Entrevista: Leonor Scliar Cabral (cont.)

Leonor: Eu interagi com todos os tradutores, trocando idéias por e-mail. No caso da tradução para o inglês, a interação foi mais profunda (e fascinante) porque Alexis Levitin esteve hospedado em minha casa durante dois meses em que, lado a lado, diante do computador, buscávamos as melhores soluções.

F&L: Um dos desafios da tradução de poesia é construir sentido observando concomitantemente aspectos linguísticos e melódicos. Como você vê esses desafios quando da tradução dos sonetos para quatro línguas distintas?

Leonor: O grande desafio na tradução poética consiste em o tradutor buscar as equivalências métricas, preservando, dentro do possível, os sentidos do texto fonte: em caso de conflito, recomendo privilegiar o primeiro. No caso de Sagração do alfabeto foi particularmente crucial, pois em muitos sonetos havia referência aos valores fonológicos das letras que os portavam, como no trecho, a seguir, do soneto "Het":

0 algoz

é o relógio imutável do mutismo, condenando-a à prisão de ser silente ou de ser a vassala do grafismo

da letra precedente.

Faço alusão ao valor de "h" em início de vocábulo e dos dígrafos "ch", "lh" e "nh, no sistema escrito do português, o que não ocorre no inglês, por exemplo. Vejam o achado do tradutor Alexis Levitin para resolver impasse semelhante no soneto "Samekh":

movidas pelo vento, xis fixado, expressando a imprevista mutação ao jogador perplexo, desnorteado,

de um xadrez sem juízes nem sintaxe. Embaixatriz de sons sem conexão, rodopiando num eixo multiface.

Elsewhere, the cross embedded in the square breaks free, revolving in the wind like windmill blades

and turns into an x that now is fixed.

Chess players at their game stare hard, transfixed, this game is not the one that once they played. Xerox and xylophone both sound like z.

F&L: Além dessas traduções interlinguais, você considera as ilustrações como uma tradução intersemiótica?

Leonor: Como menciona Octavio Paz, tudo é tradução. Nessa perspectiva, pode-se dizer que as ilustrações de Rodrigo de Haro são uma tradução intersemiótica, mas, como toda tradução estética, trata-se de uma transcriação.

F&L: Como você pensa a religiosidade ligada à criação poética? Para a tradição judaica é cara a produção de textos sagrados com inspiração poética como Jó, Salmos, Cântico dos cânticos, não é?

Leonor: A religião sempre foi fonte para a criação estética, inclusa a poética: lembremos a obra de Bach, de Miguel Ângelo. No caso da poética, além dos mencionados na pergunta, cabe destaque à poesia entre os séculos XI e XII, na Península Ibérica, como a de Rabi ibn Gabirol, conhecido como Avicebrón, autor de A fonte da vida, escrita em árabe, e a do Rabi Yehuda há-Levi (1085-1142), que compôs os versos mais antigos em castelhano.

F&L: No seu livro há um evidente entrelaçamento da cultura judaica e da grega. Como você pensa esses dois acervos na sua poesia? **Leonor:** Em muitos dos sonetos de Sagração do alfabeto, perpassa o confronto entre a cosmovisão judaica e a grega, a primeira voltada para o Inominável, metaforicamente representada por um sistema consonantal e a grega, profana, metaforicamente representada pelas letras vogais na escrita.

F&L: A imagem do escriba, nos seus poemas, pode se aproximar da do poeta? No poema "Alef", o escriba "sobre o papiro virgem reaviva do fundo da memória os vaticínios". Você pode falar um pouco sobre essa aproximação do poeta com a memória?

Leonor: Respondendo a primeira pergunta, a função do escriba é mais a do copista: por analogia, podemos aproximá-la à do intérprete tanto na tradução quanto na música e também à do ator. Nas várias analogias vocês podem observar que há um espaço maior ou menor para a criatividade. No caso específico do escriba, o grande espaço para a criatividade é a caligrafia, arte cultivada na Pérsia, China e Japão. Quanto à segunda pergunta, a relação do poeta com a memória é enorme: ele foi a espinha dorsal para o registro da memória coletiva, como é exemplo a obra de Homero, que era cego; os poetas acabaram sendo regiamente pagos pelos mecenas, para que permanecessem indeléveis os feitos de personagens, como foi o caso de Augusto, cantado por Virgílio, ao começar a Eneida com Arma virumque cano. Mas o nome de vate conferido ao poeta (alusão metonímica na palavra escriba, do soneto "Alef"), é o de profeta, de sibila, aquele que prevê o futuro.

F&L: Não somente no poema "Alef", mas em todo o livro Sagração do alfabeto, há ecos de outros textos, os bíblicos, certamente, a erudição grega, mas também uma dicção borgiana, na medida em que você explora a multiplicidade do significado das palavras, de suas formas. Tradutora que é de Borges, em que medida você aproximaria o seu trabalho ao dele?

Leonor: Sob vários aspetos posso alinhar a

minha postura poética à de Borges, a começar pelo topos da cabala, sempre aludido. Embora o ponto de partida ao interesse de Borges pela cabala, conforme ele próprio menciona, tenha sido a leitura de Der Golem de Gustav Meyrink (Borges, 1970, p. 121), sem dúvida, os dois encontros que teve com Gershom Scholem foram decisivos. O tributo a Scholem, que revolucionou a visão vigente sobre a cabala, ocorre no poema considerado por Borges como o melhor que escreveu, "O Golem":

(O cabalista que oficiou de nume Ao ser enorme chamou-o de Golem; Estas verdades as refere Scholem Em um douto lugar de seu volume.)

F&L: O significado e a imagem da letra aparecem no seu trabalho a partir de uma perspectiva lúdica. Brincando seriamente com um e outro você vai construindo o verso. Como você pensa esse jogo entre o significado/significante entre a letra e sua imagem e sentido? Você vê nesse seu trabalho uma possível "cabala criativa ou poética"?

Leonor: Tomemos a definição literal de cabala, como recepção, a partir da raiz KBL, no caso, referindo-se à "recepção oral das tradições religiosas e dos segredos recônditos das Escrituras" (SOSNOWSKI, 1986, p. 13: as traduções são da entrevistada). Concorda com esta definição Oberlander Niselkowska (1988, p. 19): "A Cabala é uma via de transmissão oral, que passa de geração a geração, e que põe ênfase especial no significado simbólico dos textos sagrados, em seu sentido mais secreto e oculto." O objetivo dos cabalistas, conforme Sosnowski (op.cit., p. 14) é "recuperar o segredo da criação". Oberlander Niselkowska (op.cit., p. 20) desenvolve esta ideia: "Para a Cabala, judaísmo é um sistema de símbolos místicos que refletem o mistério de Deus e do universo. E o objetivo do cabalista é descobrir e inventar as claves que conduzem à compreensão desse simbolismo". A partir dessas definições, a aplicação da cabala a minha criação poética ocorre, como em Borges, apoiando-se em seu método, isto é, nos procedimentos hermenêuticos ou criptográficos que a ela conduzem (Borges, 1966, p. 55), sem aderir à doutrina.

Referências

BORGES, J. L. Discusión. Buenos Aires: Emecé, 4^a Ed, 1966.

_____. El informe de Brodie. Buenos Aires: Emecé, 1970.

QUAKNIN, M,-A. Les Mystères de l'alphabet. Paris: Assouline, 1997.

OBERLANDER NISELKOWSKA, B. Gershom Scholem y la cabala: descubrimiento del archipiélago. Escudo, 66 (2ª época), pp. 18-23, 1988. SOSNOWSKI, S. Borges y la cabala. La búsqueda del verbo. Buenos Aires: Pardes, 1986.

Fábio Alves & Lyslei Nascimento são professores na Faculdade de Letras da UFMG.

Saiba onde encontrar seu exemplar gratuito do Letras!

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