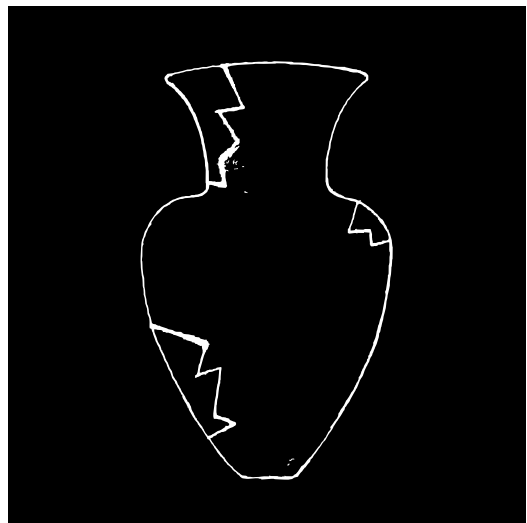


Letras



40

Letras



Periódico cultural - Ano V - Nº 40 - Julho de 2010 - Tiragem: 2000 exemplares - Distribuição gratuita - Belo Horizonte - MG - Brasil

por Guto Lacaz

E de Expediente

Letras

ISSN 1983-0971

Editoria e Direção Geral:

Carla Marin e Bruno Golgher

Editorias

Artes Cênicas: Mônica M. Ribeiro

Cinema: Ana Lúcia Andrade

Design: Juliana Pontes Ribeiro

Direito e Cultura: Diana Gebrim

Estética: Gilson Iannini

Gestão Cultural: Eleonora Santa Rosa

Literatura: Rogério Barbosa da Silva

Urbanidade: Wellington Cançado

Colunas

Aventuras Tecnológicas: Paulo Waisberg

Poesia: Ana Caetano

Colaboração (esta edição):

Ana Paula Assis • Friedrich Schiller

Júlio Vianna • Karla Guerra

Leo Cunha • Rafael Neder

Design: Jumbo

Jornalista Responsável: Vinícius Lacerda

Tiragem: 2000 exemplares

Impressão: Gráfica Fumarç

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.

Salvatore Quasimodo

Ana Caetano

Salvatore Quasimodo foi um dos principais poetas italianos do século passado. Apesar de ter sido agraciado com o prêmio Nobel de Literatura em 1959, pouco se conhece da sua poesia no Brasil. Nascido em 1901, na Sicília, Quasimodo se formou em engenharia em Palermo e trabalhou como engenheiro civil para o governo italiano por alguns anos. Em 1932, lançou seu primeiro livro de poesia, *Òboe sommerso*, e em 1938 deixou a carreira de engenheiro para se dedicar à poesia. Tornou-se editor da revista *Tempo* e, três anos mais tarde, diretor do Departamento de Literatura do Conservatório Giuseppe Verdi em Milão. Traduziu Ovídio, Virgílio, Shakespeare, E. Cummings entre outros. Mas Salvatore Quasimodo foi principalmente um poeta de expressão no movimento florentino conhecido como Hermetismo. Seu primeiro livro de poesia já mostra as principais características dessa vertente poética italiana: a linguagem evocadora, analógica e hermética porque direcionada a um público restrito; a utilização de imagens oníricas e justapostas sem conexão óbvia com o mundo cotidiano e, principalmente, a busca da pureza das palavras pelo seu uso sem artigos ou adjetivos, distanciadas então da sua dimensão meramente comunicativa. Nesse aspecto, os poetas herméticos (como o próprio Quasimodo e também Giuseppe Ungaretti e Eugenio Montale) podem ser considerados herdeiros da tradição simbolista francesa de Mallarmé e Valéry e inseridos no movimento mais amplo da vanguarda do século XX. Sua poesia, no entanto, tem toques originais como a presença da terra natal que reverbera em toda a sua obra e o uso de recursos da intuição que, às vezes, exploram o terreno da revelação mística na busca do momento absoluto da palavra. O poema *Ed è subito sera* é um exemplar dessa poética de tensão existencial e pesquisa estética da pureza.

Ed è subito sera

Ognuno sta solo sul cuor della terra
Trafitto da un raggio di sole:
Ed è subito sera.

Salvatore Quasimodo, 1942

E de repente é noite

Cada um está só sobre o coração da terra
Trespasado por um raio de sol:
E de repente é noite.

Tradução: Sofia Caetano Avritzer

Erramos!

Thais Pimentel, entrevistada na Edição 39 do Letras, é presidente da **Fundação Municipal de Cultura**, e não "Fundação Mineira de Cultura" como publicamos.

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

Realização



CONEXÃO vivo

NET
O MUNDO É DOS NETS

apresentam

SAVASSI FESTIVAL 2010

jazz+lounge

28 DE JULHO
A 01 DE AGOSTO

NOITE DE ABERTURA
28 DE JULHO

HERMES PARDINI JAZZ CLUBE
29 A 31 DE JULHO

SAVASSI FESTIVAL
01 DE AGOSTO

www.savassifestival.com.br

31 2514 1510 / 9156 3103

PATROCÍNIO



vivo



HERMES
PARDINI
Confiança, precisão e rapidez.

APOIO INSTITUCIONAL



PROMOÇÃO EXCLUSIVA



REALIZAÇÃO



PRODUÇÃO



APOIO



Pretzels e cognições borrosas



Ana Paula Assis

A cidade vista de Queensboro Bridge é sempre a cidade vista pela primeira vez, em sua primeira selvagem promessa de todo o mistério e beleza do mundo. [1]

Novidade não é exatamente o que se espera simplesmente pelo fato de estar pela primeira vez em um lugar de onde se ouviu contar durante toda uma vida de leituras e referências telecinematográficas. Das imagens da Metrópole de Hugh Ferriss ao cotidiano badalado de Carrie Bradshaw, de Nova Iorque nunca estive distante o suficiente para acreditar numa descoberta surpreendente da cidade, já que a cidade em si sempre foi a protagonista das minhas prévias experiências virtuais por aquelas bandas.

Nova York era um espaço inesgotável, um labirinto de passos intermináveis, e não importa o quão longe ele andasse, não importa o quão bem ele viesse a conhecer os seus bairros e ruas, ela sempre o deixava com a sensação de estar perdido. [2]

Nunca me deixei intimidar por mapas e conexões subterrâneas, pelo contrário, acreditava até então, fazer parte daquela categoria de viajantes solitários que acha que se perder é lucro. Molesta a miopia que me assaltou nestes primeiros dias na ilha! Claro que as letras miúdas do mapa-origami não são o melhor parâmetro para um teste de acuidade visual, mas a estranha necessidade dos óculos em situações tão dispares quanto uma conversa com o jornalista ou a espera do próximo trem me levaram a acreditar na defasagem da antiga graduação das minhas lentes.

O percurso de meu apartamento em Greenwich Village ao meu estúdio em Tribeca leva cerca de vinte minutos, dependendo do roteiro e da parada para um café e o The Times.

Invariavelmente, porém, começa com uma jornada escada abaixo. [3]

Não é linha verde, é 4,5 e 6 ao mesmo tempo, com trens de temperamento voluntarioso. Os eternos Pull & Push. XoXo é uma saudação carinhosa. O dialeto cambiante entre inglês e espanhol. Quatro de Julho não é Reveillon. Frank não é o nome do dono do carrinho de cachorro quente. Não vendem CVS Vitamin A&D na Duane & Ready. God my eyes! I Think I need new glasses!

A metrópole é uma máquina viciante, da qual não há escapatória, a menos que ela também ofereça esse escape... [4]

Central Park, Prospect Park, Bryant Park, Riverside Park... O silêncio da natureza é sempre o melhor refúgio para os ouvidos desfocados. Ali os pés condicionados à errância programada praticam com total legítimidade a deriva desatenta.

Eu amo a idéia de que existem bastantes lugares em Nova Iorque em que você pode se sentir sozinho e ao mesmo tempo sentir a vida acontecendo. Eu sinto como se isso mantivesse você normal e informado. [5]

Assim passam os dias... um par de semanas... a avidez por cultura, museus e espetáculos é completamente substituída por uma inclinação a uma rotina que decidimos chamar de Turismo de Cafés.

Eles dizem que a vida é o que acontece quando você está ocupado fazendo outros planos. Mas, às vezes, em Nova York, a vida é o que acontece quando você está esperando por uma mesa. [6]

Se bem me recordo, foi numa tarde vaporosa, após uma refrescante chuva de verão, que a rua subitamente foi tomada por um

inconfundível e reconfortante aroma de pretzels fresquinhos. Reconfortante... sim! Uma aguda e precisa sensação de deslocamento... Um retorno olfativo ao aconchego da cidade decifrada. Um verdadeiro reencontro entre sentidos e referências afetivas a serviço de uma cartografia etérea.

Uma centena de vezes que eu pensei em Nova York como uma catástrofe, e cinquenta vezes: É uma bela catástrofe. [7]

E a miopia nos dias que se seguiram foi lembrada com boas risadas.

Na esquina da oitava avenida com a rua 36, a simpática Gigi me ajudava a escolher uma boa armação:

Can I try this one?

Which one? This fancy Italian design on the left?

No, this round turtle one...

Wow wow!... This Harry Potter!!!!

E em menos de 24 horas eu passeava pela quinta avenida com meu novo par de óculos de exatamente a mesma graduação do anterior. Só que agora levava a certeza de que para a maioria dos códigos locais, um olhar apurado tem pouca relação com eficiência visual.

Notas: Ou como criar a ilusão de eterno pertencimento.

[1] F. Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby*.

[2] Paul Auster. *City of Glass*.

[3] Michael Sorkin. *Twenty Minutes in Manhattan*.

[4] Rem Koolhaas. *Delirious New York*.

[5] JD Samson. Vocalista da banda Le Tigre e moradora do Brooklyn.

[6] Carrie Bradshaw. Personagem de Sarah Jessica Parker na série de TV *Sex and the City*.

[7] Le Corbusier.

Pela verdade...

Júlio Vianna

“Eu nunca acreditei numa verdade única”

Com essa frase, Peter Brook abre seu website oficial e traz (mais uma vez) uma gama de questionamentos labirínticos que me ajudam (e me desorientam) a prosseguir trabalhando. Aproveito esse espaço para compartilhar parte de meus anseios, de meus objetivos e buscas no fazer cênico.

Há alguns anos tenho trabalhado com o que poderia denominar de “busca de uma verdade” no trato textual, em processos criativos que tenho a oportunidade de dirigir. Esse trabalho visa, de uma forma geral, o alcance de uma relação sincera, crível, verossímil, “verdadeira” entre o ator e o texto pronunciado. Obviamente, esses adjetivos são passíveis de diversas significações e, por isso, procuro não estabelecer um único termo, me atendo a nomenclaturas variadas durante o processo de construção cênica, conforme cada momento, cada ator, cada passagem textual, etc.

Mas como encontrar “uma verdade” se, como disse Peter Brook, existem várias?

Pra mim, a busca pela verdade pessoal do ator é o que interessa. Quando assisto a um espetáculo e não percebo sinceridade do intérprete com o seu texto, tendo a me afastar da cena, sendo obrigado, muitas vezes, a ser “generoso” com a interpretação do mesmo. E quando digo generosidade, não me refiro à atitude generosa necessária para a comunhão entre ator e espectador durante o ato cênico – estar aberto e suscetível ao que se é proposto no fazer teatral. Me refiro à generosidade forçada, ao ato de esmiuçar quase “piedosamente” os elementos da cena, procurando entender os motivos da “falta de sintonia” entre o ator e o texto, e aceitando esse fato – muito sério e delicado – como parte intrínseca à encenação. “Ah, não consegui acreditar no que aquele

ator dizia, mas o texto é muito bom!”, diz o espectador, ao sair do espetáculo.

Pois convenhamos, amigos teatrantes: esse tipo de generosidade não é positiva para ninguém!

Já presenciei situações assim, tanto como diretor ou ator da cena, quanto como espectador e, em qualquer um dos lados, o “gosto nunca foi bom”.

Eu, realmente, prefiro assistir a um trabalho que, mesmo não me interessando como espectador, contenha sinceridade na proposta, do que partilhar de algo que seja completamente compreensível e inteligível, mas esvaçado na relação dos atores com seus textos – lembrando que neste artigo, focalizo este assunto (relação texto x ator).

Lembro-me de um processo do qual participei em que a maioria dos atores não conseguia tratar o texto de forma sincera, espontânea, conectada. A sensação era que, em grande parte dos textos que falávamos, a “palavra se sobressaía”, ressaltava em discrepância com nossa expressão vocal. Resumindo: não conseguimos dar conta de nossas falas. E se, enquanto atores, o texto não nos alcança, se não nos apropriamos dele, se não quebramos a sua “dureza formal”, torna-se quase impossível um alcance pleno de triangulação com o espectador.

É importante ressaltar que, quando uso o termo “verdade”, quando cito a credulidade presente no intérprete, me refiro a uma postura cênica atoral que independe da estética de encenação. Mesmo que o trabalho se utilize de técnicas de estranhamento, ou de depoimentos pessoais inseridos entre as falas, por exemplo, ainda torna-se necessário, por parte do ator, uma postura verdadeira, entregue, comprometida, em consonância com o texto dito. Sou da crença de que os atores têm que buscar a plena verdade em qualquer tipo de

atuação – realista, expressionista, clownesca, bufonesca, etc... Quero sempre acreditar no intérprete, mesmo quando ele me disser diretamente “Não creia em mim!” – pois para ele tirar o meu tapete, preciso “estar sobre o tapete”.

- Sejam “verdadeiros”!

É o que procuro, pesquiso, desejo dentro e para os trabalhos cujo texto seja primordial. E, a partir das experiências, com as trocas estabelecidas com outros artistas, percebo o quanto essa busca é gratificante, analisando os resultados obtidos até o momento. Com as frustrações, com os acertos, com os erros, com as dúvidas, com as certezas, com as descobertas, com o constante reformular e repensar, sempre há o alimento espiritual, o comichão da busca criativa.

Nesse texto, não há parágrafos conclusivos, considerações finais, fechamentos de raciocínio. Essa pesquisa é uma estrada na qual acabo de colocar o pé, é uma busca infinita, ou melhor dizendo, a busca interminável de se alcançar um fim (exatamente assim, em completo paradoxo). E, aproveitando as idéias “iluminadoras” do grande dramaturgo italiano Luigi Pirandello, cito suas profundas, complexas e inspiradoras palavras:

“Freqüentemente acontece-nos ser, no fundo, substancialmente diferentes daquilo que nós acreditamos ser de boa fé, devido àquela ilusão ativa e mesmo assim inconsciente que não nos permite ver a nós mesmos em nossa verdadeira realidade, mas tais como gostaríamos de ser. Pensamos, agimos, vivemos, segundo uma interpretação fictícia de nós mesmos (...)

Pois é... continuemos a trilha...

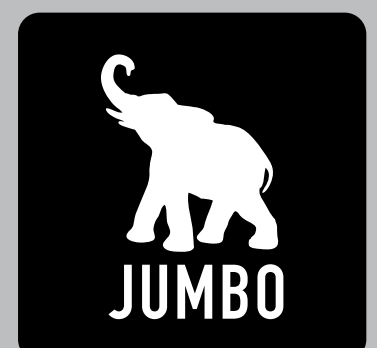
Júlio Vianna é ator, diretor e integrante da Cia. 4comPalito

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



Domando os títulos



Leo Cunha

Alguns anos atrás, a editora Escala me convidou para fazer uma adaptação, para leitores adolescentes, da peça “A megera domada”, de Shakespeare. O livro faria parte de uma coleção de clássicos do teatro recriados em prosa. Entre os vários dilemas que enfrentei ao longo da tradução, quero salientá-los, como gancho para este artigo: o título da obra.

O título “A megera domada” é mais que consagrado, não só pelo próprio texto, como pelas diversas montagens teatrais e também pelas adaptações cinematográficas, como a de Sam Taylor (1929), estrelada por Mary Pickford e Douglas Fairbanks, e a de Franco Zeffirelli (1967), com Elizabeth Taylor e Richard Burton. Tão consagrado, aliás, que nem percebemos como ele resulta de uma tradução problemática. Ora, o título de Shakespeare é “The taming of the shrew”, que poderia ser traduzido de forma mais literal como ‘A doma da megera’ ou mesmo ‘Domando a megera’. Não apenas mais literal, mas também mais adequada, pois o título original ressalta o processo – o esforço de Petrúquio em domar Catarina –, enquanto o brasileiro ressalta o resultado deste processo. Quem conhece em inglês a obra não tem nenhuma garantia de que o esforço de Petrúquio será bem sucedido; ou seja, que a megera será efetivamente “domada”, como explícita o título traduzido. Shakespeare deixou tudo em aberto, o que, provavelmente, colaborou para a ambiguidade da peça que, há séculos, vem despertando debates: seria uma obra escancaradamente machista ou o bardo inglês estaria, no fundo, debochando do machismo? As duas leituras são possíveis e contam com defensores ilustres.

Uma distorção semelhante ocorreu com o título brasileiro da já clássica comédia romântica “Harry e Sally – feitos um para o outro” (1989), de Rob Reiner. O título original é um primor de sutileza e abertura: “When Harry met Sally”; ou seja, ‘Quando Harry conheceu Sally’. Este título aponta para o início da relação entre os dois e nos deixa especulando sobre o que poderá ou não ocorrer a partir do momento deste encontro. A infeliz tradução nacional, por sua vez, aponta para o

desenlace da relação entre Harry e Sally, e, portanto, aponta para o final do filme, indicando que os dois foram feitos um para o outro. É claro que, em se tratando de uma comédia romântica, a chance do final feliz é imensa, mas, ainda assim, o título não deveria entregar tudo de bandeja.

Vale lembrar, como fez o professor Yves Lever, em seu livro “L’analyse filmique”, que o título é a primeira porta de entrada de uma obra, ao mesmo tempo “portador de significações e indicador de interpretações”. Alguns, como Godard, foram ainda mais longe, alegando que o título seria “a pátria” de um filme. Um título traduzido pode criar no espectador local uma expectativa que não estava prevista na obra (e no título) original.

Mas voltando à “Megera domada”, devo admitir que, apesar de todas as considerações acima, decidi manter o título já conhecido e reconhecido, em minha adaptação de 2005. Quem sou eu para mexer com tamanha tradição?

Numa das últimas falas da peça, Petrúquio pede, quase ordena, a Catarina: ‘Kiss me, Kate’. A frase ficou célebre, a ponto de tornar-se, ela própria, o título de um musical de Cole Porter. Para o tradutor, as opções para esta frase são inúmeras. Por exemplo: ‘Beija-me, Kate’ (mas o uso da ênclise me pareceu pouco adequado para o Brasil); ‘Me dá um beijo, Kate’, (mas me pareceu muito afetivo, sem o viés autoritário da fala de Petrúquio). Optei pela solução ‘Dê aqui um beijo, Kate!’, que me pareceu manter a coloquialidade do português falado aqui, sem descartar o tom meio cafajeste de Petrúquio.

Em 1953, estreou nas telas o filme “Kiss me, Kate”, de George Sidney, deliciosa versão cinematográfica do musical criado por Porter: a trama apresenta um casal de atores que vive às turras e, de repente, se vê obrigado a encenar no palco o explosivo casal Catarina e Petrúquio. No Brasil, o filme chegou com o título “Dá-me um beijo”, optando por descartar o nome da personagem. Já em Portugal, o título “Beija-me, Catarina” eliminou o apelido – e consequentemente a intimidade embutida no pedido/ordem de Petrúquio. O uso da

ênclise pode soar mais natural para os portugueses, mas, para ouvidos brasileiros, parece muito formal.

Caso semelhante ocorreu com a comédia de Billy Wilder, “Kiss me, stupid”, de 1964, cujo título é uma evidente brincadeira com a frase shakespeariana e com o título do filme de 1953. No Brasil, o filme de Wilder se chamou “Beija-me, idiota”, recorrendo à mesma ênclise problemática. Neste caso, ela é ainda mais inadequada, pois o pedido do beijo é feito num tom mais irônico, ainda que conciliatório, do que aquele usado por Shakespeare. E vale citar que, no filme de Wilder, curiosamente, quem diz a frase não é mais o homem (no caso, o marido, interpretado por Ray Walston), mas, sim, a esposa (Felicja Farr).

Em todos os casos citados acima, a opção pela próclise (me dá um beijo) seria muito mais natural, pelo menos no Brasil. Existe, porém, o problema da regra gramatical que desaconselha o uso do pronome átomo no início de uma frase. A maior parte dos editores (e distribuidores e professores etc.) ainda leva esta regra a ferro e fogo, apesar do uso mais do que disseminado na linguagem coloquial.

Em 1996, por coincidência, eu trazidi para a Ediouro um premiado livro infanto-juvenil belga chamado “Kus me”, de Bart Moeyaert. Como não domino o idioma original, fiz a tradução a partir das versões inglesa (de título ‘Kiss me’) e francesa (‘Embrasse-moi’). Por sorte, os editores da época, na Ediouro, tiveram a mente aberta e aceitaram minha sugestão do título ‘Me dá um beijo’. Neste caso, pelo menos, é um alívio dizer que foi possível domar o título.

Referências bibliográficas:

LEVER, Yves. *L’analyse filmique*. Montréal: Ed. Boreal, 1992.
MOEYAERT, Bart. *Me dá um beijo*. Trad. Leo Cunha. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
SHAKESPEARE, William. *A megera domada*. Trad. Leo Cunha. São Paulo: Escala, 2005.

Leo Cunha é jornalista, professor universitário, escritor e tradutor. Mestre em Ciência da Informação e Doutorando em Artes/Cinema pela EBA/UFMG

Sobre o sublime

Friedrich Schiller

“Nenhum homem precisa ser obrigado”, diz o judeu Natã ao dervixe,¹ e essas palavras têm validade num âmbito mais abrangente do que tenderíamos a supor. A vontade é o que caracteriza o ser humano, a própria razão não passa de sua regra eterna. Toda a natureza age racionalmente, a prerrogativa humana é apenas a de agir racionalmente com consciência e vontade. Todas as outras coisas são obrigadas; o homem é o ser que quer.

Por isso mesmo, nada é tão indigno para o homem quanto sofrer alguma violência, pois a violência o anula. Quem a comete não faz nada menos do que contestar a nossa humanidade; quem a sofre covardemente abre mão de sua humanidade. Mas essa exigência de uma libertação absoluta de toda e qualquer violência parece pressupor um ser dotado de poder suficiente para escapar a qualquer outro poder. Caso essa exigência diga respeito a um ser que não ocupa o topo no reino das forças, surge assim uma infeliz contradição entre o impulso e a capacidade de realizá-lo.

É nesta situação que se encontra o homem. Cercado de inúmeras forças, todas superiores à dele, todas capazes de dominá-lo, ele reivindica, por meio de sua natureza, não sofrer violência alguma. É verdade que ele aumenta artificialmente suas forças naturais por meio de seu entendimento, e até certo ponto realmente consegue tornar-se fisicamente senhor do mundo físico. Diz o ditado: contra tudo há remédio, menos contra a morte. Mas essa única exceção, se é mesmo uma exceção em sentido rigoroso, anularia todo o conceito do ser humano. Se houver um único caso em que ele simplesmente é obrigado a algo que não quer, não poderá mais ser definido como o ser que quer. Esse terrível fato de ser obrigado e não querer o acompanhará como um fantasma e o tornará, como é realmente o caso para a maioria dos homens, uma vítima dos horrores obscuros da fantasia; a celebrada liberdade humana não é absolutamente nada caso o homem se encontre atado mesmo que num único ponto. A cultura deve libertar o homem e auxiliá-lo a preencher por completo o seu conceito. Portanto, ela deve torná-lo capaz de afirmar sua vontade, pois o homem é o ser que quer.

Isso é possível de duas maneiras. Ou de modo realista, quando o homem opõe violência à violência, quando ele, como natureza, domina a natureza; ou de modo idealista, quando ele sai da natureza e assim, no que lhe diz respeito, destrói o conceito da violência. O que o auxilia no primeiro caso se chama cultura física. O homem aprimora seu entendimento e suas forças sensíveis, a fim de fazer das forças da natureza, segundo as próprias leis desta, ferramentas de sua vontade, ou então a fim de se proteger dos efeitos dessas forças, caso não possa controlá-las. No entanto, as forças da natureza só se deixam dominar ou evitar até certo ponto; para além desse ponto fogem ao poder do homem e o submetem ao delas.

Tradução de Pedro Sússekind (UFOP-UFF).

• Esta tradução, ainda em curso de preparação, refere-se a um excerto do ensaio de Schiller, Sobre o Sublime, para o livro *Do sublime ao trágico*, que será lançado em edição bilíngüe pela Editora Autêntica, na coleção de Estética dirigida por Gilson Iannini, ainda no corrente ano.

Notas:

¹ Citação da peça Natã, o sábio, de Lessing.

Linha verde

Paulo Waisberg

Existem dois futuros possíveis para Chifre do Rinoceronte.

No primeiro caso, continuarão fazendo tanta besteira que em algumas décadas o lugar não vai ser mais viável, a cidade vai parar de funcionar num grande engarrafamento, assim como um inquilino que não pagou as contas durante muito tempo. Pra onde se pode mudar daqui? Não me pergunte porque eu não faço a menor idéia... mas acho que Nova Lima não vai ser longe o bastante.

Depois de algum tempo, a vegetação deve retornar – rompendo o asfalto – que sempre foi meio esburacado mesmo, crescendo no rejunte dos azulejos, entupindo as calhas. Neste cenário – a cidade vai gradativamente retornar ao seu estado natural – com uma ou outra mudança – em algum tipo de cerrado ao redor das ruínas: viadutos ou grandes prédios públicos incompreensíveis. Um arqueólogo no futuro deve escrever uma longa dissertação sobre a decadência de uma civilização que continuava construindo monumentos gigantescos e brancos para seus funcionários públicos e um arquiteto que viveu, segundo a lenda, mais de duzentos anos. A história vai ser tão absurda que ninguém vai levar muito a sério.

Num outro futuro, alguma geração, terá entendido que nada é mais importante do que o lugar onde se vive e a cidade terá sido reconstruída.

Dessa vez a ênfase nos edifícios não será mais as vagas de garagem e espaços gourmet, garage-band, espaço-kids e outras descrições esotéricas para pequenos retângulos repetidos e cercados por muralhas com uma pequena abertura de guarita. Os prédios serão entendidos como sistemas vivos integrados na ecologia da cidade. Áreas verdes atravessando os terrenos, ao longo das fachadas, nas coberturas.

Muito do transporte será realizado de forma discreta e econômica. Muito mais eficiente do que no passado – a pretensa liberdade individual de mobilidade – com sua impossibilidade manifesta nos engarrafamentos será substituída pela escolha entre alternativas de transporte público – ora aéreo, ora subterrâneo. A grande superfície dedicada as máquinas de transporte será reduzida e retornada aos habitantes. Em alguns casos, transporte será projetado também como entretenimento. Não se construirá prédios novos tomando a luz e a paisagem dos anteriores – isso só pôde acontecer numa época de selvageria.

Grande esforço será dedicado em consertar erros passados: rios reaparecerão, prédios serão demolidos ou radicalmente transformados. Essas mudanças abrirão a possibilidade de uma nova economia do espaço urbano que não seja apenas predatória.

Se a destruição da paisagem de Chifre do Rinoceronte foi tão radical no passado, entendeu-se, neste futuro, que sua reconstituição também pode ser espetacular. Montanhas reconstituídas, talvez com habitação – canais abertos e navegáveis, lagoas de água potável, teleféricos urbanos, vencendo desníveis naturais e conectando edificações de vários usos – e uma nova natureza, desta vez manipulada, mas de forma diversificada e criativa.

Comentários: paulowaisberg@gmail.com

A sintaxe das paisagens estrangeiras: poesia & intradução

Rogério Barbosa da Silva

Já há alguns anos Augusto de Campos nos ensinava que a poesia é uma família de náufragos bracejando no tempo e no espaço. E ele próprio nos dava o exemplo, tal como Haroldo e Décio Pignatari, mergulhando em longínquas tradições para melhor arejar o futuro da poesia no Brasil.

O flerte da poesia com as paisagens estrangeiras é inerente à criação poética, e, portanto, não é novo nem incomum na poesia brasileira. Ocorre, porém, que a poesia produzida pelos poetas das gerações de 1990 e 2000 tornou-se muito mais permeável ao diálogo transnacional entre pares contemporâneos e também com tradições culturais mais distantes, que, por sua vez, têm eco com a formação cultural heterogênea seja nas grandes metrópoles, seja em cidades em que antigos imigrantes fincaram raízes.

Esse interesse renovado pela apropriação de culturas estrangeiras talvez seja estimulado em grande parte pela proposta de muitas revistas contemporâneas de literatura, arte e cultura em circulação no Brasil, a exemplo de Inimigo Rumor, Coyote, Sibila e de revistas estrangeiras, como Rattapallax, Hablar Poesia, entre outras. No número 9 de Rattapallax, revista novaioquina editada pela brasileira Flávia Rocha e pelo norte-americano Edwin Torres, estabelece-se um diálogo entre a poesia brasileira e a poesia americana, com destaque para a poesia norte-americana atual. Dizem, na apresentação os editores:

Flávia Rocha: "Se no berço do modernismo brasileiro os antropofágicos deitavam um apetite voraz sobre as culturas estrangeiras, tomando-as como ingrediente para uma refeição de caráter nacional, os poetas de hoje tratam o estrangeiro como ente menos estranho, de fácil acesso".

Edwin Torres: "Poesia vira border-brujo-fusion-meister-global-wor-der no momento em que incluímos países entre as capas de um livro, dando a cada um a chance de estender asas globais." (Rattapallax, n. 9, 2003, p.7)

Inserir-se aí, evidentemente, um projeto estético e político, com os ares de cultura globalizada, própria de nosso tempo, e que, por isso mesmo, as artes não podem se furtar ao debate. Antes, um nacionalismo crítico, hoje artes transnacionais, globais. Onde, entretanto, se inserem os sonhos, a memória cultural e os projetos próprios dos escritores desse tempo? Dois exemplos nos bastariam aqui para suscitar um pensamento sobre essas novas visadas da poesia brasileira contemporânea: a poesia do paranaense Rodrigo Garcia Lopes e a do paulistano Cláudio Daniel.

A poesia de Rodrigo Garcia Lopes frequentemente recorre a elementos intertextuais vindos da tradição árabe, importante em nossa cultura mas frequentemente ignorada pelo peso das tradições greco-latinas. Em Polivox (Azougue Editorial, 2001), vemos já um processo de hibridação cultural que se traduz em força poética:

"(...) Dopado pelo ópio do carinho, com a distância tênue de um doutor fora de posição, ele navalhava o pensamento egípcio, preciso, de um sonho total. Apoteose de risos, rios de Osiris, Sol: jóias nos crânios e ossos que descem o Nilo. Como aquilo virou isso? Eles, modernos, que mordam a carne bizarra e abocanhem sua módica razão, seu Estúdio Realidade." (POLIVOX, 2001, p. 36)

"Da Interpretação dos Sonhos

: no Hotel do Transe sempre perco a pista dos arquivos perdidos do visível. Nova frente fria. "Estou falando de Mu, onde o vazio se repensa, só mais uma ficha: Aqui, elevadores horizontais, brancos telepáticos fazem agoras, sentido, a mente

Teletransporta golfinhos, por um punhado de notas falsas". Nada pessoal. Praias instantâneas! Ondas sensitivas. Chega de aventuras: a chave do sentido pode estar

Nos portais de Go, em Ishtar: "Falar na língua viva do perigo é esquecer o que jamais dissemos: - Imagine a metáfora de um lago que seca sem ruído. E isso é tudo". (POLIVOX, 2001, p. 37)

Nestes poemas, sentido e realidade mostram-se intangíveis. Realidade é algo cada vez mais opaco (daí a ironia "Estúdios de Realidade") no mundo do simulacro, neste universo feito da saturação da comunicação, evidenciada pela velocidade, pela integração global, no entanto cada vez mais esvaziada. Neste espaço é que se torna preciso navalhar o pensamento outro, correr o risco "na língua viva do perigo" ou "de esquecer o nunca dito", aqui uma referência latente aos interditos e lapsos das descobertas freudiana. Misturar Freud e a magia das histórias arábicas; subverter o pensamento logocêntrico pela concisão cortante das metáforas orientais; eis alguns possíveis deslocamentos, que vão também se fazendo presente nos poemas de Nômada, seu livro de 2004, publicado pela Lamparina Editora. Veja-se este belíssimo exemplo:

BHANG

Sem saber, você acaba de fazer uma viagem no tempo. Você não estava aqui antes, agora está, e de algum modo já participando de um crime. Clic. E o futuro telepático escreve sua confissão nas costas nuas do tempo, superfície de Vênus, trevas brancas de um Saara, pegadas sendo apagadas, um nome e o rosto sem face solto no vento. A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido não numa distante terra incógnita, mas no coração do imediato mesmo. O tempo como Água. Mandalas de estados, percepções, espelhismos. Um silêncio de relógios naufragados. Um silêncio de relógios naufragados. (Nômada, p. 126)

Aqui também se exerce uma ação política no tempo em que a política internacional se deixa tingir pelas tintas medievalescas de um mundo fanatizado, que organiza sua cruzada moderna. Mais, lembrando uma fala de Susana Scramim:

Suponho que as formações culturais do tempo presente que se organizam em torno das revistas de poesia estejam articulando em suas práticas editoriais a suspensão do hiato que polariza memória e futu-

ro, tradição e transmissão, público e privado, igualmente suspeito que eles estejam tentando suspender a cisão entre poesia e as forma do viver instauradas pela modernidade." (SCRAMIM, In: Inimigo Rumor, n. 15, p. 258).

Nesse sentido, a poesia de Cláudio Daniel, cuja travessia pode ser lida no seu Figuras Metálicas (Perspectiva, 2005), onde se percebe uma poesia que frisa a instabilidade, evasiva e, muitas vezes, etérea, ainda que escorada por uma plausível hiper-realidade, como neste poema de "Figuras Metálicas em expansão":

"Cabeças de formiga

Como este breve sentimento de decomposição, falanges

à maneira

do escuro.

Linha tênue de folhas recortadas

e cabeças

de formiga.

Pétalas roxas,

um tipo de bolor.

Passos escuros

no jardim.

Ritmos podres

de cadela.

Fumo branco,

idéias pesadas

e algo que se desdobra no espaço

curvo

em aromas

de tantílico

negrume.

- Nenhuma música, ali; nada além da carne

dos cogumelos

e seu escarro."

(FIGURAS METÁLICAS, 2005, p. 48)

Ler esse volume é perceber como a poesia de Cláudio Daniel é perpassada por metáforas, símbolos e referências orientais. A essa tradição, que pode muito bem ter sido pelas pesquisas ocidentais em torno do ideograma, presentes em Ezra Pound, na poesia concreta de um Haroldo de Campos, entre outros, e que também reflete um gosto pela filosofia zen. As figuras metálicas evocam seres que nos remetem à tradição de pintores chineses da Dinastia Han, hábeis em pintar animais e insetos vários, os quais a poesia de Cláudio Daniel inscreve em metal. O livro Sombra de Leopardo,

incluído no volume Figuras Metálicas, é bem um exemplo disso. O primeiro poema, intitulado "tse-yang, pintor de leopardos", pode representar não só uma alusão ao aspecto da fabulação ou da ficcionalização da obra, como traz referências duplas à tradição borgeana quanto à longínqua tradição chinesa. Borges, ele próprio, um admirador dessa cultura. Aliás o poema pode ter sido inspirado diretamente na leitura do Aleph, precisamente na estranha história intitulada "Deutsches Requiem", onde um oficial de campo de concentração encarrega-se da tortura do poeta judeu David Jerusalém, de cujos versos ele se lembra bem:

"Ainda posso repetir muitos hexâmetros daquele profundo poema que se intitula Tse Yang, Pintor de Tigres, que está atravessado de tigres transversais e silenciosos."

(BORGES, J. Obras Completas I. Editora Globo, 1998, p. 644)

O poema de Cláudio Daniel não se ocupa das glórias imaginárias dos heróis borgeanos, mas compõe uma espécie de retrato apócrifo do pseudo pintor, revelando o cenário mágico das pinturas em nanquim, que, por sua vez, traduz o universo sonoro e imagético de sua linguagem calculada, concisa. Veja-se o poema:

Tse-yang, pintor de leopardos

Olho de garça, cabeleira nuvem-prata,

Tse-Yang

sonhava rajado

com leopardos;

seu nanquim

desliza, deslizava

na tela

de alvo tecido

- lua nova, pescoço de cisne,

Pele de arminho.

Um sino

soava apenas

para o seu

desjejum:

depois,

alguns copos

de branco vinho

de arroz, e voltava

ao ofício dos pincéis,

Namo Amithaba.

Sobre Tse-Yang,

Sua arte vigorosa

de recusas,

diga-se: ele não quis

jade, pérolas, neblinas

ou palácio

da deusa da lua.

Tse-yang amou

apenas os leopardos

essas feras

rútilas –

e animalizou

os dedos das mãos,

o pincel, a tela

e as tintas,

animalizou o olhar

e fez de tudo

uma só fera,

em busca

da maior pureza,

como se nada

mais houvesse.

(Um dia, saiu

da cabana

de folhas secas,

maravilhado

em mistério,

e fez-se leopardo

entre leopardos.)

(FIGURAS METÁLICAS, 2005, p. 77-8)

Para além dessa bela imagem que se constrói em paralelo com a ficção de Jorge Luiz Borges, a poesia de Cláudio Daniel evoca outras paisagens, não só as da Índia, da Pérsia e do Egito, mas também a da filosofia, a da poesia e as paisagens interiores da linguagem.

Por fim, há nessa poesia de Cláudio Daniel e na de Rodrigo Garcia Lopes, experimentados tradutores da poesia ocidental, por si só in-traduzível e inseparável da criação poética. Talvez, por serem ambos bons tradutores, têm a clara consciência de que o poeta só consegue ser alterizando-se e que as paisagens das sintaxes alheias transformam a sua própria criação.

Rogério Barbosa é professor do Centro Federal de Educação Tecnológica, Doutor em Literatura Comparada. Co-editor da ATO – Revista de Literatura, do Jornal Literário DezFaces, e da Scriptum Livros. Tem publicado ensaios sobre poesia brasileira e portuguesa em periódicos universitários e revistas de literatura e cultura.

Livraria do Café com Letras...

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



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

Redes sociais: novas formas de fruição, difusão cultural e sociabilidade

Eleonora Santa Rosa

O tema focado por Karla Guerra nesta edição apresenta indagações, possibilidades, análises mais do que pertinentes no que toca à emergência de um fenômeno que veio para ficar e com uma capacidade brutal de transformação em suportes nunca antes imaginados. Em meio ao frenesi que despertam, as tolices que disseminam, públicas e privadas, o que, de fato, merece ser objeto de reflexão e propagação? A mim incomoda profundamente a questão de conteúdo, ou melhor, da ausência de. Quase sempre, salvo raras exceções, ainda vejo a rede infestada de porcarias de toda a ordem, de temas fugazes e vulgares, perda de tempo com assuntos de nenhuma importância e repletos de dados pessoais de natureza irrelevante. Obviamente, o potencial de mobilização, de disseminação de informação, de conexão são fantásticos. Há coisas, mesmo que ainda raras, interessantíssimas e de fortíssimo impacto cultural. Polêmicas à parte, o artigo convida a todos a pensar sobre o que vem por aí...

Karla Guerra

PRIMEIRAS IMPRESSÕES

A idéia de compartilhar informações pessoais, profissionais, fotos, vídeos, textos e impressões na rede, sempre me intrigou. Por que alguém estaria interessado em um amontoado de informações sobre pessoas comuns? Um anônimo, cuja audiência não gera nenhuma comoção ou o frenesi especulativo como aquele que é criado em torno de celebridades. O que despertaria nossa atenção diante de um cotidiano tão próximo ao nosso? Foi assim, por pura curiosidade, que rompi a enorme resistência e construí meu perfil no Orkut – espaço onde muitos dos meus amigos e conhecidos já transitavam com certa intimidade já há algum tempo.

Uma das primeiras impressões que tive me lembraram os motivos pelos quais aquele ambiente escancarado sobre a vida alheia não me seduziam. Nele via apenas uma frenética busca por notoriedade ou a criação de relacionamentos superficiais – que se traduzia no número de amigos adicionados à sua página. Uma espécie de telescópio virtual, onde anônimos sentiam certo prazer em expor parte da sua vida íntima e concorriam entre si para ampliar suas redes de contatos. Outros tantos, mais reservados, no mínimo observavam aquele movimento mais passivamente e capturavam antigas amizades espalhadas por aí. Aquelas páginas ou perfis me recordavam velhos álbuns de família, com fotos desfocadas, antigas, sem enquadramento e em ambientes apertados. Tão caseiras e descuidadas que poderiam ser apenas uma tentativa precária de digitalizar as fotos familiares e preservar lembranças daquela inesquecível viagem de férias.

Vencida a curiosidade, sem muito encanto, a inquietação inicial ainda incomodava. O que estava por trás desse grande movimento que tinha uma capacidade de mobilizar milhões de pessoas e conectá-las em diversas partes do mundo? Como essas comunidades virtuais¹ se constituíam? As motivações que geram esses grandes movimentos nas dinâmicas sociais – para além da sedução tecnológica – são tão diversas que ultrapassam os limites dessas poucas linhas. No entanto, po-

dem ser traduzidos muito rasteiramente na velha dinâmica da inclusão e exclusão social. Vale lembrar que a dinâmica das relações sociais sobre as quais reflito aqui possuem características específicas: são mediadas pelo computador e infinitamente ampliadas pela utilização da Internet. Ou seja, são características indissociáveis da extraordinária mudança que revolucionou os processos de interação social e de comunicação na última década e geraram o reconhecido fenômeno das “redes sociais”.

CONTEXTO 2 – O PRESENTE EM NÚMEROS

Uma matéria recente da Revista Época² intitulada “O Poder e o Risco das Redes Sociais”, apresenta em mais de dez páginas dados recentes de uma pesquisa que retrata uma impressionante perspectiva da extensão do fenômeno das redes sociais no Brasil, considerado o mais sociável dos países nessas redes: em média, os brasileiros possuem quase o dobro de amigos virtuais do que em outros países e 80% dos nossos internautas possuem perfis nas redes sociais.

O MSN aparece em primeiro lugar, seguido do Orkut que tem um perfil de usuários jovens provenientes de todas as classes sociais (ambos colocam o Brasil em primeiro lugar no ranking de usuários dessas redes no mundo). Somando as duas redes, são mais de 53 milhões de usuários, apenas em território nacional. Guardem esses números, outros irão somar-se a eles.

No panorama global, já são mais de um bilhão de usuários das redes sociais em todo o mundo, o que significa que uma entre sete pessoas do planeta utilizam alguma rede social. Número nada desprezível, quando pensamos na influência da opinião dos consumidores na avaliação/indicação de produtos, eventos, viagens, restaurantes e toda uma gama de produtos e serviços a outros internautas e conseqüentemente à sua rede de amigos.

EXPOSIÇÃO E PODER

Lado a lado, exposição e conectividade desenham um novo panorama das relações sociais na nossa época. Uma característica já detectada é que os mais jovens – a maioria

dos usuários das redes sociais – não se importam tanto com a privacidade. No entanto, a tendência é que, cada vez mais conscientes da força e do valor das informações que disponibilizam nas redes sociais para as empresas e a publicidade, alterem gradualmente a forma de se relacionar nas redes, exigindo algo em troca.

Hoje, as redes sociais despertam grande interesse das empresas, que vêm nelas a possibilidade de conhecer os hábitos e preferências dos seus consumidores mais de perto. A grande questão se concentra na exposição excessiva que a entrada nas redes representa para as marcas. Se de um lado podem usufruir do bônus de se aproximar dos seus consumidores, de outro, podem arcar com ônus da exposição das suas fragilidades e à profusão de críticas sem maiores filtros. A resposta a essa questão está na originalidade e na criatividade com que geram, elas também, novas formas de relacionamento com o seu público. Ávido por novidades, o público das redes sociais está muito mais predisposto a experimentar novas formas de contato, do que o público mais conservador das mídias tradicionais. E em breve essa diferenciação cai por terra. As mídias tradicionais, principalmente jornais e revistas, já investem há muito nessa aproximação/apropriação das redes sociais. Não são raros os casos recentes da reestruturação de grandes meios impressos para se adequar a essa nova realidade. É essa a diferença: estamos diante de um novo perfil de público, de novas formas de estabelecer laços, de interagir.

CULTURA – APROPRIAÇÃO E USO DE NOVAS FERRAMENTAS

O campo cultural não fica distante desse novo panorama que se desenha e já descobriu o potencial de mobilização que as redes sociais oferecem, em sua maioria, gratuitamente. Se o acesso às mídias tradicionais (jornais, revistas, redes de televisão e rádios) ainda é dispendioso e extremamente concentrado em alguns veículos, as novas mídias surgiram como uma alternativa, cujo potencial ainda nem começou a ser explorado.

A cada dia assistimos a uma crescente

adesão de projetos, artistas, grupos, espaços culturais e mesmo projetos em fase de desenvolvimento às redes sociais. A princípio, a utilização é bastante convencional: as redes sociais são aliadas a outras formas de comunicação na web (sites e blogs em geral) como forma de “capturar” audiências mais amplas. No entanto, num território onde a convergência tecnológica é o prato do dia, a criação de aplicativos tais como jogos eletrônicos (games), enquetes, promoções e muitas outras formas de interação surgem numa velocidade vertiginosa. Os usos e apropriações nesse território amplo e ainda pouco explorado geram possibilidades infinitas de conexão e interatividade com o público.

ALGUNS CASOS CONCRETOS

Recentemente, o escritor Fabrício Carpinejar lançou um livro com seus tweets, contendo os aforismos que publica diariamente. Ele possui mais de 28 mil seguidores no Twitter e considera um desafio a literatura síntese em 140 toques. Outro frequentador assíduo do Twitter é Luís Fernando Veríssimo, que quase diariamente abre uma nova série de postagens sobre um determinado tema, geralmente por volta das oito da manhã quando inicia a publicação dos seus posts.

Ainda no Twitter, não poderia deixar de mencionar um recordista, o diretor, escritor e ator Stephen Fry, que publicou recentemente, em parceria com o artista Morgan Ritchie, uma série de desenhos associados ao seu “estado de espírito” publicada diariamente na sua página no Twitter durante 100 dias, denominado “100 days of fry”³.

O Facebook, que hoje é a maior rede social do mundo, em apenas um ano conquistou mais de um milhão de usuários e já é território amplamente utilizado por grupos, artistas, galerias, museus, projetos, produtoras, filmes, espetáculos, centros culturais e toda a gama de empreendimentos presente na área cultural. A fórmula é simples: potencial de mobilização + velocidade com que as informações se espalham entre os usuários do Facebook + custo zero = excelente custo benefício. O Facebook é hoje uma boa opção para divulgar todo e qualquer tipo de evento em tempo recorde. Se antes o cálculo do tempo necessário para se postar convites via correio ou a distribuição de filipetas e folders incluía os riscos de

alguma variável não previsível, hoje a disseminação dessas informações é praticamente instantânea. E com algumas vantagens. De um lado tem-se a atitude politicamente correta da economia de impressos, cuja vida útil é de minutos ou dias. Por outro lado, abre-se um importante espaço de interação com o público, que frequentemente troca informações sobre o evento, indicam a outros usuários (disseminam), comentam, tiram suas dúvidas, tudo isso no mesmo espaço virtual. Além dessa capacidade de interatividade com o público na divulgação, geralmente os usuários postam comentários e críticas sobre a programação, horários e muitas vezes avaliam o evento após a realização, servindo como uma espécie de termômetro para realizadores, patrocinadores e parceiros. Esse, sem dúvida, é um grande avanço em relação ao material impresso.

NOVAS ESTRATÉGIAS DE DIFUSÃO: A CRIATIVIDADE ENTRA EM CAMPO

Apesar da série de vantagens e casos de sucesso mencionados anteriormente, a utilização do potencial e das ferramentas das redes sociais pelo setor cultural é ainda bastante tímida e convencional. De fato, é que, para além das possibilidades que as redes sociais oferecem em termos de velocidade e acessibilidade para divulgação da produção cultural e que os meios convencionais como TV, rádio, jornais e revistas nem sempre possuem, não são comuns casos de apropriação da rede com maior criatividade. A diferença agora é que o público não é um sujeito passivo na comunicação.

A pesquisa Target Group Index que estuda hábitos de consumo de mídia, serviços e produtos, realizada entre janeiro de 2008 e janeiro de 2009⁴, desenha com maior precisão o perfil desse novo consumidor brasileiro na era da informação:

- “O “espectador” transformou-se em “colaborador” a partir da evolução e popularização nas formas de se comunicar.
- Os níveis de colaboração são heterogêneos: as pessoas geram e disseminam conteúdos, reportam novidades e trocam informações. O que as diferencia é o potencial de influência e decisão em seu círculo de relacionamentos.
- Independente do nível de identificação com os processos tecno-

lógicos e de exposição aos meios, todos estão conectados a pessoas, marcas, valores e aspirações.

A interatividade é um elemento indispensável na configuração dessa nova forma de comunicação entre o público e o que ele deseja consumir. Ele não apenas recebe conteúdo, como produz e dissemina suas opiniões, desejos e preferências de consumo. E aí se inclui também o público consumidor de cultura. E é aqui que aparece a criatividade. No campo cultural é muito comum a associação da criatividade ao artista. À produção, muitas vezes também responsável por coordenar a difusão, resta apenas executar o operacional. Este é um engano muito comum. A criatividade é um elemento essencial tanto na execução de qualquer idéia, quanto na comunicação. Sim, parece óbvio, mas não é. O desafio agora é entender esses novos hábitos de consumo e aproveitar esses canais de comunicação direta com o público para criar alternativas inéditas de interação. Quem se habilita? Fica a dica!

Notas:

- 1 Ver origens do conceito de Comunidades Virtuais em RECUERO, Raquel. Comunidades Virtuais em Redes Sociais na Internet: Uma proposta de estudo. Ecompos, Internet, v. 4, n. Dez 2005, 2005.
- 2 Revista Época de 31 de maio de 2010.
- 3 O blog do projeto (<http://www.morganritchie.com/>) guarda toda a memória dos desenhos elaborados a partir dos posts publicados na página do diretor Stephen Fry, que possui mais de 1,5 milhões de seguidores no Twitter.
- 4 O Target Group Index é um estudo single source que apresenta hábitos de mídia, consumo de produtos e serviços, opiniões e atitudes da população. Desenvolvido em 1968 na Inglaterra, está presente em mais de 60 países e conta com 700.000 entrevistas anuais. No Brasil, está em sua 10ª edição. Ver publicação completa em <http://www.ibope.com/conectmidia/>

Karla Guerra é Mestre em Sociologia da Cultura pela UFMG, consultora e diretora da Ohm Cultura (www.ohm.cultura.com.br). Atualmente coordena o projeto www.repia.art.br, dentre outras atividades.

PÓS-GRADUAÇÃO
IEC PUC MINAS
EDUCAÇÃO CONTINUADA
CONHECIMENTO SEM LIMITES.

INSCRIÇÕES ATÉ
05/08/2010

**Cursos na área de
Comunicação**

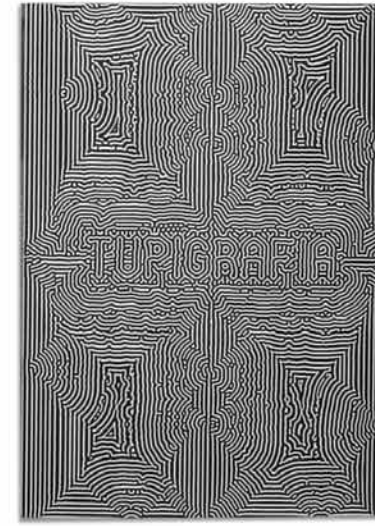
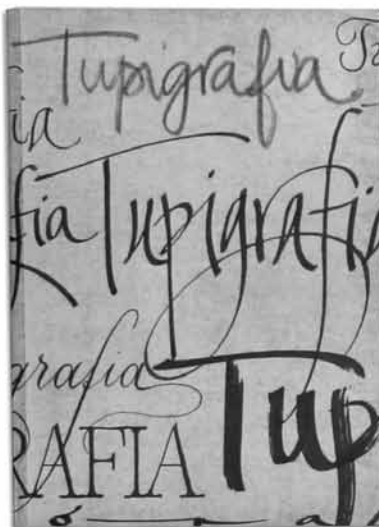
Confira no site a programação completa dos cursos da PUC Minas.

2º semestre - 2010
PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU

(31) 3319-4444
www.iec.pucminas.br



PUC Minas
Diretoria de
Educação Continuada



Olhe. Não Pare! A ligação já foi feita. Não precisa explicar. O espaço urbano e pensamento individual se alimentam mutuamente. Nosso território, apesar dos muitos pesares, surpreende, refaz. Tupigrafia é o rastro da tipografia que se movimenta corriqueira e sedutora.

(ROCHA & DE MARCO.
In Tupigrafia 1, 2000, p.03)

Juliana Pontes Ribeiro

Pensar o Design hoje tornou-se uma reflexão sobre o nosso cotidiano. Estamos submersos em um contexto de produtos e espaços idealizados por profissionais dessa área, que atuam como articuladores da imagem e do texto nos meios impressos e digitais; pensam os ambientes e sua dimensão de interação humana; criam produtos e objetos diversos para a indústria, e concebem a moda de vestuários e acessórios pessoais. Não é difícil notar que as nossas ações diárias e as nossas relações são constantemente mediadas por objetos e contextos dessa natureza, pensados a partir de uma lógica projetual que constitui-se de princípios metodológicos, tecnológicos e estéticos. Mas o que importa observar nessa amálgama entre o homem e os objetos é o potencial transforma-

dor dessa combinação. Ao repensar as formas e funções, o design promove uma renovação do olhar do homem comum sobre o contexto que o cerca, muitas vezes deslocando a sua experiência por meio do estranhamento. Pautado pelas nossas mudanças de hábitos e interesses, o designer tem como meta satisfazer necessidades variadas, mas sempre com um impulso de superação de limites. Essa motivação resulta em projetos que modificam a capacidade relacional dos produtos e sensibilizam as superfícies de contato dos objetos cotidianos. Refletir hoje sobre essa capacidade de propor novas experiências através do aparato instrumental do nosso dia-a-dia passa necessariamente pela percepção da carga emocional acionada por essas experiências. Esse é o viés que pretendo manter para pontuar as discussões sobre o design nesse espaço editorial: trazer

pensamentos, produtos, textos e imagens que mantenham em foco a questão dos afetos e emoções acionadas pelas propostas do Design. Esse meu recorte surgiu da minha experiência profissional na área do Design Gráfico desenvolvendo projetos de Design Editorial e Superfícies, além de manter uma carreira acadêmica na Universidade FUMEC, onde leciono na Graduação e pós-Graduação do curso de Design, e mantenho projetos de pesquisa e extensão em metodologia, sustentabilidade, design e artesanato. Nesse primeiro texto apresentamos a revista Tupigrafia a partir da observação do designer Rafael Neder, que mostra como esse produto editorial amplia o entendimento da tipografia como campo profissional e técnico para uma dimensão estética originada no fazer autoral e na expressão popular das inscrições vernaculares.

Uma reverência às letras



Rafael Neder

Em setembro de 2.000, os designers gráficos paulistas Claudio Rocha e Tony de Marco criaram um dos mais curiosos títulos do mercado editorial brasileiro. Uma revista marcada pela excelência e experimentação gráfica, e que tem como tema o universo da tipografia. Na recém lançada nona edição a Tupigrafia, reitera sua vocação.

Há poucos anos o termo tipografia designava exclusivamente uma técnica de impressão desenvolvida no oriente e introduzida no ocidente por Johannes Gutenberg no século XV. Hoje, devido a obsolescência comercial dessa técnica, o termo compreende um universo de novos significados.

Mais do que imprimir com tipos, tipografia é o arranjo do texto sobre o espaço. Espaço que pode ser a página de um livro, a tela do computador, a vinheta de abertura de um filme, o mostrador do relógio, os documentos de identificação de um cidadão, a embalagem do seu alimento favorito, os letreiros de uma loja, as placas de sinalização de sua cidade, etc. Ela pode informar, orientar e persuadir. No mundo contemporâneo a tipografia é virtualmente onipresente.

Para muitos designers gráficos, e profissionais de áreas correlatas, a tipografia é mais que uma ferramenta de trabalho. É uma paixão, e é esse o sentimento que norteia o trabalho da dupla de editores. Longe de ser uma revista científica, a revista vem desempenhando um importante papel.

O título da publicação deixou clara uma das preocupações editoriais: registrar as raízes e manifestações contemporâneas da cultura visual brasileira. Ao longo de sua história, a Tupigrafia têm registrado a riqueza da cultura popular brasileira e o trabalho tipográfico de seus artistas anônimos, a efervescência do graffiti e da pichação das grandes cidades, o trabalho dos grandes profissionais e mestres do design brasileiro. Desde a primeira edição, a revista tornou-se um dos principais veículos de divulgação do design de tipos nacional, e ao apresentar e analisar as novas fontes digitais, fomenta indiretamente a produção de

novos tipos. Com foco local, mas com antena de alcance global, a Tupigrafia também aborda temas de relevância ligados ao cenário tipográfico internacional. Um leque tão amplo de assuntos e discursos só foi possível graças à colaborações de uma rede de amigos e profissionais da tipografia brasileira, além de designers estrangeiros de renome mundial.

Com um projeto gráfico mutante e flexível, ao longo dos anos a revista se consagrou como uma referência também no exterior. Seus editores têm sido convidados para palestras em eventos internacionais de tipografia, entre eles a TypeCon de San Francisco em 2004, a TypoBerlin 2005, o Poli-Design de Milão em 2008 e congresso anual da St. Bride Library, em Londres, em 2009.

O encontro entre passado, presente e futuro marca a nona edição. Esse diálogo acontece logo na capa, onde o leitor tem a possibilidade de escolher entre três opções distintas. A primeira tem o nome de Capa-Dura (figura 1) e é de autoria de Claudio Rocha que reproduziu a encadernação de um antigo livro. A segunda capa WWW. (figura2) é de autoria de Guto Lacaz e é um brincadeira que propõe a criação de uma nova tecla para a sigla. Já a terceira capa é uma aventura tecnológica de Dimitri Lima nos domínios da Programação, onde o curioso efeito ótico foi alcançado através de um código matemático que gerou as formas da capa aleatoriamente.

Na matéria "Uma aventura pela escrita e suas outras formas" Rubens Matuck e Claudio Rocha viajam pelas formas da escrita cuneiforme, egípcia e de Bamum (nos Camarões). A beleza das inscrições nos barcos do Amazonas foi tema da tese de Fernanda Martins é o assunto da reportagem "Letras que Flutuam". No texto a autora traça um paralelo entre a tipografia vitoriana e o ciclo da borracha no Brasil, além de analisar o funcionamento dos letreiros para uma população majoritariamente iletrada. Já as novas possibilidades da tipografia dinâmica e da tecnologia digital é o tema da matéria "Sintype", nela Tony de Marco apresenta o software criado pelo gaúcho Dimitri Lima. Também merece destaque a reveladora re-

portagem sobre o cenário tipográfico português, colaboração conjunta da brasileira Marina Chacur e o português Pedro Amado. A revista ainda trás um texto dos italianos Claudio Castellacci e Patrizia Sanvitale sobre o futurismo. Destaque para as reproduções fotográficas do livro Zang Tumb Tumb, que mostram a textura do papel e tridimensionalidade da impressão tipográfica.

Sobre os editores

Claudio Rocha conta que seu interesse por tipografia remonta o início de sua trajetória profissional nos anos de 1970 e 1980. Consciente da importância do assunto e preocupado com a ausência de debate sobre o tema e uma bibliografia em português, Claudio iniciou uma trajetória autodidata. Em meados dos anos 1990, após um momento de redefinição profissional Claudio resgatou o prazer de desenhar tipos. Hábito que iniciou nas décadas anteriores devido a necessidade de se desenhar os tipos dos layouts ainda analógicos.

Em 1996, participou de uma conferência internacional na Holanda e conheceu o tipógrafo inglês Colin Brignall, que se mostrou atencioso e impressionado com os tipos desenhados por Claudio. Esse encontro acabou rendendo o contrato para o lançamento de dois tipos nos anos seguintes pela type foundry ITC.

A partir de 2000, Claudio passou a editar a Tupigrafia, conciliando a função de editor independente com a de designer comercial. A partir de 2003 começou a se dedicar exclusivamente à tipografia, desde a organização de eventos à publicação de livros e revistas sobre o tema. Em 2008, enquanto morava na Itália, foi responsável pela criação e edição da revista Tipoitalia. Projeto que para Claudio é irmão da brasileira Tupigrafia. Atualmente reside em São Paulo, leciona no Instituto Europeo di Design e é diretor da Oficina Tipográfica São Paulo.

Tony de Marco iniciou sua trajetória profissional na Folha de São Paulo. Em 1989, em meio a projetos paralelos, conheceu o Macintosh. Do vício pela maçã, surgiu o MACINTOSHICO um fanzine de humor e dicas sobre o computador mais querido do Universo. O título acabou virando a publicação

MacMania, a primeira revista brasileira dedicada aos computadores da Apple, e que ao longo de 12 anos foi um laboratório gráfico onde Tony pode aperfeiçoar suas habilidades em design de tipos.

Desde de 2004, comercializa suas fontes na type foundry pessoal Just in Type. Seu projeto de maior destaque é a fonte Samba, criada em 2003 e inspirada nos letterings do ilustrador J. Carlos para a revista Para Todos dos anos 1920. A fonte foi criada inicialmente para a matéria sobre J. Carlos na Tupigrafia 4, e foi uma das premiadas no Linotype International Type Design Contest, de 2003. Frequentemente é citada em publicações especializadas como um dos melhores projetos desta década.

Atualmente concilia as atividades, editor da revista Tupigrafia, type designer, artista plástico, e fotógrafo. Em suas obras artísticas explora a linguagem gráfica da pichação e da arte de rua, tendo exposto na galeria Rojo em Barcelona em 2009. Como fotógrafo é reconhecido internacionalmente pelo ensaio fotográfico São Paulo No Logo onde registra o desmanche drástico da mídia outdoor da cidade em 2007, em função da lei Cidade Limpa e é um dos principais atrativos do salão do Brasil na World Expo 2010.

Onde encontrar

www.tupigrafia.com.br
www.flickr.com/tupigrafia
www.twitter.com/tupigrafia
vendas@tupigrafia.com.br
R\$ 40,00 + R\$ 6,00 (frete para todo o Brasil)

Dados técnicos

Tupigrafia 9; formato 16 x 22,5 cm; 128 páginas, policromia.

Rafael Neder, natural de BH, é designer gráfico e designer de tipos autodidata. Tem fontes publicadas nas empresas T26, MyFonts e em sua fundição pessoal. É professor na Universidade FUMEC. Ensina impressão tipográfica na Tipografia Matias com um olhar contemporâneo e experimental sobre a antiga técnica. Colabora para o website www.tiposdobrasil.com com artigos sobre tipografia e história da escrita.

A enciclopédia experimental de Peter Greenaway

Essa idéia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis...

Italo Calvino

Saberes em rede

Peter Greenaway é um dos poucos cineastas contemporâneos que ainda ousam na experimentação radical de novas formas e linguagens, sem que isso signifique necessariamente uma recusa do passado. Ao trazer para um mesmo topos o legado cultural de diferentes tradições – entre elas, a do Renascimento e a do Barroco –, as práticas de vanguarda, as estéticas orientais, as inovações tecnológicas e as referências artísticas do presente, ele tem conjugado, cada vez mais, o repertório erudito extraído da alta cultura com procedimentos próprios da cultura tecnológica, fazendo de seus filmes, pinturas, óperas e textos uma espécie de enciclopédia experimental.

O caráter enciclopédico de seu cinema se justifica na forma como o artista constrói uma combinatória aberta de saberes, linguagens, suportes, metáforas, alegorias, citações e intertextos, organizada a partir de determinados princípios (diga-se, arbitrários, ainda que rigorosos) de ordem para tratar de um mundo desordenado e muitas vezes absurdo. História da arte, literatura, música, arquitetura, culinária, cartografia, mitologia, cultura eletrônica, teatro, dança, zoologia, botânica, paisagismo, psicanálise, história, caligrafia, engenharia, geometria, anatomia, astronomia e filosofia, dentre outros campos de saber, compõem esse universo cinematográfico que, cada vez mais, se furta aos limites da tela para se expandir em vários outros espaços artísticos. Ademais, Greenaway busca incorporar em seus filmes o próprio tipo de estrutura do modelo enciclopédico. Listas e verbetes em disposição alfabética, com enumerações e outros dispositivos classificatórios, proliferam em seu trabalho desde o início de suas atividades artísticas, na década de 1960. Isso, sempre, com propósitos irônicos, visto que seus filmes, óperas, textos e pinturas, ao se organizarem em forma de catálogos ou verbetes capazes de organizar uma variadíssima gama de conhecimentos, imagens e linguagens, acabam por instaurar o caos dentro da própria ordenação que os define, abrindo-se ainda a formas alternativas de narratividade.

Tudo isso, sem dúvida, confere ao trabalho de Greenaway características híbridas, pouco ou nada compartilhadas por cineastas de sua geração. Para não mencionar a postura crítica do cineasta diante da produção filmica predominante (ainda presa, segundo ele, aos princípios representacionais do modelo realista da literatura do século 19) e a sua recusa peremptória dos clichês oriundos do uso complacente e indiscriminado das novas tecnologias audiovisuais pela indústria cinematográfica atual. Ele acredita na relevância

dessas tecnologias, não como provedoras de efeitos especiais, mas como dispositivos capazes de reinventar estruturalmente a linguagem do cinema. E essa postura, que indicia os traços vanguardistas do cineasta, vai marcar sua inserção no contexto das artes britânicas do início dos anos 1980.

Vale lembrar que, no âmbito do cinema dessa época, Greenaway representou um desvio radical do realismo imperante, afirmando-se, ao lado de cineastas como Derek Jarman, Stephen Frears e Neil Jordan, dentre outros, como uma promessa concreta de inovação da cultura cinematográfica do Reino Unido. Mas, à diferença de seus pares, optou por incorporar também aos seus filmes várias outras referências estéticas, culturais e midiáticas, numa nítida abertura a outras linguagens, suportes e tradições, como já foi observado. O que não significou, contudo, o abandono de sua bagagem especificamente britânica. Basta mencionar o seu interesse por segmentos bastante expressivos da história cultural da Inglaterra, como o teatro elisabetano, o paisagismo, a literatura e a tradição dos jogos, os quais ele procurou articular com todo um repertório artístico de caráter transnacional, afirmando com isso uma relação paradoxal com suas “raízes” culturais.

Greenaway, nascido no País de Gales em 1942, iniciou suas atividades profissionais como artista plástico. Sua incursão no cinema aconteceu mais tarde, no final dos anos 1960, quando começou a trabalhar num órgão oficial do governo britânico que fazia documentários de propaganda governamental para a televisão. Foi aí que tomou contato, de forma mais efetiva, com as técnicas de produção, edição e montagem de documentários, o que o levou a fazer seus primeiros curtas-metragens, todos eles documentários ficcionais, paródias da lógica burocrática dos filmes do governo.

Dentre esses trabalhos, destacam-se *H is for House*, que leva à desordem alfabética o ato de catalogar palavras começadas com H; *Windows*, que apresenta uma estatística inusitada de casos de morte por defenestração; e *Dear Phone*, um divertido inventário de histórias relacionadas a telefones. Posteriormente, Greenaway realizou dois médias-metragens: *A Walk Through H*, sobre a viagem de um ornitologista após a morte, guiada por mapas absurdos, e *Vertical Features Remake*, três versões de um documentário apócrifo feito por um cineasta fictício.

Em 1980, lançou seu primeiro longa-metragem, *The Falls*, de três horas de duração, mas seu primeiro filme de repercussão internacional foi *The Draughtsman's Contract* (O

contrato do amor), de 1982, no qual compõe um sofisticado e mordaz retrato da aristocracia inglesa do final do século 17. A partir daí realizou filmes cada vez mais ousados e engenhosos, como *A Zed & Two Noughts* (*ZOO: um z & dois zeros*), de 1986, um ensaio ficcional sobre a morte, em que esquadrinha através de rigorosa simetria as leis de decomposição que presidem a vida; *The Belly of an Architect* (*A barriga do arquiteto*), de 1987, que trata do fracasso de um arquiteto americano que vai a Roma organizar uma exposição sobre os projetos arquitetônicos do visionário francês Étienne-Louis Boulée; *Drowning by Numbers* (*Afogando em números*), de 1988, uma comédia de humor negro em que explora as possibilidades e impossibilidades dos jogos e dos números; *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (*O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*), de 1989, alegoria “gangsteriana” da sociedade de consumo, em que alia teatro, ópera, arte barroca holandesa, culinária e canibalismo; *Prospero's Book* (*A última tempestade*) de 1991, transcrição tecnológico-maneirista de *A tempestade* de Shakespeare; *The Baby of Mâcon* (*O bebê santo de Mâcon*), de 1993, um espetáculo dentro de um espetáculo, que recria, por vias heréticas, um drama moralista do século 17; *The Pillow Book* (*O livro de cabeceira*), de 1996, que trata da relação entre corpo/escrita, em diálogo com o diário de Sei Shonagon, escritora japonesa do século 10; *8 ½ Women* (*Oito mulheres e meia*), de 1999, um catálogo de fantasias sexuais masculinas à luz do imaginário feli-niano; *The Tulse Luper Suitcases* (*As malas de Tulse Luper*), trilogia integrante de um ambicioso projeto multimidiático iniciado em 2000; e *Nightwatching* (*Ronda noturna*), de 2007, em homenagem a Rembrandt. Fez ainda vários filmes e documentários para a televisão, como *Four American Composers*, de 1983, *A TV Dante*, de 1989, *M Is for Man*, *Music and Mozart* e *Darwin*, ambos de 1992, dentre outros, todos elaborados a partir de rigorosas simetrias, em consonância com a obsessão taxonômica que atravessa os filmes para cinema. Quanto a isso, o próprio Greenaway se manifesta, numa entrevista:

Os sistemas de nomeação e de identificação de cores, escalas, distâncias, tipos, tamanhos são todos subjetivos [...] Eu também gosto de criar meus próprios sistemas em forma de listas – e creio que as categorias da enciclopédia chinesa borgiana são salutares. Mas meu objetivo principal é usar os códigos numéricos, equações e contagens como alternativas para o modelo narrativo dominante. Faço filmes-catálogos.¹

Dentre esses trabalhos, *The Falls* pode ser considerado um dos que mais se destacam pela feição enciclopédica.² Estruturando-se como um conjunto de biografias dispostas

*Artigo publicado em
As Ironias da Ordem,*

de Maria Esther Maciel - Editora UFMG.

em ordem alfabética, o filme cataloga 92 supostas vítimas de um estranho evento identificado apenas como VUE (The Violent Unknown Event) e que teria atingido milhares de pessoas, provocando nos sobreviventes inusitadas alterações de comportamento. O detalhe principal é que todos os personagens têm sobrenomes começados com a sílaba Fall, recolhidos arbitrariamente de um enorme arquivo institucional criado para registrar todos os casos relativos à tal catástrofe.³

Misturando referências de filmes de Hitchcock e estudos de ornitologia, o filme se oferece ainda como um verdadeiro compêndio ficcional sobre pássaros. Ao que se soma a profusão de idiomas apócrifos ao longo da apresentação das 92 biografias. Isso se deve ao fato de que as vítimas do VUE teriam sofrido estranhas transformações comportamentais após a catástrofe, passando a falar línguas estranhas, inventadas pelo próprio cineasta, e adquirindo obsessões e hábitos ornitológicos. Muitas dessas línguas são descritas ao longo do filme, formando um verdadeiro amálgama babélico de idiomas artificiais, oníricos, poéticos, técnicos, cabalísticos, alquímicos, filosóficos, de bricolage, como aqueles que Umberto Eco estudou de forma detalhada em *A busca da língua perfeita*, em que aborda as tentativas humanas de criação de novos alfabetos e idiomas, como as de Nicolás de Cusa, Athanasius Kircher, Leibniz, John Wilkins, John Dee e Hildegard von Bingen, dentre outros.

“Gosto de pensar em *The Falls* como minha própria enciclopédia pessoal”, declarou Greenaway. Ao que ele acresce o dado de que, através das 92 biografias ficcionais, a intenção também foi mostrar “92 formas diferentes em que o mundo pode acabar” e “92 formas diferentes de se fazer um filme”.⁴ Para isso, ele valeu-se de fragmentos de vários filmes que abortou, imaginou ou desejou fazer, fotografias de pessoas que conheceu, pedaços de entrevistas que deu ou leu, compondo dessa forma também um compêndio particular de suas relações domésticas e sociais. Nesse catálogo de vidas inventadas, os procedimentos inerentes ao gênero documentário são misturados a estratégias ficcionais próprias da literatura ou dos filmes narrativos. Mas, por adotar a estrutura da lista e do catálogo, Greenaway também acaba por se desviar da narratividade tradicional, preferindo um viés não-cronológico, minado por descontinuidades estratégicas.

Em *The Falls* e outros trabalhos, o uso desses procedimentos da lista e do catálogo é evidente, na medida em que o cineasta insere, nos limites da série, muitos itens, dados e objetos heterogêneos e por vezes absurdos, que se expandem para fora das demarcações ou fazem implodir os limites da ordem. É nesse sentido que, para ele, as categorias da enciclopédia chinesa borgiana são salutares e servem como influxos para o seu próprio universo criativo.

Arquivos nômades

Outros trabalhos de Greenaway que levam às últimas consequências os experimentos taxonômicos e o impulso enciclopédico – estes potencializados pelo uso ostensivo de sofisticados recursos tecnológicos – são *Prospero's Books* e *A TV Dante*, ambos baseados em obras canônicas da literatura ocidental.⁵ Mas onde o enciclopedismo experimental de Greenaway se radicaliza em enormes proporções é no projeto *The Tulse Luper Suitcases* – espécie de enciclopédia das enciclopédias, que inclui três longas-metragens com tecnologia digital, DVDs, livros, blogs e websites, VJ performances, games de computador, óperas, séries de TV, exposições de arte e instalações.

Sob o pretexto de contar uma “história pessoal do urânio”, através da biografia de um homem chamado Tulse Luper, descrito como “escritor profissional e cineasta, capturado em várias prisões pelo mundo”,⁶ Greenaway cria uma espécie de collage móvel e transmidiática. A base de todo o projeto é o conjunto de 92 maletas (92 é o número

atômico do urânio), que Luper teria deixado espalhadas pelo mundo de 1928 a 2003. São maletas de conteúdo variado e extravagante, que funcionam como arquivos nômades de uma vida e de um tempo, mas que se dão a ver como coleções arbitrárias, subjetivas e heteróclitas, que desafiam os sistemas de classificação legitimados pela lógica burocrática dos arquivos institucionais.

Concebido como um *work in progress*, o projeto tem um traço explícito de ubiquidade, por buscar ocupar, simultaneamente, o maior número possível de espaços artísticos e midiáticos disponíveis na contemporaneidade. Nas palavras do próprio Greenaway, “*The Tulse Luper Suitcases* é uma ambiciosa tentativa de entrar inteiramente na Era Digital [...] É uma tentativa de fazer um ajuntamento de todas as linguagens de hoje, colocá-las uma ao lado da outra e fazê-las conversar.”⁷

Diante da complexidade desse projeto feito de fusões, crossovers, trânsitos, deslocamentos e desdobramentos múltiplos, torna-se quase impraticável uma descrição precisa de todos os elementos que o constituem. Os três filmes são marcados por um explícito hibridismo de linguagens e por uma multiplicidade de frames e sobreposição de imagens. Neles, as janelas (no sentido “Microsoft”) se pluralizam, abrem simultaneamente e se interconectam. As repetições e os espelhamentos também abundam, culminando numa espécie de “barroco digital”. Para não falar da profusão de referências históricas, geográficas e culturais que saturam a tela e transbordam para fora dos limites do próprio filme.

As maletas de Luper, por exemplo, poderiam ser associadas a verdadeiros arquivos de Internet, visto que cada uma, ao ser aberta, oferece ao espectador vários “files” que, por sua vez, contêm listas e listas de “documentos” e objetos que sempre se desdobram em outros. Os conteúdos das maletas variam entre brinquedos, fotos de Luper, cartas de amor, passaportes, pornografia do Vaticano, filmes perdidos, ideias de América, ouro do Holocausto, mapas, mensagens de garrafa, dentre muitas outras coisas.⁸ Basta dizer que, para cada barra de ouro contida na maleta nomeada de “Holocaust gold”, Greenaway escreveu um conto, reunindo todas as narrativas sobre o ouro roubado pelos nazistas das vítimas do Terceiro Reich de 1930 a 1946, em um livro publicado sob o título de *Gold*. Essas histórias podem ser lidas também nas páginas do website www.bolzanogold.com, que funciona como uma galeria virtual repleta de fotos, desenhos, colagens, flash movies, reproduções de pôsteres, dentre outros experimentos visuais.

Já no site www.tulselupernet.com podemos encontrar a lista completa das maletas, acompanhada de textos, imagens e detalhes sobre todo o projeto. Greenaway, na introdução, o define como um extenso arquivo online das aventuras de Luper, os lugares que ele visitou, os personagens que encontrou, suas prisões pelo mundo, os projetos que conduziu, os objetos que foram encontrados em suas 92 maletas e alguns acontecimentos históricos do século 20. Aliás, um aspecto interessante desse espaço é sua organização taxonômica, que permite ao visitante explorar todo o conteúdo do site sob diferentes pontos de vista. Cada seção do site é um baú de surpresas que conduz o visitante a uma vertiginosa viagem por tempos e espaços múltiplos e simultâneos. Em cada uma, como diria Barthes, “uma simples matéria pode permitir a leitura de toda uma história”⁹

Como se vê, Greenaway leva às últimas consequências, em *The Tulse Luper Suitcases*, o gesto taxonômico que definiu quase todos os seus trabalhos anteriores, ao propor a criação de uma enciclopédia que, ao invés de se configurar como um topos onde podem coexistir todos os saberes e referências sobre as coisas do mundo (à feição da biblioteca de Babel borgiana), se dá como uma profusão de arquivos espalhados em vários topoi. Uma enciclopédia em permanente estado de

ubiquidade, como as ruínas espalhadas de um mapa que tenha sido equivocadamente criado para cobrir todo o território.

Um projeto como esse só poderia existir, de fato, no contexto atual, dado o incremento de novos dispositivos eletrônicos e digitais no mundo contemporâneo. Como afirma Mike Featherstone, “hoje as novas tecnologias da informação expandem nossa capacidade de arquivar tudo”.¹⁰ Nesse sentido, o arquivo deixa de ser um lugar específico onde inserimos dados, documentos e imagens para ocupar diferentes espécies de espaços, incluindo os espaços extensivos à vida cotidiana.¹¹

Assim, ao reencenar, na era digital, a instigante figura renascentista/barroca do artista transdisciplinar, Peter Greenaway o faz com o intuito de evidenciar que, se “o mundo existe para chegar a um livro”, tal “Livro” só é possível enquanto uma ars combinatoria, uma totalidade aberta e rizomática. Daí que sua enciclopédia agregue ao ato de “classificar”, “catalogar”, “inventariar” e “enumerar” outros procedimentos que apontam para uma nova dinâmica: a das misturas e entrecruzamentos, pautada nos atos de “mesclar”, “amalgamar”, “cruzar”, “interpenetrar”, “justapor”, “combinar”, “imbricar”. Para ele, o enciclopedismo no mundo contemporâneo faz sentido enquanto um *cross media project*, com múltiplas entradas e ramificações imprevisíveis.

1 Greenaway, em entrevista a Allan Woods. (MELIA; WOODS. Peter Greenaway, p. 135.)

2 Ver o roteiro do filme, elaborado numa forma pouco usual, misto de catálogo e livro de contos, em que cada verbete ou narrativa traz a biografia de um personagem. (GREENAWAY. *The Falls*.)

3 Amy Lawrence, ao tratar dos primeiros filmes de Greenaway, faz uma análise interessante de *The Falls*. (Ver LAWRENCE. *The Films of Peter Greenaway*.)

4 GREENAWAY. *The Falls*.

5 Realizei uma análise desses filmes em *A memória das coisas*.

6 Tulse Luper foi também personagem de algumas das primeiras realizações do cineasta, como *A Walk Through H*, *The Vertical Features Remake* e *The Falls*, tendo ficado conhecido

nesses filmes como uma figura atípica e emblemática, que sabia aliar à vocação ornitológica herdada do pai o exercício da ficção, o gosto pela cartografia, a prática da conspiração e da viagem, o talento para o saber enciclopédico e para o artifício.

O próprio Greenaway chegou a defini-lo, em várias ocasiões, como uma espécie de

outro de si mesmo, criado pela necessidade que teve de exercitar algumas de suas

próprias obsessões e idiosincrasias mais radicais.

7 GREENAWAY. *Interview*.

8 Uma exposição das 92 maletas foi feita no SESC Avenida Paulista, em São Paulo, em outubro de 2007, dentro das atividades do 16º Videobrasil. Na ocasião, foram exibidos também os três filmes da trilogia *The Tulse Luper Suitcases*.

9 Barthes, ao discorrer sobre as pranchas da *Encyclopédie*, trata da dimensão enciclopédica dos objetos que as integram, detendo-se na matéria de que são fabricados. (BARTHES. *As pranchas da enciclopédia*, p. 28.)

10 FEATHERSTONE; VENN. *Introduction*, p. 10.

11 Um estudo mais verticalizado da noção de arquivo na contemporaneidade pode ser encontrado em FEATHERSTONE. *Archiving Cultures*, p. 161-183.

Co-produção internacional para o cinema

Diana Gebrim

O cinema é um meio importante de inserção social e globalização da cultura, pois é uma forma de entretenimento que alia expressão individual e comunicação social, elementos essenciais de relação da nossa vida real com o verdadeiro sentido de cultura. A partir disso, somando-se ao glamour que Hollywood desperta no imaginário das pessoas desde o início do século XX, a produção cinematográfica se tornou uma área em pleno crescimento ao redor do mundo, inclusive no Brasil.

As obras produzidas e distribuídas, através da circulação em festivais nacionais e internacionais e a da exibição em salas e canais de TV aberta e fechada de vários países, permitem o acesso das mais variadas nações e públicos a esses bens culturais, bem como gera emprego e renda, formando-se uma cadeia produtiva diversificada e em plena ascensão. À medida que as empresas percebem esse novo nicho de entretenimento, o interesse de se unir a parceiros que possibilitarão obter consumidores em outros mercados ganha força e importância.

Assim, a co-produção é uma união de forças, de recursos financeiros e de trabalho entre duas ou mais pessoas jurídicas para se realizar uma obra cinematográfica. Ela se torna internacional quando as partes envolvidas forem de diferentes nacionalidades e, para ser reconhecida como tal, deve ser aprovada formalmente pelos órgãos competentes de cada país.

Há muitas vantagens em se realizar uma co-produção internacional, pois:

- 1- Valoriza a obra;
- 2- Possibilita a obtenção de subsídios, financiamentos e incentivos fiscais de captação de recursos através de leis de incentivo à cultura;
- 3- Reconhece a obra como nacional em ambos os países;
- 4- Divide os riscos do aporte financeiro;
- 5- Fortalece as produtoras para competir e

explorar o mercado nacional e internacional de distribuição e exibição de filmes, diminuindo barreiras protecionistas para entrada do produto e aumentando as chances de ganho econômico;

6- Aumenta a quantidade de espectadores e diversifica a origem do público, democratizando o acesso mundial a esse bem cultural.

No Brasil, a co-produção internacional pode ser feita de duas formas: ao abrigo de um Acordo Internacional ou fora de um Acordo Internacional. A primeira segue os ditames do documento formalizado entre o Brasil e um ou mais Estados, no caso um Acordo de natureza cultural para o audiovisual, que estabelece termos e visa garantir os direitos previstos nas legislações de ambos os países. Já a segunda hipótese provém da livre vontade das partes estabelecida contratualmente, porém tem a desvantagem de ter uma menor garantia devido ao não comprometimento formal entre os governos.

Além de ser um trabalho em conjunto, a co-produção abre-se para a aplicação de diferentes técnicas e formas de criação, bem como contribui para formação de redes, ampliando as possibilidades de circulação do produto, uma das fases mais difíceis do setor cinematográfico. Sendo assim, torna-se um instrumento de integração dos mercados cinematográficos, que gera uma diplomacia cultural, ou seja, um conjunto de ações planejadas para amparar e fomentar o vínculo entre os países, ações estas tão importantes para o crescimento, o diálogo e a democracia mundial.

Por ser esta uma alternativa extremamente relevante para a realização de filmes, devido à dificuldade que as produtoras brasileiras e estrangeiras têm para concluir seus trabalhos utilizando somente recursos advindos dos mecanismos internos de incentivo à cultura, e diante das inovações tecnológicas que as produções hoje em dia necessitam, a relação advinda dessa produção conjunta se torna complexa. Assim, todo o processo,

que vai desde o início das negociações, inclusive em línguas e culturas estrangeiras, o conhecimento das legislações internas e específicas, os direitos e obrigações contraiados nos contratos celebrados, até a realização e exploração da obra audiovisual resultante, deve ser compreendido e alinhado para se ter certeza de que o que se está contraindo atenderá aos anseios e às vontades das partes envolvidas.

No Brasil, a realização de obras audiovisuais sob o regime de co-produção internacional é recente, passando de apenas uma obra em 1995 para 36 (trinta e seis) obras em 2008, crescendo esse número a cada ano. Como consequência, na medida em que aumenta a quantidade de filmes sendo feitos sob essa égide, aparecem os problemas e cuidados aos quais as partes devem estar atentas.

Mesmo diante de dificuldades, produtoras no Brasil e no resto do mundo têm se aberto cada vez mais para a realização de obras entre dois ou mais países, no intuito de dividir os custos e trabalho, bem como aumentar as possibilidades de circulação desses bens culturais dentro e fora de seus países co-produtores.

Diante desse cenário que toma proporções cada vez maiores, os governos e órgãos do setor audiovisual têm promovido o intercâmbio de informações e negócios a fim de incentivar o mercado de co-produção dentro dos mais variados festivais e mostras de cinema que acontecem frequentemente ao redor do planeta. Porém, para que tais projetos sejam feitos com segurança, os organismos internacionais têm que criar legislações eficazes que abarquem a matéria para que as partes se sintam protegidas ao se associarem a outras produtoras de países diferentes.

Diana Gebrim é sócia da Diversidade Consultoria e Desenvolvimento de Projetos Culturais e GPB Advocacia.

Saiba onde encontrar seu exemplar gratuito do Letras!

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