

Letras



Letras⁴³



Periódico cultural - Ano V - Nº 43 - Novembro de 2010 - Tiragem: 2000 exemplares - Distribuição gratuita - Belo Horizonte - MG - Brasil

por 45jj.org

E de Expediente

Letras

ISSN 1983-0971

Editoria e Direção Geral:

Carla Marin e Bruno Golgher

Editorias

Artes Cênicas: Mônica M. Ribeiro
Artes Plásticas: Mariana Lage
Arquitetura: Diogo Carvalho
Cinema: Ana Lúcia Andrade
Direito e Cultura: Diana Gebrim
Economia da Cultura: Ana Flávia Machado
Estética: Gilson Iannini
Gestão Cultural: Eleonora Santa Rosa
Literatura: Rogério Barbosa da Silva
Urbanidade: Wellington Cançado

Colaboração (esta edição):

Ana Carla Fonseca Reis • Ana Elisa Tolentino
Antonio Braz de Oliveira e Silva • Carla Andréa Silva Lima
Flávia Nacif da Costa • Fernanda Regaldo
Júlia Carolina Arantes • Leo Cunha
Marcelo XY • Rita Gusmão • Romero Freitas

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.

Dois poemas nonsense

Romero Freitas (tradução)

Das böhmische Dorf

Palmström reist, mit einem Herrn v. Korf,
in ein sogenanntes Böhmisches Dorf.

Unverständlich bleibt ihm alles dort,
von dem ersten bis zum letzten Wort.

Auch v. Korf (der nur des Reimes wegen
ihn begleitet) ist um Rat verlegen.

Doch just dieses macht ihn blaß vor Glück.
Tiefentzückt kehrt unser Freund zurück.

Und er schreibt in seine Wochenchronik:
Wieder ein Erlebnis, voll von Honig!

Christian Morgenstern

Logik

Die Nacht war kalt und sternenklar,
Da trieb im Meer bei Norderney
Ein Suahelischnurrbarthaar. -
Die nächste Schiffsuhr wies auf drei.

Mir scheint da mancherlei nicht klar,
Man fragt doch, wenn man Logik hat,
Was sucht ein Suahelihaar
Denn nachts um drei am Kattegatt?

Joachim Ringelnatz

Lógica

Era uma noite estrelada e fria.
Vagava no mar de Nordeney
Um fio de barba suaíli –
Três horas no relógio do cais.

Eu não podia entender aquilo,
Pergunta-se, se lógica há:
O que faria um cabelo suaíli
Às três da manhã em Kategatt?

Aldeia Grega

Palmström viaja, com certo sujeito,
Para uma aldeia onde tudo é grego.

Lá ele não compreende nada,
Da primeira à última palavra.

O sujeito (que o seguiu pela rima)
Também não compreende patavina.

Mas justo isso muito lhe agrada.
O nosso amigo retorna encantado.

E escreve na revista semanal:
Doce experiência, fenomenal!

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

Patrocínio



Realização



Sobre o corpo, o medo e a arquitetura

Flávia Nacif da Costa

A produção de arquitetura e de seus espaços urbanos tem sobrevivido apesar do corpo. Tal afirmação, que soa no mínimo estranha, é um sintoma das transformações por que passou a disciplina no que concerne à visão de sua relação com o homem, além de uma mudança sentida nele mesmo, o corpo, como totalidade sensória. Na busca de um entendimento dos moldes em que se pauta a experiência do espaço gerado pela obra arquitetônica, o que se vê é a interponência urgente de um discurso: para saber sobre isso, é preciso questionar o lugar do corpo na sociedade atual. Na relação do corpo com o mundo acontece a experiência do espaço. A experiência espacial confunde-se com a própria existência corporal. Sendo assim, para tomar conhecimento da possível produção de arquitetura contemporânea deve-se antes indagar sobre que corpo é possível nesta realidade, e de que realidade se trata.

A realidade — ou o contexto social — em questão é o de uma sociedade marcada pela realidade do consumismo exacerbado, da obsolescência prevista de objetos, da alta velocidade de circulação das informações e do culto ao valor aparente das imagens. É o lugar do medo do outro, e da redução da experiência de espaço público a atos solitários coletivos. Evita-se o contato com o outro nas ruas da cidade, coalhadas de gente mas imbuídas de falso senso coletivo, posto que a convivência não pressupõe a troca, nem o encontro.

Nesse panorama, há uma supervalorização dos sentidos perceptivos, uma incessante solicitação perceptivo-sensória que expõe o corpo, a princípio, ao uso de todas as suas atribuições, e sua exposição a um sistema de super-comunicações. Mas o exagero da carga acaba atrofiando as partes, criando o domínio de um ou dois sentidos — entre os cinco, tato, olfato, paladar, visão e audição — em detrimento dos outros, e impedindo o corpo de se reconhecer como totalidade, e se comunicar e se envolver com eficiência. É natural constatar que nosso processo de usufruição do mundo tenha se tornado, continuamente, pautado no predomínio da visão. Tudo se direciona ao culto à representação e à proliferação de imagens e, muitas das vezes, a uma visualidade sem significação. Isso equivale a esquecer a dimensão corpórea como completude da qual a experiência cotidiana deve partir e à qual deve sempre voltar.

A rota contemporânea revê a posição de impasse trazida pelo modernismo, na negação do corpo como individualidade e diferença — ou na formação de um corpo e de uma experiência universais e movimentos previstos. Em alguns discursos e práticas já

é possível reconhecer a tentativa de produzir uma arquitetura capaz de restituir ao corpo sua capacidade de envolvimento com o espaço em sua totalidade sensória e, no reconhecimento das habilidades corporais para apropriar-se espacialmente do mundo, reconhecer-se na diferença e na semelhança da experiência da alteridade. Reconhecer-se é também se enxergar através do outro.

Na atualidade, o constructo corpo-espaço deve ser analisado a partir da revisão dos estatutos do corpo contemporâneo desde a inserção de novos objetos, tecnologias e virtualidades — próteses —, à sua dimensão. O recorte estabelecido para o aprofundamento da questão remete aos anos 1960, quando o desenvolvimento técnico propiciado pela Revolução Industrial chegou a um tal ponto que a tecnologia tornou-se indissociável do modo de vida da sociedade de consumo. Esses anos produtivos revelaram, dentre outros, o pensamento do teórico das comunicações Marshall McLuhan — para quem os aparatos como a televisão, o automóvel e o computador são extensões do corpo humano, à medida que interferem em sua capacidade de existir. É célebre sua idéia de que as rodas dos carros substituíram os pés, e ele mostra como o próprio desenho das cidades se modificou a partir do desenho de um cenário fartamente midiático. A modificação de escala, cadência ou padrão que as extensões tecnológicas introduzem na vida do homem, continua ele, é vista no desenho das novas cidades. O ponto-chave da aceleração por meios tecnológicos e da diminuição das distâncias é a extensão do poder num espaço sempre mais homogêneo e uniforme, e, no caso do contexto urbano, deixa de ser uma lenta explosão centrífuga do centro para as margens para se tornar uma implosão imediata e uma interfusão do espaço e das funções. As extensões mudam as formas de organização e o envolvimento dos habitantes a ponto de tornar o espaço urbano irrelevante, e o encontro infrequente.

Isso equivale a pensar no novo espaço público, a um só tempo virtual e real: a web. Se não produz encontros físicos entre as pessoas, produz encontros reais, onde são dispendidos tempo e comunicação. Mas a relação comunicativa estabelecida é originada no medo do encontro: desde encarar o outro em seus defeitos particulares até a sujeição à insegurança e à imperfeição das ruas da cidade. Para além do ambiente internético, o próprio espaço urbano se faz experimentar na negação da alteridade e do cenário da cidade. Quem de nós, acostumado a seus fones de ouvido e sua imposição de privacidade e afastamento do outro não se assusta ao ser abordado por alguém no ônibus, a perguntar as horas? Ao caminhar pelas calçadas e atravessar praças a escutar seu mp4, o habitante da cidade nega seu

espaço, e reduz sua experiência a um ato de solidão em meio à multidão. Limita a relação entre seu corpo e o mundo a um desencontro, a um olhar desatento e distraído que se priva da vivência efetiva das relações espaciais e afetivas.

O corpo associado à tecnologia torna-se um aparato poderoso. Homem-ciborgue, o habitante da metrópole tem sua experiência urbana mediada pelas próteses máquinicas que alteram, e muito, sua forma de lidar com edifícios e sistemas viários, e também com os iguais que estão à sua volta. Não é factível imaginar o cotidiano e vivenciá-lo sem a dependência da máquina, e, sendo assim, experimentar a cidade e sua arquitetura sem esta interferência. Senta-se na praça ou na cafeteria que possui wi-fi; corre-se na esteira elétrica somente se diante de uma tv e escutando músicas em seu Ipod; almoça-se verificando e-mails, ou tendo a “companhia” de um amigo do outro lado do skype.

O lugar do corpo é o ciberespaço, mas é também o momento em que o medo supostamente se dilui. Quando o homem urbano é submetido ao medo da violência, à insegurança, à tela do computador, lcds e leds (em casa ou no metrô), ao encontro mediado pela distância corporal, o que se prolifera é o medo do outro, do espaço, da experiência, da diversidade, da realidade. É fato que as relações afetivas sofreram suas transformações, de outras ordens que não as aqui discutidas, o que leva a isolamentos e não-relações por outra cartela de motivos e abordagens. Também não se trata de reivindicar a abolição da tecnologia e o esquecimento de tudo o que nos causa medo e nos isola. É preciso, contudo, refletir sobre a nova condição de percepção do corpo contemporâneo, corpo-máquina que exige uma nova sensibilidade e uma postura atenta do arquiteto de seu contexto, se este quiser reivindicar o usuário da cidade a dela se apropriar.

Flávia Nacif da Costa é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (EAFMG), em 1996; especialista [em “Arquitetura contemporânea: projeto e crítica”] pelo Instituto de Educação Continuada da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (IEC/PUC Minas), em 1999; mestre [em Arquitetura, tema: “O design como reativador da experiência”] pela Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/EAFMG), em 2002; doutora [em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, tema: “A identidade de um novo corpo e o corpo mutante da arquitetura: as próteses como mediação sensório-espacial na experiência contemporânea”] pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR/FAURGS), em 2007; leciona na Universidade de Itaúna (UIT), na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e no Instituto Metodista Izabela Hendrix (IMIH).

Torres de Santa Teresa: o direito à moradia e o acesso à própria casa

Fernanda Regaldo e Marcelo XY

“Foi naquele lá, olha. Naquele. Tá vendo?” Eles apontavam para o apartamento do 7o andar, onde houve o incêndio. A mancha preta ao redor de uma janela evidenciava o ocorrido. Mais abaixo, logo ali no 4o, Anasztasia, Aécio e Itamar sorriam amarelo.

A chegada de Raquel Rolnik, Relatora Especial do Conselho de Direitos Humanos da ONU para o Direito à Moradia Adequada, envolvia grandes expectativas. Pequenos grupos se formavam enquanto a polícia marcava, ostensiva, o território.

O incêndio queimou um apartamento do edifício de número 100 da rua Clorita, nas chamadas Torres Gêmeas, no Bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte. Ocorreu há cerca de um mês.

Desde então, os mais de 300 moradores estão vivendo em abrigos, barracas, ou em casas de familiares e amigos. Aguardam, em sua ansiedade passiva, um laudo da prefeitura, enquanto policiais do batalhão de choque da polícia militar, munidos de metralhadoras e outras armas menores, guardam as entradas do prédio.

As Torres Gêmeas foram ocupadas em 1995 depois de vendidas mas abandonadas pela construtora.¹ Em 2004, a Associação de moradores foi habilitada no Edital do Programa de Crédito Solidário da CAIXA, gerido pelo Ministério das Cidades. O projeto previa financiamento dos custos de desapropriação e da reforma do prédio. O custo por família da reforma seria de menos de 20 mil reais – consideravelmente inferior ao valor médio gasto na construção de habitações populares pela prefeitura de Belo Horizonte. A reforma ainda minimizaria impactos sociais, já que os moradores poderiam permanecer na região onde trabalham e onde estudam seus filhos.

Os projetos não foram levados adiante. Os moradores continuaram ali. Como é de praxe, com poucas garantias e nenhum apoio dos órgãos públicos que existem, teoricamente, para protegê-los. Até o momento, a prefeitura atuou pelo descaso.

“Mas agora, já viu né? Tem a copa do Mundo”, e “Agora construíram o shopping”, afirmam os moradores, conscientes (e conformados) dos interesses que movem a política local e de seu papel num jogo social histórico: obedecer e agradecer.

O incêndio foi a ocasião que muitos esperavam para despejar as famílias.

O shopping tem sua inauguração prevista para os próximos dias. A copa do mundo, no que diz respeito à especulação imobiliária, já começou, com vencedores e perdedores. Por

enquanto, só perdedores. Os moradores das torres muito dificilmente conseguirão permanecer ali, ou até mesmo nas proximidades.

As Torres Gêmeas são o exemplo concreto de um modelo político-social que persevera, robusto. Interesses econômicos são dissimulados em discursos de segurança e violência. Ideais de limpeza higienista e progresso prevalecem sobre o civismo mais elementar. A intolerância aniquila as possibilidades de compartilharmos a cidade. Continuamos a patinar no atraso.

Márcio Lacerda, no entanto, entrará para a história como o prefeito que “resolveu o problema” das torres. Os atuais moradores serão facilmente esquecidos – assim como os Piores de Belô e os muitos outros que estiverem no caminho modernizante que a prefeitura vem abrindo com ímpeto autoritário de trator.

Rolnik relatou a posição impassível do prefeito e re-afirmou aos moradores seus direitos. Mas não trouxe novidades:

“(…) Vim aqui fazer essa visita, vim a Belo Horizonte, não como relatora, [mas] porque fui convidada a fazer uma palestra na universidade. Mas o pessoal me convidou para conhecer as ocupações em Belo Horizonte, visitar Dandara, as Torres Gêmeas, ouvir e ver como está a situação. Ai eu falei, quero sim.

Pedi também, antes de vir para cá, pedi para conversar com o prefeito de Belo Horizonte porque queria ouvir, eu, da boca dele, o que ele tinha a dizer sobre a situação. Eu sabia que vinha aqui, então eu queria ouvir também, porque é uma postura que a gente tem, de sempre ouvir os vários lados, não sair com a impressão só de um lado. Então fui ouvir o prefeito e o que ele tem a dizer sobre essa situação que vocês estão vivendo; e vim fazer esta visita.

Estou absolutamente chocada e preocupada com que estou vendo aqui, estou vendo na cara de todo mundo que está aqui olhando para mim uma angustia muito grande, uma angustia de não saber o que vai acontecer, como vai ser amanhã, vou ter ou não onde morar e onde será isso, vou poder ficar aqui, não vou poder ficar. E acho que esta angustia que estou vendo aqui e esta situação é uma situação que contraria e que nega a moradia como um direito humano, porque não é certo, não é justo, que as pessoas vivam em uma situação de angustia e de precariedade como vocês estão vivendo aqui.

Infelizmente minha expectativa quando fui conversar com o prefeito era de poder depois vir aqui e lá no Dandara tentar dar uma boa notícia. Falei bom, quem sabe eu, como relatora da ONU, [vou] lá conversar com o prefeito, e depois eu vou lá, vou conversar

com o pessoal, e vou poder oferecer alguma esperança, alguma saída, alguma solução. Infelizmente não foi o que eu ouvi hoje da boca do prefeito.

O prefeito não apresentou, para mim pelo menos, nenhuma proposta, de saída, de solução, para a situação que está sendo vivida aqui. Ouvi da boca dele que a prefeitura considera que aqui, isso não pode ser transformado em uma política de moradia de reforma com crédito solidário, etc. Essa é a posição do prefeito, essa é a posição dele. Mas de qualquer maneira eu disse a ele, e vou repetir aqui o que disse a ele: que eu tenho uma absoluta convicção e certeza, seja reformando este prédio neste lugar, ou seja em outro lugar, não é possível, não é possível, que tenha qualquer tipo de despejo ou de desocupação sem que uma alternativa seja apresentada, e alternativa tem que ser uma alternativa de moradia digna, duradoura, não provisória.

E nesse sentido, o abrigo não é uma alternativa, porque o abrigo é uma situação provisória, não é uma situação de moradia, é uma situação de apoio, é uma situação de emergência, de quem está na rua, e num dia frio precisa ter um teto, precisa ter um cobertor, precisa ter um banho. Abrigo não é uma situação para uma família, não é uma situação permanente, não é uma solução de moradia realmente permanente. Outras soluções tem que acontecer. Não necessariamente (eu quero deixar isso muito claro, porque essa é minha posição), não necessariamente cada família ser dona de uma casa ou um apartamento aqui, essa não é a única solução. Uma política de aluguel, mas uma política de aluguel firme, segura, em que a própria prefeitura encontra as casas para serem alugadas, negocia, acerta, paga esses alugueis – e não uma situação, como já foi denunciado para mim, de que [a prefeitura] paga durante 2 meses, 3 meses, e depois não paga mais e as famílias ficam em uma situação muito vulnerável. Eu quis dizer é que uma política de subsídio ao aluguel e apoio ao aluguel pode ser uma política de apoio à moradia digna, mas ela tem que ser permanente, a prefeitura tem que entrar no meio, tem que intermediar, tem que encontrar os apartamentos e as casas junto com as pessoas, tem que garantir que isso é uma situação permanente, que as pessoas não sairão de lá. Fora isso, outras formas de moradia também são possíveis.

Então eu acredito que a luta aqui, evidentemente, as pessoas que estão nos apartamentos, que investiram nestes apartamentos, querem e devem lutar pela sua permanência aqui e pela reforma, por um projeto que consiga colocar essa perspectiva. Mas principalmente: essa pode ser uma alternativa, mas se essa não for uma alternativa, não pode acontecer uma situação sem alternativa, simplesmente falando



‘tchau! Isso aqui não pode mais ficar aqui... não tem mais onde ficar’.

O que eu como relatora da ONU posso fazer nessa situação? Na verdade muito pouco, o que eu posso fazer é que eu já estou fazendo e continuarei fazendo. É primeiro relatar o que eu vi, relatar o que eu vi para todas as autoridades, para o município, para o estado, para o governo federal, para a imprensa, para o conselho de direitos humanos da ONU, mostrando aquilo que eu vi aqui, e dessa forma, de uma forma solidária a vocês, procurar apoiar vocês nessa luta que vocês estão fazendo para ter uma solução digna aqui.

Infelizmente eu adoraria que a ONU pudesse intervir, que a ONU pudesse chegar aqui e falar não! Aqui está a solução, façam! E mandar o governador, o prefeito, o presidente fazer. Mas esse poder eu não tenho, não tenho como fazer isso, mas o que eu me comprometo a fazer, a partir desta visita, é poder claramente relatar tudo isso que estou vendo aqui e apoiar vocês solidariamente, no sentido de que uma solução du-

radoura e digna possa ser posta para vocês o mais rápido possível, para impedir que esta situação de angústia, de insegurança, se prolongue indefinidamente, porque isso é uma situação que não dá para se prolongar indefinidamente.

Acho que vocês tem que saber que apesar dessa posição de vulnerabilidade, a moradia é um direito. Que a moradia adequada é um direito de todos que estão aqui presentes e que portanto a luta que vocês estão fazendo aqui, e a resistência que vocês estão fazendo aqui, é absolutamente legítima. E é uma luta, uma organização, para defender um direito.

É isso que eu gostaria de trazer. Esta mensagem, aqui, para vocês neste dia de hoje, e relatar também aquilo que eu ouvi no dia de hoje da boca da autoridade máxima daqui da cidade de Belo Horizonte que é o prefeito, que infelizmente não me pareceu nem um pouco disposto a entrar num processo de negociação e apoio às famílias que estão aqui, pelo menos para que o prédio permaneça, seja reformado, organizado, etc. Mas acho que nem porque essa posição foi expressa,

essa pode não ser uma posição majoritária, essa pode ser uma posição que também pode se transformar diante da organização, da luta de vocês, da solidariedade, da rede que vai se formando entorno desta situação.

Agradeço a vocês por esta visita. Agradeço a vocês por terem me recebido aqui, nesta situação – que também não é fácil expor e compartilhar com os outros. Espero pelo menos que as possibilidades de eu ecoar as vozes de vocês possa ter algum efeito, ser de alguma ajuda, de alguma forma. Muito obrigada.”²

Rolnik se foi depois de uma espera forçada: motoristas de taxi se recusavam a dirigir até o local. Os grupos se dispersaram. Só nossos políticos vitoriosos continuavam sorrindo, agigantados, no 4º andar.

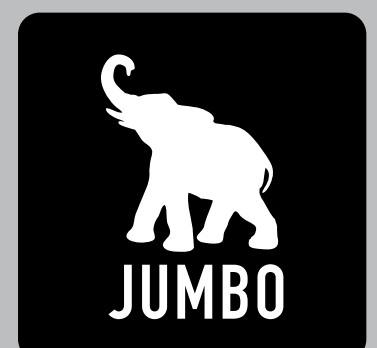
Referências

1 Para saber mais sobre a história das Torres de Santa Teresa: <http://colaterais.org/project/torres-de-santa-tereza>

2 Veja fala completa em: www.youtube.com/torresgemeasorg

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



A importância econômica da indústria de direito de autor no Brasil

Eleonora Santa Rosa

Poucos são, no Brasil, os estudos que tratam da dimensão econômica da Cultura em seus variados aspectos. Temos muito chão a percorrer e muita informação a consolidar. Entretanto, podemos afirmar, sem contradição, que temos uma tradição de estudos, mesmo que recente, no campo da Economia da Cultura, graças ao esforço de algumas instituições pioneiras, dentre elas a Fundação João Pinheiro, de Minas Gerais, e o IBGE.

Tive a sorte e o prazer de conviver com Antônio Braz nos idos de 90, na FJP, ambos diretores, ele da área de Estatística e Informação, e eu do Centro de Estudos Históricos e Culturais. Nessa ocasião, por encomenda do Ministério da Cultura, na então gestão do ministro Francisco Weffort, desenvolvemos com competentes equipes, cada qual em sua seara, estudos referenciais nesse campo. Braz dirigiu a pesquisa para a estimativa do PIB Cultural e a mim coube dirigir às pesquisas que resultaram no Diagnóstico dos Investimentos Culturais no Brasil – módulos Gastos Públicos (1985-1995) e Gastos de Empresas Públicas, Privadas e suas Fundações e Institutos Culturais (1990-1997).

Na verdade, para resgatar um pouco da história desse tipo de estudo em nosso país, temos de nos referir à gestão do ministro Celso Furtado, na segunda metade dos anos 80, quando ele encomendou à Fundação João Pinheiro um estudo de metodologia para a estimativa do PIB Cultural no Brasil, então coordenado por Roberto Vasconcelos, além de diagnósticos de alguns setores das nossas indústrias culturais. Um pouco depois, coordenei, pela diretoria de Cultura da FJP, a primeira fase dos estudos sobre a Indústria Cinematográfica no Brasil (1989), que, mesmo com lacunas – lembremos que não havia quase nenhuma sistematização de dados culturais, ensejaria posteriormente uma linha de estudos na instituição voltada para a cadeia editorial, dentre outros segmentos das indústrias culturais.

Mais remotamente ainda, em 1986, também por encomenda do MinC, ocorreu, em Belo Horizonte, o IV Seminário Regional de Reformulação da Pesquisa de Informações Culturais – Região Sudeste, que tive a honra de coordenar, iniciativa realizada paralelamente em outras regiões do país, que tinha como objetivo final subsidiar a formulação do Censo Cultural que o ministro Celso Furtado pretendia realizar com o IBGE naquela época. Este seria o primeiro Censo nacional da área. Muitas críticas podem ser feitas ao seu desempenho na Pasta, porém Celso Furtado empreendeu uma gestão visionária e consciente da necessidade da estruturação de linhas consistentes de produção de estatísticas culturais no Brasil, fator fundamental para o robustecimento das políticas públicas de cultura e dos investimentos públicos até então mais do que parcos, ínfimos.

Muita coisa se passou desde então e a desmemória (uma das manifestações da síndrome que pode ser resumida no bordão arrogante do NUNCA ANTES NESTE PAÍS), que assola as mais variadas áreas, praticamente apagou a série de ações pioneiras e referenciais no campo da Economia da Cultura, boa parte delas capitaneada pela Fundação João Pinheiro nos seus áureos tempos.

Fundamental reconhecer o que foi feito no passado e que projeta muito mais o que tem sido feito nos últimos anos pelo MinC e pelo IBGE, nesse segmento.

Feita esta breve digressão histórica, volto ao artigo de Antônio Braz, publicado nesta edição do LETRAS, que traz uma discussão essencial no âmbito do universo da cultura contemporânea, qual seja: a relevância da indústria econômica do direito do autor em nosso país. Mesmo com um atraso de décadas, passamos a produzir nossas próprias reflexões a partir de nossa própria realidade. O texto de Antônio Braz, profissional lúcido e de extrema competência e tarimba, demonstra o quão é fundamental e essencial para o fortalecimento institucional da Cultura em nosso país a compreensão de sua abrangência e desdobramentos, em seus mais diversos setores produtivos. Enfim, seu artigo atesta, por meio de estatísticas contundentes, a importância econômica e social da indústria de direitos de autor para a economia e a sociedade brasileira.

Antonio Braz de Oliveira e Silva

Introdução

A propriedade intelectual afeta a vida econômica e social de diversas formas. Numa sociedade capitalista moderna, o direito de autor é entendido como uma forma de proteção que tem grande influência sobre a dinâmica econômica e o desempenho de diversos setores da economia contemporânea. Estes são agrupados naquilo que a Organização Mundial de Propriedade Intelectual - OMPI (em inglês World Intellectual Property Organization - WIPO) denominou de Indústria Baseada nos Direitos de Autor - IDA (em inglês, Copyright-Based Industries).

Nos últimos anos, a mudança tecnológica ensejou novos mecanismos de articulação entre a indústria, os autores e sociedade em geral. As transformações nas formas de organização da produção, especialmente após os anos 1970, permitiram a ampla automação dos processos produtivos, com o uso da robótica e outras aplicações da revolução microeletrônica, e a introdução de 'tecnologias de informação e de comunicação' (TIC's). Todas estão associadas ao paradigma técnico-econômico da microeletrônica.

Essas transformações tiveram impactos profundos na forma de organização da sociedade, tanto no setor produtivo quanto na vida social em geral, e são decorrentes das facilidades que a microeletrônica oferece para o surgimento de novos produtos e serviços e novas formas de distribuição dos mesmos. Em decorrência disso e, especialmente, das mudanças decorrentes das TIC's e sua associação com a informática, ganhou corpo a discussão sobre o papel dos ativos intangíveis na criação de valor.

Ainda que o impulso criativo seja próprio da natureza humana, na sociedade contemporânea parte relevante do esforço de criação está associada à remuneração do esforço individual e do capital investido, o que por sua vez se relaciona à capacidade de inovar, com a introdução de novos produtos para atrair novos investidores e consumidores. Isso é válido tanto para a remuneração de emissoras de rádio e televisão quanto dos artistas. Para a sociedade como um todo, se coloca, então, o dilema de como criar condições para remunerar os titulares dos direitos de propriedade e, ao mesmo tempo, promover a sua circulação entre a população.

As novas tecnologias trouxeram novos desafios e oportunidades: do lado do criador e do setor industrial, permitiram a redução dos custos de reprodução, o acesso a novos canais de divulgação e o fornecimento de novos serviços. Pelo lado do consumidor, maior acesso a produtos e serviços e menores custos. Por outro lado, atuam no sentido contrário ao favorecer a reprodução dos bens protegidos e facilitar a circulação em circuitos paralelos àqueles que remuneram o criador e seus representantes.

O acesso do público às obras como condição ao desenvolvimento de uma economia da cultura no Brasil é uma das motivações que levou o Ministério da Cultura, em 2010, a realizar consulta pública do anteprojeto de mudança da Lei de Direito Autoral (Lei no. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998). A consulta ficou disponível no período de

14 de junho a 31 de agosto de 2010 e foram recebidas 8.431 propostas de alteração do texto, tais como as contribuições referentes ao equilíbrio entre os direitos do autor e do consumidor; à licença não voluntária e a permissão do uso de obras como recurso criativo e à ampliação do controle do autor no mecanismo de arrecadação e a distribuição dos direitos autorais sobre esse sistema, com vistas ao aumento da arrecadação. Subjacente a este último, a conexão entre o aumento das receitas e o crescimento de setores da economia ligados à cultura.

Muitos autores destacam a necessidade de estudos econômicos sobre as atividades relacionadas aos direitos de autor. As novas tecnologias de produção e exploração da informação digital – e que podem ser estendidas para todos os bens culturais já digitalizados ou digitalizáveis – modificam, de maneira radical, a própria economia dessa indústria.

Dessa forma, com o intuito de trazer novos elementos para o debate, foi feito um estudo, tendo por base a metodologia desenvolvida pela OMPI (Guide on Surveying The Economic Contribution of the Copyright-Based Industries, 2003) para se mensurar o peso dessas atividades, tanto na geração de riqueza quanto no emprego. Trata-se de um estudo que pode servir de base para futuros desenvolvimentos sobre o tema.

A importância econômica da Indústria Baseada nos Direitos de Autor

Para se mensurar é necessário, previamente, classificar as atividades e definir os seus contornos, ou seja, explicitar o que se entende como sendo as Indústria Baseada nos Direitos de Autor. Antes de entrar nessa definição, deve-se mencionar que trata-se de uma questão polêmica e que a metodologia da OMPI representou uma solução de compromisso, obtida a partir do trabalho de um grupo de especialistas e acadêmicos reunidos pela referida instituição em Helsinque, em 2002, para discutir e harmonizar as metodologias em uso nos diversos países.

Deve-se lembrar, ainda, que a própria OMPI reconhece que há certas diferenças e nuances, especialmente quanto ao uso das expressões “indústrias relacionadas com o direito

do autor”, “indústrias culturais” e “indústrias criativas” que são, muitas vezes, usadas como sinônimos para fazer referências às atividades nas quais o direito do autor representa um papel fundamental na sua organização e funcionamento. As “indústrias culturais” são aquelas que elaboram produtos com um conteúdo cultural considerável e que se reproduzem em escala industrial. Normalmente, elas estão associadas aos meios de difusão. Já as “indústrias criativas” possuem um âmbito maior, incluindo além daquelas, toda a produção cultural e artística, seja ao vivo ou produzida para transmissão e reprodução, atividades relacionadas ao patrimônio cultural, muitas vezes realizadas por trabalhadores autônomos.

O estudo foi realizado por quatro pesquisadores: Antônio Márcio Buainain, Sergio Medeiros Paulino de Carvalho, Cássia Isabel Costa Mendes e eu mesmo, Antonio Braz de Oliveira e Silva, e trouxe uma visão panorâmica da economia de direitos de autor no Brasil, tendo como elemento central a sua mensuração econômica em termos de geração da renda, ocupação de pessoal e comércio exterior. Devido às questões controversas mencionadas, os resultados devem ser sempre tomados apenas como indicativas da ordem de magnitude. De qualquer forma, os autores tomaram cuidados especiais para evitar o sobredimensionamento da Indústria de Direitos de Autor – IDA, de tal maneira que a estimativa pode ser considerada conservadora.

A OMPI define, inicialmente, os agentes envolvidos na IDA e suas funções. São eles: 1) autor, 2) intérprete, 3) empresário artístico, 4) produtor, 5) gestor cultural, 6) industrial, 7) proprietário dos meios de comunicação, 8) editor-produtor, 9) distribuidor / atacadista, 10) comerciante / varejista, 11) instituição cultural, 12) consumidor, 13) anunciante, 14) agência de publicidade, 15) pesquisador de audiência e tiragem, 16) fundações, e 17) instituições. A metodologia toma como ponto de partida a própria definição legal de bens e serviços protegidos por direitos de autor conexos e busca as ligações entre eles e as atividades econômicas. Essa abordagem alarga o conceito e limites para além da indústria da cultura propriamente dita, mas a metodologia tinha por objetivo reduzir as polêmicas e incertezas.

São, então, definidas quatro grupos de ati-

vidades econômicas: (i) core group, ou núcleo central; (ii) interdependent industries, ou indústrias interdependentes; (iii) partial copyright industries, ou indústrias parcialmente vinculadas ao direito de autor e (iv) non-dedicated support industries, ou indústrias não dedicadas.

O Núcleo da Indústria de direitos de autor inclui os seguintes ramos de atividade: (a) imprensa e literatura; (b) música, produções teatrais e ópera; (c) filmes e vídeos; (d) rádio e televisão; (e) fotografia; (f) softwares e banco de dados; (g) artes visuais; (h) propaganda e (i) sociedades coletivas de gerenciamento de direitos de autor.

A OMPI reconhece a dificuldade de definir com clareza as Indústrias interdependentes, cujas atividades se entrelaçam com as do núcleo criando uma interdependência que diferencia as atividades aí incluídas das demais que são apenas relacionadas ao Núcleo. Enquanto a totalidade do valor agregado no Núcleo pode ser atribuída à indústria de direitos de autor, no caso das atividades interdependentes, apenas parte do valor agregado é derivado das relações com as atividades de criação protegidas por direitos de autor. Segundo a metodologia, elas podem ser subdivididas em dois subgrupos: i) a parte central da indústria interdependente e ii) a parcela periférica ou parcialmente interdependentes. No primeiro subgrupo estão principalmente a produção e comercialização de equipamentos cujo funcionamento pressupõe a existência de produtos protegidos, tais como TV, CD players, computadores e instrumentos musicais, e no segundo subgrupo encontram-se a produção e comercialização de material de fotografia e cinema, fotocopiadoras, papel e outros correlatos.

Já as indústrias parcialmente vinculadas ao direito de autor reúnem as indústrias que têm uma parte das atividades vinculadas aos bens e serviços protegidos, tais como têxteis, jóias, artesanato em geral, porcelanas, brinquedos e desenho interior. Não é trivial captar e medir a influência do direito de autor nesta indústria, e uma apropriação precisa da parcela de valor agregado gerado por esse grupo à indústria de direito de autor exigiria estudos especiais para além das estatísticas coletadas, mesmo nos países

A importância econômica da indústria de direito de autor no Brasil (cont.)

com sistema estatístico desenvolvido, com os países da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OECD). Por exemplo: a estamperia de tecidos envolve direitos de autor do designer, e tecido lisos não; porcelanas pintadas ou gravadas envolvem trabalhos protegidos, e porcelanas sem trabalho de arte não. Apenas pesquisas diretas junto a cada ramo poderia identificar, com precisão, a participação de trabalhos protegidos no valor agregado da indústria.

As indústrias não dedicadas ou atividades de suporte não-dedicado são importantes e atuam fornecendo serviços de apoio às demais. Inclui o comércio, transporte, telefonia e internet. Também neste caso é necessária uma avaliação cuidadosa e qualificada para medir o impacto das atividades diretamente protegidas e demais sobre as indústrias não dedicadas, cuja importância cresce junto com a importância da própria indústria de criação e demais atividades.

Os procedimentos adotados nesse trabalho partiram das diversas pesquisas anuais realizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), além de outras fontes de dados. Finalmente, para ajustar a parcela das atividades Interdependentes e das atividades Parcialmente Articuladas às recomendações, isto é, na aplicação dos fatores que ajustam os valores totais para os objetivos desse trabalho (copyrights factors), foram utilizados aqueles estimados para Cingapura e publicados no "National Studies on Assessing the economic contribution of the copyright-based industries", 2004.

Na primeira versão, sem a correção permitida pelos fatores de Cingapura, a IDA foi responsável por 8,8% do PIB e por 7,9% da ocupação no Brasil em 2004. Na segunda versão, quando estes fatores foram considerados, a contribuição para o PIB foi de 3,1% e de 2,1% no total de ocupação. Ainda assim, a importância da IDA é inquestionável, pois apenas o núcleo que só inclui atividades diretamente vinculadas ao Direito de Autor foi responsável pela geração de 2% do PIB e de 1,4% da ocupação total.

Tomando-se o conjunto da economia e destacando-se alguns setores de atividade, pode-se comparar os resultados das atividades estudadas com os demais. Na indústria de transformação, as atividades selecionadas (atividades baseadas no direito de autor) representam cerca de 0,8% desse ramo de atividade. No caso do comércio e dos serviços, a participação oscila em torno de 0,7% e 1,4%, respectivamente. Comparando-se com algumas atividades selecionadas, o valor do PIB estimado para a indústria de transformação das atividades baseadas no direito de autor para 2004 (R\$ 13.530 milhões) representa quase o mesmo montante gerado pelas atividades relacionadas à montagem de veículos e suas peças (Automóveis, caminhões, ônibus, outros veículos e suas peças e acessórios, com um PIB de R\$ 15.789 milhões) e quase o dobro da atividade de produção de produtos eletrônicos (PIB de R\$ 7.066 milhões). Tomando-se o conjunto das atividades de direito de autor, em 2004, o valor do PIB por elas gerado (R\$ 48.975 milhões) representou cerca de 43%

da atividade de construção, sabidamente uma das atividades com maior participação no PIB (grifo da editora).

Comparando-se o emprego nas atividades estudadas com algumas atividades selecionadas, observa-se que em 2004 o total de emprego das atividades com direito de autor classificadas na indústria de transformação, de cerca de 304 mil pessoas, correspondia ao total empregado gerado pelas atividades relacionadas à montagem de veículos e suas peças (Automóveis, caminhões, ônibus, outros veículos e suas peças e acessórios, com cerca de 301 mil pessoas ocupadas) e mais do triplo do emprego gerado na atividade de produção de produtos eletrônicos (cerca de 96 mil pessoas). Tomando-se o conjunto das atividades de direito de autor, em 2004, o total de postos de trabalho por elas gerado (1.488 mil) representou cerca de 40% da atividade de construção.

A saldo da balança comercial dos produtos protegidos por direitos de autor – Exportações menos Importações – é negativo. Os déficits passam de US\$ 873 milhões em 1998 para menos da metade em 1999, muito em função da conjuntura vivida pelo Brasil e da desvalorização do real frente ao Dólar. A partir desse ano até 2002 o déficit passa a se situar entre US\$ 325 milhões e US\$ 371 milhões. O ano de 2003, que experimentou uma forte desvalorização da moeda nacional, reduziu ainda mais o déficit, que se situou em US\$ 140 milhões. Em 2004 aponta para a retomada do patamar de US\$ 300 milhões do déficit da balança comercial dos produtos protegidos por direitos de autor.

Conclusão

As estimativas e análises realizadas no estudo confirmam a importância econômica e social da indústria de direitos de autor para a economia e sociedade brasileira. Com relação ao comércio exterior dessas atividades, observa-se um déficit que responde, rapidamente, aos movimentos cambiais do Real frente ao Dólar, indicando que o período atual deve mostrar uma forte elevação na importação desses bens e serviços.

Essas e outras mudanças no padrão de consumo da sociedade brasileira indicam a necessidade de se aprofundar estudos sobre o tema. Deve-se acrescentar a necessidade de estudos sobre organização da indústria e sobre o volume de cópias ilegais – "pirataria" – e seus efeitos no consumo e na produção.

Outras razões para se ampliar e atualizar o estudo se baseiam na necessidade de uma visão holística sobre as atividades relacionadas com o direito do autor. Por exemplo, até recentemente, encontrava-se em discussão e em consulta pública no site do Ministério da Cultura, a proposta de mudança na atual Lei de Direito Autoral. O próprio Ministério da Cultura vem produzindo documentos sobre direitos autorais, novas tecnologias e acesso à cultura. O desafio da revisão é reforçar a propriedade intelectual para assegurar, em princípio, uma remuneração aos criadores culturais, sem limitar a exploração das potencialidades abertas pela revolução tecnológica para ampliar a criação, difusão e o consumo dos bens culturais.

Agregue-se, ainda, as discussões que envolvem os interesses econômicos de países no âmbito da Organização Mundial de Comércio (OMC), com, por exemplo, a questão relacionada com a indústria de softwares e sua proteção por patentes. Ou, ainda, a disputa envolvendo o Brasil e os EUA sobre subsídios americanos aos produtores de algodão, na qual a OMC autorizou o Brasil a retaliar os Estados Unidos. Dentre as sanções brasileiras a serem aplicadas estão a elevação de tarifas de produtos americanos e a suspensão de direitos de propriedade intelectual. Constam também dentre as últimas medidas há previsão de suspensão de direitos industriais sobre produtos farmacêuticos; produtos químicos e biotecnológicos para uso agrícola; e direitos de autor relativos a obras literárias, exposições musicais e audiovisuais; possibilidade de impor encargos adicionais para o registro e renovação de patentes, marcas e direitos de autor.

Ou, ainda a discussão sobre a cobrança do acesso aos jornais na Internet, que ganhou força com a decisão de cobrança envolvendo os jornais ingleses The Times e The Sunday Times. Ou, ainda, as novas formas de distribuição de música pela Internet.

As discussões em torno da questão dos direitos de autor são sempre polêmicas, pois envolvem o acesso à informação e à cultura, ao mesmo tempo em que tratam dos incentivos econômicos aos indivíduos envolvidos na atividade criativa e às empresas que investiram nessas indústrias. Assim, além de pesquisadores de diferentes disciplinas, tais como da Ciência da Informação, da Sociologia, do Direito e da Economia, os participantes diretos da indústria devem, também, participar e demandar novos estudos sobre o tema. Como adverte o Professor Jean Michel, antigo presidente da Association de Professionnels de l'Information et de la Documentation (ADBS, França), as questões relacionadas com os direitos de autor foram fortemente transformadas com o acesso cada vez mais amplo ao uso das Tecnologias de Informação e de Comunicação (TIC's), que popularizou o uso e acesso à informação e aos bens culturais em meio digital. Dessa forma, segundo ele, as questões envolvendo direitos de acesso e reprodução, por exemplo, que eram resolvidas por meio do estabelecimento de normas e leis e pela adoção de convenções internacionais, assumiram uma atualidade particular nesse momento em que surge uma verdadeira sociedade da informação.

Antonio Braz de Oliveira e Silva é Doutor em Ciência da Informação e analista sênior de informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE/MG. De 1995 até 1999, foi Diretor do Centro de Estatísticas e Informações - CEI / da Fundação João Pinheiro (MG). Membro do Netic - Núcleo de Estudos em Tecnologias para Informação e Conhecimento (www.netic.com.br). Foi Consultor de diversos organismos: da Fundação Getúlio Vargas - RJ, do SEBRAE-MG, da FIEMG e do Instituto Euvaldo Lodi (IEL), Consultor da Fundación El Monte (Sevilla), do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), Consultor do PNUD, do Banco do Nordeste (BNB), do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG), da Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM) e do Banco Mundial.

Quando o documentário pisca para o público

Leo Cunha

O humor não é um dos atributos mais associados ao documentário. Via de regra, o filme de não-ficção é identificado com uma visão “séria” do mundo, da realidade, das relações sociais etc. O tratamento humorístico de um tema (seja ele qual for) corre o risco de ser tomado como menos responsável, menos consequente. Como causa e/ou efeito desse preconceito, são exceções os documentários contundentes, bem construídos, bem apurados e, ao mesmo tempo, bem humorados.

Um dos primeiros documentários francamente cômicos é o curta de Jean Vigo “A natação segundo Jean Taris” (1931). O filme apresenta (na superfície) uma aula do nadador Taris. Mas Vigo mergulha na linguagem cinematográfica, fazendo uso expressivo de câmera lenta, câmera rápida, inversão de movimentos e fusões, sempre com efeito humorístico. O próprio Taris não se importa em exagerar suas caretas e gestos e entrar no clima quase non-sense proposto por Vigo. Ao final, inclusive, sai andando sobre a água. Assim, o que poderia ser um filme didático e enfadonho torna-se leve e divertido, um contraponto (antecipado) a toda a pompa e circunstância com que Leni Riefenstahl filmaria as Olimpíadas de 1936, em Berlim, resultando no documentário “Olympia”, de 1938.

Mas até hoje são poucos os documentários em que o humor prevalece. Entre eles, podemos citar “King of Kong” (2008), de Seth Gordon; “O equilibrista” (2008), de James Marsh; “Super Size Me - A dieta do palhaço” (2004), de Morgan Spurlock; ou os brasileiros “A hora do primeiro tiro” (2007), de Gustavo Jardim, e “Ilha das Flores” (1989), de Jorge Furtado.

Em alguns filmes, a comicidade parece decorrência direta do tema ou personagem documentado, mais do que uma estratégia de roteiro ou direção. Nesse sentido, o humor seria inevitável em filmes como “Os bastidores da comédia” (2002), de Christian Charles, e “Os Aristocratas” (2005), de Paul Provenza, ou, no Brasil, “Alô Alô Terezinha” (2009), de Nelson Hoineff, e “Dzi Croquettes” (2009), de Raphael Alvarez e Tatiana Issa. Todos recorrem à metalinguagem para explorar os bastidores e os procedimentos da própria comédia ou dos comediantes.

No mais das vezes, porém, o humor é um elemento esporádico, que não perpassa todo o filme, como princípio narrativo. Há vários casos de docs essencialmente sérios,

mas que tem grandes momentos de humor, como “Santiago” (2007), de João Moreira Salles; “À margem da imagem” (2003), de Evaldo Mocarzel; “33” (2002), de Kiko Goifman, além de várias obras de Eduardo Coutinho. Sobre este último, Consuelo Lins (2007) escreveu: “Um riso solto nos acomete ao vermos aquelas pessoas se contarem com tamanha energia, ao sermos surpreendidos por reações inusitadas diante de situações duríssimas. O humor surge justamente em momentos, muitas vezes efêmeros, de ‘crise da linguagem’, em que há pequenas vitórias contra a opressão da fala”.

Para driblar o estereótipo de que o humor e o documentário não se bicam (ou para debochar disto), vários cineastas vem recorrendo, há anos, ao chamado ‘Mock-documentary’ ou ‘Mockumentary’.

Segundo Rhodes e Springer (2006), os pseudo-documentários (como são chamados por aqui) se apresentam, num primeiro olhar, como filmes de não-ficção, em termos de formato, linguagem e estética, mas cuja “história” (os personagens e eventos retratados) é ficcional. Em outras palavras, combinariam forma documental e conteúdo ficcional, quase sempre de forma satírica ou paródica. Os autores opõem o gênero ao Docudrama (forma ficcional e conteúdo documental), ao filme de Ficção (forma e conteúdo ficcionais) e ao Documentário propriamente dito (forma e conteúdo documentais). Seriam exemplos: “Zelig” (1983), de Woody Allen; “This is Spinal Tap” (1984), de Rob Reiner; assim como as falsas reportagens esportivas que o Monty Python incluía em seus espetáculos, presentes também no filme “Monty Python ao vivo no Hollywood Bowl” (1982), como a partida de futebol entre os filósofos gregos e alemães, e as ‘Silly Olympiads’, cujas modalidades são “a maratona para pessoas com incontinência urinária”, “os mil metros com barreira para pessoas que pensam que são galinha”, “os cem metros rasos para pessoas sem senso de direção”, entre outras impagáveis.

A classificação de Rhodes e Springer, porém, é contestada por Jelly Mast (2009). Não se pode dizer, segundo Mast, que os pseudo-documentários se finjam de reais, pois eles sempre oferecem pistas que permitem ao espectador deduzir que se trata de uma brincadeira. Ao usar atores conhecidos ou um argumento evidentemente falso (exagerado, implausível, absurdo) o filme pisca para o público, como se avisasse: “isso é um deboche, uma paródia”. Bem diferente, para

Mast, seria um filme ou reportagem que não dá essa piscadela para o espectador, pelo contrário: pretende efetivamente convencê-lo de que é real uma história ou evento falso. Esse não seria o campo do pseudo-documentário, mas sim o da fraude.

A posição de Mast é mais precisa que a de Rhodes e Springer, mas ainda insuficiente para classificar ou mesmo apreender totalmente o que ocorre em filmes como “Borat” (2006) e “Brüno” (2008), de Larry Charles, ou “FilmeFOBIA”, de Kiko Goifman (2008).

Em “Borat” e “Brüno”, o dispositivo é o mesmo: o ator britânico Sacha Baron Cohen se passa por um estrangeiro (um repórter caçaque, no primeiro; um estilista austríaco, no segundo), completamente alheio aos costumes e à cultura norte-americana, que sai pelo país entrevistando e interagindo com famosos e anônimos, criando situações cômicas e/ou constrangedoras nas quais se pretende revelar os preconceitos, a ignorância e o conservadorismo arraigados na sociedade americana.

Os participantes (ou a maior parte deles) não estão cientes do caráter ficcional dos eventos (e do personagem de Cohen). Para eles, por mais esdrúxulos e sem-noção, Borat e Brüno são reais. Com isso, o filme transita entre os campos da ficção e da fraude. As cenas partem de uma premissa ficcional para Cohen, mas real para as demais pessoas e o que se segue são ações e reações autênticas destas pessoas, contracenando com um personagem que elas não sabem ser ficcional. O resultado é muito engraçado na maior parte do tempo (e para a maior parte do público), mas se aproxima, inegavelmente, da lógica da ‘pegadinha’.

“FilmeFOBIA” é um caso diferente. Kiko Goifman deixa o espectador propositalmente em dúvida: algumas das fobias apresentadas são mais plausíveis do que outras, alguns fóbicos são mais convincentes, mas não há como distinguir o real do falso com um mínimo de segurança. Ao contrário dos pseudo-documentários de Allen, Reiner e Charles, Goifman não pisca para o espectador. Talvez, por isso o efeito seja de riso, mas também de repugnância, desconforto ou até encantamento. Aqui, tanto o rótulo de documentário quanto o de pseudo-documentário seriam insuficientes.

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



Sanções cíveis e penais ao proponente inadimplente de projetos culturais

Diana Gebrim e Ana Elisa Tolentino

Existem atualmente diversos programas governamentais de apoio à cultura que buscam, através da captação e distribuição de recursos financeiros, viabilizar e fomentar a produção cultural e artística no país.

Tais mecanismos podem se dar através da concessão de bolsas de estudo, pesquisa e trabalho, realização de cursos, preservação e difusão do patrimônio artístico e cultural ou ainda por meio de patrocínio à produção de discos, vídeos, filmes, exposições, festivais, espetáculos, dentre outras atividades.

Havendo transferência financeira, esta será feita em favor das entidades públicas ou privadas e será exigida a comprovação do seu bom e regular emprego. No caso de má utilização dos recursos do incentivo e/ou a não realização do projeto, sem justa causa, serão aplicadas punições penais e financeiras que podem variar conforme o tipo de apoio recebido.

A Agência Nacional de Cinema – ANCINE, por exemplo, prevê na Instrução Normativa Nº. 22, de 30 de dezembro de 2003, a hipótese de devolução dos benefícios concedidos, acrescidos de juros, correção monetária e demais encargos previstos na legislação do imposto de renda, além de multa de cinquenta por cento sobre o valor do débito, em casos de não-efetivação do investimento ou sua realização em desacordo com o estatuído na autorização daquele órgão. Em caso de cumprimento de mais de setenta por cento sobre o valor orçado do projeto apoiado, a devolução de recursos será proporcional à parte não cumprida.

Em Minas Gerais, a Instrução Normativa do Fundo Estadual de Cultura Nº. 02/2008 estabelece normas e regulamenta os procedimentos sobre prestação de contas de projetos artísticos ou culturais beneficiados na modalidade “Liberação de Recursos Não Reembolsáveis”. O art. 22 do referido texto arrola algumas das hipóteses de inadimplência, entre elas:

“(…)

I. utilizar indevidamente os recursos em finalidade diversa ao projeto aprovado;

II. no caso de projetos de construção, reforma ou restauração, utilizar indevidamente o imóvel em finalidade diversa ao projeto aprovado;

III. não apresentar, no prazo exigido, a prestação de contas total ou parcial;

IV. não apresentar a documentação comprobatória hábil;

V. não realizar ou concluir o projeto dentro do prazo previsto no cronograma de atividades aprovado pelas CSPs, tendo como limite máximo o período de 12 meses;

VI. não apresentar o produto resultante do projeto aprovado;

VII. não divulgar ou divulgar incorretamente o patrocínio do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais - BDMG, do Fundo Estadual de Cultura - FEC, e da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais e de seus símbolos, durante a execução do projeto aprovado.”

Vale ressaltar que tais hipóteses são apenas exemplificativas e o descumprimento de qualquer obrigação assumida perante a Secretária de Estado de Cultura poderá dar ensejo à declaração de inadimplência do beneficiário, que estará sujeito às sanções arroladas no art. 23 do mesmo texto, quais sejam:

I. cancelamento de parcelas a liberar;

II. devolução de recursos não reembolsáveis liberados;

III. inserção do nome da entidade inadimplente no cadastro de inadimplentes da Secretaria de Estado de Cultura, referente ao Fundo Estadual de Cultura, à Lei Estadual de Incentivo à Cultura e aos demais programas de fomento da SEC e de seus parceiros;

IV. comunicação do fato à Secretaria de Estado de Fazenda e/ou à Procuradoria da Fazenda Estadual;

V. instauração de processo perante o Tribunal de Contas do Estado de Minas Gerais;

VI. impedimento de apresentar novo projeto ao Fundo Estadual de Cultura e aos demais mecanismos de incentivo à cultura da SEC ou a qualquer órgão vinculado à SEC por um período de 5 (cinco) anos, sem prejuízo das sanções criminais e civis cabíveis;

VII. suspensão da análise e arquivamento de outros projetos que estejam em tramitação na SEC.

As sanções citadas acima poderão ser suspensas a qualquer momento, desde que o beneficiário regularize sua situação junto à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais ou ao Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais – BDMG.

Em se tratando de projetos financiados através de convênios, a Portaria Interministerial MP/MF/MCT Nº 127, de 29 de maio de 2008, em seu art. 62 dispõe que o inadimplemento de qualquer das cláusulas pactuadas, a constatação de falsidade ou incorreção de informação em qualquer documento ou a verificação de qualquer circunstância que enseje a instauração de “tomada de conta especial” constituem motivos para rescisão do convenio ou do contrato de repasse.

Nesse sentido, temos que “tomada de contas especial” a que se refere o documento legal trata-se de procedimento administrativo que objetiva apurar os fatos, identificar os responsáveis e quantificar o dano causado ao Erário e seu imediato ressarcimento, e somente deverá ser instaurada depois de esgotadas as providências administrativas internas.

O art. 63 da citada Portaria Interministerial disciplina ainda as hipóteses que darão ensejo a tal procedimento, sendo elas:

“(…)

a) inexecução total ou parcial do objeto pactuado;

b) desvio de finalidade na aplicação dos recursos transferidos;

c) impugnação de despesas, se realizadas em desacordo com as disposições do termo celebrado ou desta Portaria;

d) não-utilização, total ou parcial, da contrapartida pactuada, na hipótese de não haver sido recolhida na forma prevista no parágrafo único do art. 57;

e) não-utilização, total ou parcial, dos rendimentos da aplicação financeira no objeto do Plano de Trabalho, quando não recolhidos na forma prevista no parágrafo único do art. 57;

f) não-aplicação nos termos do § 1º do art. 42 ou não devolução de rendimentos de aplicações financeiras, no caso de sua não utilização;

g) não-devolução de eventual saldo de recursos federais, apurado na execução do objeto, nos termos do art. 57; e

h) ausência de documentos exigidos na prestação de contas que comprometam o julgamen-

to da boa e regular aplicação dos recursos.

Como consequência, a tomada de contas especial poderá ensejar na inscrição de inadimplência junto ao Sistema de Gestão de Convênios e Contratos de Repasse, SICONV, o que será fato restritivo a novas transferências de recursos financeiros oriundos do Orçamento Fiscal e da Seguridade Social da União mediante convênios, contratos de repasse e termos de cooperação, além do registro daqueles identificados como causadores do dano ao erário na conta “DIVERSOS RESPONSÁVEIS” do Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal – SIAFI.

Em se tratando de recursos providos pelo município de Belo Horizonte, o Decreto Municipal nº 10.710 de 28 de junho de 2001-BH MG, delinea as sanções e penalidades aplicáveis em casos de irregularidade no cumprimento dos projetos e prevê hipóteses de retenção de recursos quando não tiver havido comprovação de boa e regular aplicação da parcela anteriormente recebida, quando verificado desvio de finalidade na aplicação dos recursos, atrasos não justificados no cumprimento das etapas ou fases programadas, práticas atentatórias aos princípios fundamentais de Administração Pública nas contratações e demais atos praticados na execução do convênio ou quando for descumprida, pelo conveniente, qualquer cláusula ou condição do convênio.

Referido decreto também prevê hipóteses de rescisão contratual quando constatada situações de utilização dos recursos em desacordo com o Plano de Trabalho, aplicação dos recursos no mercado financeiro, falta de apresentação das Prestações de Contas Parciais e Global nos prazos estabelecidos ou declaração falsa ou inexistente.

O beneficiário poderá ser ainda obrigado a restituir o valor transferido pela Prefeitura de Belo Horizonte, atualizado monetariamente e acrescido de juros legais aplicáveis a partir da data de seu recebimento, nos casos de não execução do objeto do convênio, não apresentação da prestação de contas parcial ou global no prazo exigido ou quando os recursos forem utilizados em finalidade diversa da estabelecida no respectivo Convênio, ainda que os recursos tenham sido aplicados em benefício da PBH.

Tais hipóteses são algumas das consequências previstas em caso de má utilização de recursos financeiros viabilizados por organismos governamentais e serão aplicáveis apenas ao beneficiário inadimplente. Havendo irregularidade na consecução de projetos culturais, o maior prejudicado, no entanto, acaba sendo a sociedade como um todo.

É do interesse de todos que cada vez mais projetos culturais sejam aprovados e realizados com sucesso e para isso, basta que as partes cumpram com boa-fé as obrigações previamente estipuladas e acordadas.

Bibliografia: leis, regulamentos e instruções normativas acima citadas.

Ana Elisa Tolentino é consultora tributária e parceira da Diversidade Consultoria e da DGC Advocacia. Editorial Direito e Cultura Diana Gebrim, consultora jurídica e financeira, gestora cultural e relações internacionais, sócia da Diversidade Consultoria e da DGC Advocacia.

Os transtornos de humor na arte

Mariana Lage

Segundo o dicionário Houaiss, os humores são líquidos secretados pelo corpo “tidos como determinante das condições físicas e mentais do indivíduo”, os quais foram divididos, na antiguidade clássica, em quatro tipos: sangue, bile amarela, fleuma e bile negra. Já a Classificação Internacional de Doenças (CID) informa que humor está associado à disposição, ânimo e afeto e suas oscilações ou distúrbios podem gerar patologias como depressões, manias, transtornos psicóticos, bipolares etc. Nas artes plásticas, seria possível traçar um paralelo curioso entre os humores líquidos corporais e obras de arte dos últimos cinquenta anos.

Contudo, diante do transtorno causado pelos urubus de Nuno Ramos na 29ª Bienal de São Paulo, que culminou na retirada da obra em exposição, outra discussão pode ser mais urgente, em especial, quando as oscilações do humor passam pela impaciência, preconceito e arrogância. Mais ainda, quando a pobreza de ânimo de quem se leva a sério demais aparece como discursos pré-concebidos, rígidos e pouco entusiastas da ambiguidade, espanto e estupor – os mesmos discursos que se repetem *ad nauseam* sem nenhuma disposição para reflexões ou informações menos sensacionalistas.

Constituída por esculturas de areia preta pilada, caixas de som e três urubus, a instalação “Bandeira Branca” (2008) causou rumor entre imprensa, militantes ecologistas e demais conversadores por acreditarem que a intenção do artista era aparecer (!?), maltratar e, quem sabe até, matar as aves de rapina. Um triste exemplo de como um velho e apressado discurso moralista enquadra obras de arte e as execra.

“Como nos pesadelos ou nos linchamentos, não é possível responder a acusações desta ordem, que circularam pela internet e no boca a boca com força insaciável nas últimas três semanas, criando um caldo de cultura próximo à violência e à intimidação”, escreveu o artista em artigo publicado na Ilustríssima da Folha de São Paulo, no dia 17 de outubro.

Pela explicação de Nuno, entende-se que a confusão começou devido a um desacordo entre os Ibama de Sergipe, Brasília e São Paulo. O primeiro havia liberado a utilização de urubus de cativeiros, o segundo sugeriu algumas modificações como a retirada das

caixas de som, enquanto o último, segundo Ramos, “sob pressão política e midiática, determinou arbitrariamente a saída das aves, em desacordo com o laudo do Ibama de São Paulo, e travou o que parecia ser um processo rico de colaboração entre técnicos sérios, com conhecimento sobre os animais, e um trabalho de arte”.

Atiçando a brasa, pouca informação pertinente circulou pelos canais de comunicação. Para elucidar a gravidade da confusão, o artista escreveu artigo para a Folha, onde elenca, entre outras coisas, dez tópicos que especificam as condições de tratamento das aves (alimentação, ambientação, som e luz) e de que forma se deu a negociação com técnicos e especialistas da área de zoologia.

Toda a discussão sobre o uso de animais em obras de arte pode ser acessado no texto de Nuno (<http://bit.ly/aR3PCJ>), já que aqui o foco da discussão está no recorte dado pela imprensa a questões artísticas com quais ela lida de forma muitas vezes “mal humorada”, indisposta e “desanimada” (para continuar na analogia: sem *anima*). A violência em questão não é aquela possivelmente infligida contra as aves, mas uma protagonizada pela má condução das discussões que acabou por evocar uma violência simbólica contra a arte. Por fim, todo o frenesi cego reforça o tom ranzinza que se quer como autoridade inabalável e que condena obras de arte a torto e a direito pegando carona nos alardes sem reflexão crítica espelhados por aí como plumas ao vento.

O mais curioso

Acredito que as piadas em torno do que é arte hoje são os instrumentos mais úteis para se tentar compreendê-la, como comprova algumas ilustrações do artista plástico Rafael Campos Rocha, na seção Cartum do caderno Ilustríssima, da Folha de São Paulo. Numa de suas tirinhas, duas crianças passeiam pelos corredores da Bienal interrogando as pessoas que encontram pelo caminho se elas são arte. Como respostas, elas recebem alguns não: sou o segurança, sou a garçonete ou sou o monitor, até o que o último deles afinal se assume como obra de arte e desata uma verborragia aclamando instituições e teorias sem fim a ponto de inundar o quadrinho com palavras. No quadro seguinte, as crianças cochicham entre si: “bem que a mamãe disse que arte contemporânea era chata”. Eis mais um exemplo de falta de humor: a chatice de uma arte que

depende de um longo e hermético discurso para ser fruída e, sobretudo, para se dizer como arte.

A seguir, dois trechos do extenso artigo de Nuno Ramos, o qual pontua as farpas envolvidas no desmonte de sua obra.

“A institucionalização crescente da arte trouxe para junto dela uma plethora de discursos institucionais, todos perfeitamente centrados, seguros de si e disputando espaço na mídia e nas oportunidades orçamentárias. Isso vem, talvez, do estilhaçamento das grandes noções universais que acompanharam a formação do mundo moderno: política, religião, burguesia, proletariado, luta de classes, direita, esquerda etc. Com a quebra dessas noções universais, os particulares (ecologia, minorias étnicas, minorias sexuais etc.) firmaram-se, cheios de si, pontudos, zelosos de suas verdades. A arte talvez seja a última experiência universalizante, ou ao menos não simétrica à discursividade do mundo, e acho que tende a ser cada vez mais atacada, toda vez que discrepar, como soberba e como arbítrio. Mas penso que é isso mesmo que ela deve manter: sua soberba e seu arbítrio, para que possa continuar criando”.

“Pois, isso para mim foi o mais impressionante de tudo: a absoluta incapacidade, digamos, interpretativa de quem me atacou, a recusa de ver outra coisa, de relacionar o sentimento de adesão ou de repulsa que meu trabalho tenha causado com qualquer coisa proposta por ele, em suma, a desfaçatez com que foi usado como trampolim para um discurso já pronto, anterior a ele, que via nele apenas uma possibilidade de irradiação. Para isso, é claro, o principal ingrediente é que fosse tomado de modo absolutamente opaco e literal, espécie de cadáver sem significação. Para que possa ser veículo estrito de discursos e de grupos, sem que utilize seus recursos, digamos, naturais (sedução, desejo, ambivalência), o trabalho de arte tem de estar, de fato, desde o início definitivamente morto. Daí, creio, a ferocidade com que fui atacado – uma espécie de operação higiênica preventiva, para impedir que qualquer germe de espanto, ambiguidade, beleza, estupor, pudesse aparecer, desqualificando o desejado consenso”.

• Veja imagens da obra de Nuno Ramos no vídeo: <http://bit.ly/bDtT3x>

Mariana Lage é jornalista e professora de Estética na Escola de Música da UEMG



Teatro em terras indígenas

Rita Gusmão

Os huni kuis

Os kaxinawa se autodenominam Huni Kui, que em Hãtxa Kui, sua língua natal, da família linguística Pano, quer dizer “gente verdadeira”. Hoje constituem uma população de aproximadamente 5.500 pessoas que vivem entre o Brasil e o Peru, a partir dos vales dos rios Purus e Juruá. Nas proximidades dos Andes, no Peru, existem cerca de 1.500 Kaxinawas, que vivem no alto rio Purus e em seu afluente peruano, o Curanja.

A história narrada pelos Huni kui acerca da origem do nome kaxinawa é que um branco encontrou um índio brincando com um morcego, perguntaram quem era ele, e ele, que não entendia o português, respondeu na sua língua: “Estou matando morcego.” O morcego se chama kaxi. Então o branco colocou o nome nele de kaxinawa. Nawa significa o outro.

Esta viagem se deu em julho de 2009, como parte do encontro cultural Diálogo de Saberes, organizado e realizado a partir do Centro Cultural UFMG. Este encontro foi solicitado pelos Huni Kui para troca de experiências e buscando apoio para desenvolver o processo de ampliação de suas possibilidades de educação e sistematização de tecnologias, tendo como base a sua produção artesanal e o estudo do Nixi Pae, sua bebida sagrada.

Uma das constatações primeiras, e a mais importante, é que o coletivo é decisivo. Não se exercita a privacidade como conhecemos em nossas habitações urbanas e individualistas. A vida pessoal está intimamente atravessada pela aldeia e pelas tarefas cotidianas. Entender o que é o ser índio, este é um dos maiores desafios na relação com a Terra Indígena. Nosso país, mas um território desconhecido para a maioria de nós.

A conversa faz parte das relações de todos os grupos, os pajés, as mulheres artesãs, os agentes de saúde, os agentes agro-florestais, os professores, as parteiras e as crianças, todos estão disponíveis para conversar, e contribuir para que as decisões sejam sábias.

Na atualidade a organização econômica dos Huni kui ainda é bastante dependente dos

subsídios governamentais. Os homens são responsáveis pela caça, a pesca, organização das festas, da agricultura e pelas relações com os povos não índios. As mulheres são responsáveis por fazer os potes de barro, fiar o algodão, preparar as tintas, fazer as colheitas, cozinhar o caçuma, que é o mingau de milho, a macaxeira e a banana, além de cuidar das crianças. A fição do algodão talvez seja a tradição mais bem conservada entre os Huni kui. Deste trabalho resultam mantas, vestes, gravatas, tiaras para os cabelos e panos para vários usos.

O mais interessante a ser observado na tece-lagem, a nosso ver, é a presença dos kenes, desenhos geométricos com poderes sagrados. Existe um trabalho em andamento para que sejam patenteados, de modo a que o seu uso seja responsável é retorne comercialmente para os Huni kui.

O teatro

Como pesquisadora da área de artes cênicas, propus para a visita à aldeia uma experiência teatral, construída como um estudo sobre o que é representação. Desenvolvemos uma longa discussão sobre a percepção externa, no caso uma interpretação desta pesquisadora visitante, sobre as festas do povo Huni kui. Decidimos partir do mito fundador de Huã Karu e a sua aparição como jibóia, narrada pelo pajé Agostinho Muru.

Huã Karu foi um índio que se casou com uma mulher-jibóia, viveu muito tempo no fundo do rio em companhia dela e dos três filhos que tiveram. Um dia descobriu a bebida de cipó que ela e sua família preparavam e tomavam e quis experimentar. A mulher-jibóia explicou que ele não poderia tomar porque era muito novo. Mas ele teimou e, então, consentiram. O homem teve várias mirações, visões, e se tornou tristonho, com saudade da família de cima da terra. Noutra dia o índio saiu para caçar e escapou pelo igarapé, voltando para a antiga família. Mas seus filhos-jibóias foram procurá-lo, e quando encontraram começaram a engoli-lo. Enquanto estava sendo engolido, gritava para os parentes que o salvassem. Os parentes conseguiram arrancá-lo da boca da jibóia-filho, mas o homem ficou doente. Enquanto ia morrendo foi explicando para os parentes que quando ele morresse devia ser

enterrado. Depois de seis meses poderiam procurá-lo na sepultura. Na parte direita teria virado cipó, na parte esquerda teria virado rainha, uma folhagem. Deveriam tirar o cipó, cortar uma palma de comprido, bater com um pedaço de pau, tirando a casca, colocar água junto com a folha, e cozinhar. Depois, cantando, todos deveriam beber e ele estaria dentro do cipó explicando o futuro, o presente e o passado. Assim nasceu o Nixi Pae.

Em conjunto com as mulheres artesãs e os professores buscamos associar a cultura corporal indígena, seus cantos, danças e vestimentas, com a busca da ritualização do encontro, expectativa do teatro entre não índios. Pela primeira vez naquele grupo tratávamos da separação entre atuantes e espectadores. Acreditamos que este diálogo pode proporcionar a abertura para a reflexão sobre a existência da alteridade, do individual e do olhar externo, e que esta reflexão contribui para a percepção da relação entre as expressões culturais diferentes, tema fundamental para a troca entre os saberes rituais de indígenas e não indígenas; também tentamos elaborar uma visão sobre o corpo artístico, no sentido de demonstrar como o povo não índio compreende e recebe os comandos de um líder ritual, e as diferenças desta percepção para o costume e o saber dos povos da floresta.

Esta perspectiva está baseada no princípio do Teatro Sagrado (INNES, Christopher. México: Fondo de Cultura Económica, 1992), cuja pesquisa está em perceber como os elementos dos rituais das diversas culturas auxiliam o evento teatral a alcançar a atmosfera de envolvimento e reflexão para todos os participantes, sejam atores sejam espectadores.

A única apresentação aconteceu num por do sol do último dia da visita, e causou estranhamento a todos os presentes. A reflexão ao final do trabalho foi se conseguimos fazer teatro, na perspectiva do que entendemos desta linguagem no pensamento não índio. Mas com certeza, desenvolvemos um ritual com perspectiva estética e com sentidos compartilhados entre todos os participantes.

Para a maioria dos participantes a conversa sobre Huã Karu, me pareceu, teve caráter de

reavivamento da memória de sua própria cultura. Em seguida desenvolvemos jogos teatrais do Teatro do Oprimido, a partir dos quais estudamos coletivamente os cantos e as danças; realizamos os primeiros exercícios de repetição de elementos e de palavras. Houve uma forte resistência a repetir o mesmo canto mais de uma vez, pois o hábito cultural Huni kui é o de compor as palavras a partir da inspiração do momento. Ficou decidido que uma mulher cantaria e os outros todos repetiriam em coro. Mesmo assim, não houve nenhuma repetição completa em nenhum ensaio e nem na apresentação.

A composição da canção que serviu de roteiro para a encenação foi um momento encantador. Enquanto o pajé e as mulheres se uniam para explicar o mito, o professor Itsairu dedilhava a melodia no violão. A canção ficou pronta em aproximadamente uma hora e meia.

“Huã karu yushibu
Hanu kai Kirani
Xina shabawa nimê
Shaba wâki kâi mani
Huni yabi siri yani”

Tradução:

“Huã Karu encantado
Que veio do centro da terra
Chegou como uma abertura para a luz
E fez a terra respirar
Masculino e feminino”

A partir da elaboração da canção, começamos a criação do que chamei de movimentos cênicos. A resistência à repetição espantou os homens, só as mulheres permaneceram a partir daí. Começamos os estudos de movimentos de jibóia para que o grupo ocupasse o espaço do terreiro; tínhamos agora a primeira versão do roteiro cênico. A repetição se revelou desesperadora. Conversamos muito, contando com a tradução de uma mulher mais jovem que falava português com pouca desenvoltura. Argumentei que a experiência era uma demonstração de como os não índios conseguem entender o modo índio de se relacionar com o espaço e a dança rituais. A esta altura o objetivo da oficina era ampliar a capacidade desse grupo de se relacionar com elementos de outra cultura, já que para muitas era a primeira experiência de convívio e de desenvolvimento de uma atividade em conjunto com uma não índia.

Na continuidade, optamos pela composição de um segundo cântico, a ser entoado pela mulher mais velha no que seria a segunda parte da encenação, e que se referia ao feminino e ao seu papel na comunidade. Neste momento entrei na cena e passei a fazer parte da movimentação coletiva. A partir do momento em que eu me envolvi diretamente na ação cênica pudemos conversar, eu e as mulheres, de modo mais íntimo. Insisti na elaboração teatral como maneira de mostrar a elas como eu, não índia, faço meus rituais, e que se elas não aceitassem me conhecer e não me permitissem dar a elas este tipo de presente, nosso encontro não seria completo.

A cada novo encontro, ou ensaio, me perguntava o que estava realmente acontecendo. Como artista estava vivendo um tipo de teatro

que pesquisava há anos, totalmente novo a cada dia. Como professora buscava motivações e vivências que estimulassem aquele grupo a querer uma experiência nova, diferente do seu cotidiano. Não foi fácil argumentar que um ritual pode ser repetido tentando ser exatamente igual a cada vez, foi um processo complicado porque esta relação com a vida não faz parte do imaginário Huni kui. Busquei continuar na demonstração de nossas diferenças e de como poderíamos nos influenciar mutuamente.

O encontro seguinte foi para a decisão sobre figurino e maquiagem, e também a elaboração de objetos de cena, como o pote para carregar água e as miçangas. E a definição final do roteiro:

Chegada da jibóia em cima da terra;
Roda de canto para o nascimento do masculino e do feminino;
Lavagem dos pés das mulheres como símbolo da sua plantação no chão daquela terra;
Entrega das miçangas para distinguir o masculino do feminino;
Pedido da força dos espíritos, por meio do canto da mulher mais velha;
Saída da jibóia para o centro da terra.

A escolha do figurino causou alvoroço e prazer. O uso da pintura corporal animou muito a todos e todas; já neste momento nos pintamos com tinta de jenipapo nos braços e rosto.

Na manhã do dia seguinte saí a caminhar pela floresta com o pajé e recolhemos flores, folhas secas e galhos para ornamentar o terreiro. Também fizemos tochas para colocar o fogo no ritual. Houve público. Todas estavam muito concentradas em conseguir repetir. Algumas das mulheres que não participavam da encenação riam sem parar, outras se mostravam muito curiosas. O professor Tadeu emendou um mariri no final da apresentação, todos dançaram juntos, e foi extremamente emocionante.

O mariri é uma dança de roda cantada. Constrói-se um altar que fica no centro do terreiro, com um tronco escavado, preenchido com frutas, folhas e flores, simbolizando a riqueza da terra e a gratidão e o amor que o povo lhe dedica. Os homens saem disfarçadamente para a floresta, procurando que as mulheres não percebam esta saída. Voltam em fileira, vestidos com as folhas de jarina, um tipo de palha, ou com galhos de folhas e de flores, cantando e criando uma roda onde as mulheres são envolvidas. Os cantos são compostos na hora, não há letras decoradas, e os cantadores falam das frutas, dos legumes, das flores, da floresta, da luz do sol, da água do rio, dos peixes, das caças. A dança evolui para um bailado coletivo, com muitos saltos e fortemente ritmado, sempre em roda. Uma forte euforia a alimenta.

Finalizamos com muitas conversas. E uma promessa de repetirmos esta experiência.

Rita de Cássia Santos Buarque de Gusmão é atriz, performática, encenadora, professora de artes cênicas e pesquisadora em linguagem da cena ao vivo; Mestre em Multimeios pela Unicamp / SP; Doutoranda da UnB, Instituto de Artes, na linha Arte e Tecnologia; professora do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, Escola de Belas Artes / UFMG.

Cidades Criativas: novos olhares sobre o espaço urbano

Ana Carla Fonseca Reis

Nos últimos anos, são tantas as dificuldades que enfrentamos em nossas cidades – da poluição à imobilidade, da falta de infraestrutura à insegurança –, que elas parecem ser problemas sem fim. Ledo engano! Quanto mais discutimos para onde caminha a humanidade, mais percebemos que as cidades são, na verdade, grandes polos de soluções.

É exatamente nesse contexto que se inserem as cidades criativas. Termo com proeminência crescente na última década, de Taiwan à Noruega, do Canadá à África do Sul, tem seus contornos ainda muito fluidos. Filho da economia criativa e das inquietações acerca da sustentabilidade do espaço urbano, teve como amas de leite muitas experiências que emergiram mundo afora, desde os vaticínios de estudiosos como Jane Jacobs, ainda na década de 1960. Foi a partir dos anos 1990, porém, que o tema começou a tomar corpo. Amsterdã, Barcelona, Londres, Medellín, Curitiba e uma constelação de pequenas cidades enveredaram-se por processos – não projetos – complexos de transformação urbana.

A definição de cidade criativa que proponho é a de uma cidade que se caracteriza por processos contínuos de inovação, das mais diversas ordens. Estas se baseiam em conexões (de ideias, pessoas, regiões, intra e extraurbanas) e têm na cultura (identidade, fluxo de produção, circulação e consumo, infraestrutura, ambiente) grande fonte de criatividade e diferencial social, econômico e urbano.

Assim, se quisermos de representar a cidade criativa com uma palavra, esta será “conexão”. A cidade criativa se apoia sobre uma miríade de conexões, que alimentam o potencial criativo: entre raízes locais e influências globais cosmopolitas; entre patrimônio e modismo; entre projetos icônicos capazes de atrair a atenção internacional e projetos menores, voltados à base criativa; entre áreas de saber e pastas públicas; entre governo, setor privado, academia e sociedade civil; entre áreas de uma cidade, que deixa assim de ser vista como um arquipélago de bairros.

Se pelo lado da gestão urbana isso demanda a convergência de interesses públicos e privados e entre as várias políticas setoriais, pelo lado do desenho de política urbana permite imaginar a cidade como um conjunto integrado de distritos, com suas singularidades sociais, econômicas e culturais, que ao mesmo tempo se complementam e competem entre si por residentes e investimentos diretos e indiretos, públicos e privados.

Diante de um desafio tão complexo como o de entender e promover conexões visíveis e invisíveis, achei que precisávamos de reforço. Assim, convidei 18 autores especialistas na questão, advindos de 13 países os mais diversos, para que contasse o quê, para eles, forma uma cidade criativa. Nessa empreitada não faltaram grandes nomes, como Jaime Lerner e André Urani, do Brasil ou Char-

les Landry e John Howkins, do Reino Unido.

Dessa análise comparada, ficaram evidentes alguns traços mais marcantes.

1) A cidade criativa apresenta uma aura sensorial. Nos relatos dos autores, as cidades aparecem embebidas em cores, sons e luzes, como se buscassem uma conciliação entre a racionalidade da cidade industrial e a fluidez dos fluxos globais pós-modernos. Neste aspecto, assim como na diferenciação da própria base econômica urbana, há uma prevalência dos valores intangíveis, fortemente calcados em cultura (por sua singularidade e pelas experiências únicas que proporciona) e inovação (por seu aporte de valor agregado e competitividade à economia).

2) Como decorrência dessas características, a cidade criativa torna-se um destinomarina lage preferencial para profissionais qualificados, móveis e com maior potencial para aportar inovações. Inovações em sentido amplo, sejam elas urbanas, sociais, culturais, econômicas, tecnológicas, de produtos, de processos, de visão de mundo, de modo de pensar. Ao contrário, porém, de lançar foco sobre o mantra da atração da classe criativa, os autores clamam pela retenção e promoção dos talentos locais, reiterando que os talentos se veem atraídos por um ambiente criativo emanado pela cidade e não como algo construído com o propósito precípuo de atraí-los.

3) Em termos físicos, o local essencial de uma cidade criativa é o conjunto de espaços públicos – palcos da conexão de diversidades, ideias e atividades e do compartilhamento da própria cidade. Uma vez apropriada a cidade por seus habitantes, áreas abandonadas transformam-se em memória viva de contextos passados e testemunhas da necessidade de mudanças na dinâmica socioeconômica.

4) Para administrar uma cidade que se apoia em criatividade, é preciso um pacto de governança de amplo espectro, com agendas convergentes, sustentável no longo prazo e blindado das vicissitudes das reviravoltas políticas – o que é um desafio enorme para as nossas cidades. Afinal, uma estratégia de cidade criativa não se cumpre no curto prazo; demanda uma estratégia coerente; o desenho e a implementação de planos contínuos e com métricas; investimentos consistentes e contínuos em educação e infraestrutura e atenção especial nas tecnologias de informação e comunicações.

5) De forma ainda mais marcante, a cidade criativa apresenta-se em constante transformação, como se estivesse sempre alerta para se antecipar ou transmutar problemas em soluções. Para isso, a cidade deve ser entendida de forma complexa, integrada e repleta de conexões – o que demanda, claramente, a inclusão de áreas e grupos marginalizados. Conexões entre pessoas e seus espaços e identidades; entre experiências passadas, o contexto presente e uma estratégia futura; entre áreas da cidade, antes vistas de forma ensimesmada e esparsa; entre a cidade e o mundo, entendendo-se como elemento singular de um quadro maior; por fim, entre setores e agentes públicos, privados, da aca-

demia e da sociedade civil, em um pacto de governança concertada.

Decorre disso que a criatividade deve ser entendida não como um conjunto de produtos, mas como um processo. No primeiro estágio, de latência, a criatividade é esparsa. Manifesta-se de forma orgânica, em iniciativas isoladas, sem conexão entre si. Inexiste uma liderança que as integre, que pense a criatividade urbana de forma sistêmica e coordenada. Com isso, os espaços entre as áreas criativas são desconsiderados; terras de ninguém, alheios aos mapas mentais das pessoas que habitam a cidade e desvinculados de qualquer engajamento emocional. A criatividade brota assim na cidade como em arquipélago, nas pontas, sem visibilidade para quem não interage com uma ou outra ilha.

Em uma fase posterior, a criatividade é catalisada por algum fator desencadeador. Por vezes pela atuação de uma organização da sociedade civil que olhe a cidade como um todo; por outras, por uma política governamental integradora, eventualmente articulada em parceria com a iniciativa privada.

Para os habitantes da cidade, começam a ser visíveis polos de criatividade, associados a um ou outro distrito, a clusters referenciais de cultura, tecnologia, formação acadêmica ou boemia. Focos de atração em si mesmos, nodos de ligação de áreas urbanas, promovem o deslocamento das pessoas entre regiões, ampliando com isso seu mapa mental da cidade onde vivem; nem por isso, porém, expandindo necessariamente seu perímetro emocional – a área da cidade com a qual os habitantes guardam um vínculo emocional, uma atenção especial, um engajamento com o que ali ocorre.

Uma terceira fase caracterizaria a consolidação de uma cidade criativa. A criatividade, difusa e ubíqua em toda a cidade, seria permanentemente fomentada por uma governança compartilhada entre os agentes da cidade (público, privado, academia, sociedade civil), tornando-se algo incutido na trama urbana e alheio às reviravoltas políticas ou crises econômicas. Os mapas geográfico, mental e emocional da cidade, são agora relativamente sobrepostos (em virtude especialmente da escala urbana, o que é alimentado pela existência de espaços públicos apropriados pela população, que por sua vez os entendem como espaços de todos. Os distritos da cidade e seus vários pontos de referência conectam-se em rede, favorecendo a fluidez dos fluxos de pessoas, ideias e serviços, entre todos as áreas físicas e de atuação.

Como se vê, ainda temos muito o que discutir e ainda mais o que fazer. Mas o debate está em movimento e se apresenta com uma excelente oportunidade para lançarmos novos olhares sobre nossas cidades.

Ana Carla Fonseca Reis é Administradora Pública (FGV/SP); Economista, Mestre em Administração e Doutoranda em Urbanismo (USP), autora ou editora de oito livros.

Bestiários: a relação do humano e o não-humano

Júlia Carolina Arantes

Houve sempre a necessidade por parte do humano de reproduzir a sua realidade em forma de arte – nem sempre consciente ou com o propósito de produzi-la na forma que conhecemos hoje. Exatamente por humanos e não-humanos sempre conviverem em vários contextos, como: na caça, nos ambientes domésticos, em rituais religiosos; o animal tornou-se também uma figura bastante presente nas criações artísticas. No espaço literário, as formas de manifestação dos animais estiveram em constante mudança, de acordo com as épocas vividas pela humanidade.

Em *O animal escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea* (2008), Maria Esther Maciel, no capítulo “Nos confins do humano”, caracteriza concisamente diversas formas de representação do animal na literatura. Essa tradição inicia-se na Antiguidade clássica em Esopo (620-564 a.C.), com suas fábulas edificantes construídas a partir de animais antropomorfizados. Seu sucessor foi Aristóteles (384-322 a.C.), autor que estudou e classificou cientificamente os animais – não excluindo uma aproximação ao fantasioso. Essa caracterização viria a ser o ponto de partida para os bestiários medievais, compêndios estes que, além de descrever e catalogar animais reais e imaginários, tinham como fim constituir alegorias de propósitos cristãos e moralizantes. A presença do caráter taxonômico persistiu nos relatos das viagens ao Novo Mundo feitas pelos europeus durante o período das Grandes Navegações. Como os navegadores não conheciam várias das espécies retratadas nesses textos, as descrições frequentemente adquiriam caráter ficcional: a imaginação explica o inexplicável, o extraordinário.

A partir do século XVIII, o mundo volta-se completamente ao cientificismo. O animal, então, aparecerá no espaço ficcional a partir de uma perspectiva cartesiana e objetiva, sempre vinculado ao mundo natural (tudo que é oposto ao homem e ao racionalismo). O botânico e zoólogo Lineu (1707-1778) foi um dos maiores representantes dessa linhagem, ao ser reconhecido pela criação da classificação científica moderna. No século

XX, a zooliteratura (consequentemente os bestiários) abre espaço para a reflexão sobre a questão animal, incorporando temas de ordem ecológica, ética e política. Por se tornar um espaço receptivo a diversas correntes teóricas, a literatura dessa época tanto abarca perspectivas nas quais o homem se define a partir do sentimento de superioridade em relação ao animal, como o espaço onde as relações afetivas entre humanos e não-humanos são exaltadas. O moderno e o contemporâneo fornecem, portanto, lugar para várias linhas de pensamento.

O que há de comum entre todas essas perspectivas literárias é a necessidade humana do estabelecimento de uma ordem entre a natureza e os seres que estão nela inseridos. O hábito de organizar e de classificar permite ao homem uma falsa certeza e um pretensão poder de se apreender o conhecimento e de compreender o outro a ser inventariado. Como no bestiário a unidade a ser empregada nesse exercício taxonômico é o animal, um ser radicalmente outro, a possibilidade de organizá-lo começa a ser desconstruída. O princípio de uma classificação é conjugar as semelhanças e as diferenças entre os objetos a serem dispostos em conjuntos. Porém, semelhanças e diferenças são conceitos bastante subjetivos e essa dificuldade se intensifica ao serem analisados seres que não estão dentro do raio de compreensão humano.

Além disso, há o problema de vários bestiários se utilizarem tanto de animais fantásticos e reais. Quais seriam os critérios de classificação desses seres? Como o ficcional e o não-ficcional se aproximam e se afastam uns dos outros dentro desses inventários? Em *As palavras e as coisas* (1987), Michel Foucault afirma que, mesmo quando são esboçados, “todos esses agrupamentos se desfazem, pois a orla de identidade que os sustenta, por mais estreita que seja, é ainda demasiado extensa para não ser instável” (FOUCAULT, 1987, p.8). A própria constituição da ordem também agrega a desordem, portanto a regularidade e uma suposta organização são inatingíveis. Outro fator que intrinca essa situação é a variação do pensamento humano durante as épocas, refletindo também nas maneiras de se organizar

o mundo: a ordem muda constantemente. Esse é um dos motivos de a constituição do gênero bestiário ter se modificado tanto ao longo dos séculos.

Na contemporaneidade, o bestiário se concentra na expressão do inclassificável. É freqüente o tom irônico em relação ao exercício exaustivo e por vezes deliberadamente inútil dos inventários de seres reais e/ou fantásticos. Maciel (2008) recupera a figura do ornitorrinco, um animal que desestruturou todo o pensamento racionalista na época em que foi descoberto, comprovando a incapacidade humana de depreender e catalogar os saberes do mundo.

Além dessas características inerentes ao bestiário moderno, o que se percebe como um ponto bastante inovador e pertinente dessa poética é a tentativa de se projetar o animal como um sujeito no mundo, não mais como seres relegados a segundo plano e manipulados ao bel-prazer dos humanos. As inúmeras possibilidades permitidas pela ficção, como a reflexão e de reinvenção das lacunas criadas pela própria realidade, fazem a literatura um espaço bastante apropriado para a discussão do que é ser animal.

E exatamente o que seria ser um animal? Em *O animal que logo sou*, Derrida sintetiza perfeitamente quem é esse ser, ser provido de “um olhar cujo fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro, o completamente outro que é todo outro mas que em sua proximidade insuportável, não me sinto ainda com nenhum direito e nenhum título para chamá-lo meu próximo ou ainda menos meu irmão.” (DERRIDA, 2002, p.29-30).

Referências bibliográficas

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito – um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme, 2008.

Rogério Barbosa da Silva

Ainda que extemporaneamente, esta editoria de literatura convida Júlia Carolina Arantes, estudante de letras, a expor resultados de sua pesquisa “Bestiários Contemporâneos – animais na literatura”, orientada pela Professora Maria Esther Maciel. Tema relevante para os estudos da cultura e das artes, a pesquisa revela, especialmente, um estudo dos cruzamentos entre o pensamento derrideano e a literatura na contemporaneidade. Na relação homem/animal, colocam-se questões que desconstruem certezas e subvertem limites, como os do imaginário, os do real, os do extraordinário, os que definem a oposição entre sujeito e assujeitamento na linguagem, enfim, os elementos próprios da criação artística ou literária. São questões que sobressaem dessa análise do texto a seguir, de Júlia Arantes.

Livraria do Café com Letras...

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



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

O fio da lâmina e o fio do relato

Carla Andréa Silva Lima

Ariadne, filha do rei Minus, é a princesa que orienta Teseu em sua investida no labirinto. Para tal fim, Ariadne amarra a ponta de um novelo na entrada do mesmo e vai desenrolando-o à medida que Teseu penetra na emaranhada construção. Assim, tal fio, ao ser segurado na entrada do labirinto, permite a Teseu, além de orientar-se no labirinto, refazer o caminho percorrido.

Dentro desse mesmo universo, o de orientação ante ao desconhecido, temos também a história de João e Maria. Entretanto, essa história marca uma diferença em relação à primeira. Aqui, ao invés do fio que orienta, temos migalhas de pão que, lançadas ao chão, marcam o caminho percorrido. Entretanto, nessa história, tais migalhas – restos, pequenos indícios da passagem de alguém – se perdem na medida que o caminhar se concretiza fazendo com que o caminho marcado no início se perca na volta, quando tentamos lá retornar. Poderíamos pensar que esse retorno, marcado pela tentativa de refazer o caminho percorrido é comum a todo sujeito que, orientando-se pelo fio do relato tenta refazer, via linguagem, o percurso de sua vida. Poderíamos pensar que tal percurso, tal como sinaliza Freud em seu texto “Construções em análise” pressupõe uma criação, a criação de uma história urdida na memória, mas também no esquecimento.

Presentificar uma experiência, dá-lhe nome e direção exige, antes de tudo, um retorno. Exige também que, ao empreender esse retorno, nos orientemos no labirinto de nossas lembranças, emoções, vozes ouvidas, coisas que nos foram ditas, o sonho de alguém para nós. Talvez só a posteriori possamos, ao fazer o retorno do labirinto, nos orientando através do fio do relato – vestígios da presença de pessoas e das inúmeras vozes que fazem parte de uma reminiscência – possamos encontrar uma voz murmurante, que pouco a pouco vai desenhando fluxo e linha e configurando uma cartografia. Aquela que, fruto de uma criação, reconhecemos como nossa vida.

Dessa forma poderíamos pensar que muito da história do sujeito nasce nessa relação entre o lembrado e aquilo que, marcando um caminho da ida, se perde quando lá tentamos retornar, revelando que o processo de narrar a própria história encerra em sua trama a impossibilidade de fazê-lo por inteiro. Essa reflexão, mais que nos atentar para a relação do sujeito coma a memória e a construção da própria história, torna-se nessa escrita o alicerce para a apresentação de uma trajetória, mais precisamente minha trajetória como pesquisadora do projeto Memória da Dança no Brasil – Personalidades da Dança em Minas Gerais coordenado pelo professor Dr. Arnaldo Alvarenga.

O início de um percurso é sempre uma tarefa difícil. Tal como Ariadne procuro o fio para a orientar-me no desconhecido. A primeira sensação: o medo. Depois de aceitar o convite o sentimento era, na realidade, um misto de curiosidade e medo. Curiosidade referente ao fazer desse processo, afinal, era a vida o material bruto dessa pesquisa. Vida esta que era trazida a partir de relatos, imagens e nos corpos daqueles que foram marcados por cada um dos sujeitos que, pouco a pouco, tornavam objeto do nosso olhar, a saber: Natália Lessa, Carlos Leite, Klaus Vianna, Dulce Beltrão, Ana Lúcia de Carvalho, Marilene Martins, Helena Vasconcelos e Maria Clara Salles.

Adentrar o labirinto pode ser aqui compreendido como a tentativa de mapear as marcas deixadas pelo percurso desses artistas, a reverberação de seu fazer no universo social do qual eles fizeram parte e, sobretudo, arriscar, a partir desse mapeamento, na construção de uma escrita que reconheça e revele a história da dança em nosso estado.

Desde o início uma certeza: a de que nossa pesquisa, apesar de também se debruçar sobre documentos, se sustentava, sobretudo, na história oral. O medo era referente exatamente à história oral, mais precisamente ao “ponto de risco” que lidar com ela me colocava: qual a escuta necessária para se adentrar na vida do outro e ouvi-lo. Teria eu esta escuta? Algo aparentemente simples, mas que meu medo e minha suspensão pareciam sinalizar que para se ouvir a fala do outro era necessário algo mais além de bons ouvidos, era necessário todo o corpo e principalmente atenção ao silêncio, aos pontos de fuga, a tudo aquilo que não estando na palavra, entretanto a carrega.

O primeiro encontro é duro, o ar parece mais denso que o normal, o outro parece querer falar e preservar algo ao mesmo tempo. Poderíamos pensar no sujeito e em sua relação com a própria história, prioritariamente no que está em jogo nesse processo de narrar a própria vida e apresentar sua história ao outro: ato de extrema intimidade.

Por vezes durante as entrevistas, no meio do relato, uma fala dava lugar a um gesto que o gravador não gravava. Ali, naquele aparelho o gesto se transformava em silêncio, em lacuna. Na tentativa de não perder esses gestos e por reconhecê-los como parte do relato daqueles que falam com seus corpos, procuramos gravar em vídeo as entrevistas. Esses gestos, as pausas, as expressões poderiam ser gravadas. Algo seria capturado ali e perduraria. Qual a surpresa ao perceber que o uso do vídeo como registro também fazia com que algumas coisas se perdessem. É que algumas coisas só nos permitimos dizer se acreditamos que ninguém nos ouve, ou que depois aquilo se desfaz como palavras ao vento. Dentro dessa

perspectiva, a câmera, pelo seu poder de cristalizar e capturar pode nos tornar reticentes, algo desse compartilhar o que nos é íntimo se perde. Penso: por vezes o registro pode nos parecer como invasão?

Pensemos na lâmina, aquilo que corta, que re-corta e retornemos a partir da idéia do recorte ao fio do relato. Pensemos no fio do relato e naquele que se orienta nesse fio para a construção de um mapa, um desenho, uma escrita. Desse modo, ao pesquisador, aquele que busca transformar vida em escrita, em registro, cabe a função do recorte. Recorte que, tal como salienta Barthes, se faz a partir de um modo de olhar. Aquele que recorta o faz a partir de um ponto, tal como um pintor a escolher o melhor ângulo para retratar a paisagem. Dessa forma cabe ao recorte a apresentação, nesse caso em particular, de uma escrita-paisagem, que é resultante daquilo que se dá entre o pesquisador e o objeto de seu olhar.

Particularmente em meu exercício de escuta, a preocupação constante era na busca de uma escuta e de um olhar que, ao me deparar com o sujeito e seu relato, não os restringisse ao mapa, tentando ouvir e respeitar em sua história de vida o que é inconcluso, fluxo e passagem.

Desse modo, ao olhar para vidas tão ricas e tão distintas é certo que um denominador comum as une, a dança e a construção de um fazer e de um saber a partir da mesma, mas ao mesmo tempo elas parecem reivindicar algo mais, sua singularidade e por vezes a palavra parece fraca, insuficiente. É certo que a singularidade do fazer de cada um desses artistas ultrapassa e muito o recorte de um livro. Seriam necessários muitos mais. A mim fica a sensação, agora retornando transformada do labirinto, que ao compartilhar momentos e atravessar a vida dessas artistas – Ana Lúcia de Carvalho e Maria Clara Salles – é certo que também fui atravessada e que nesse processo meu próprio fazer como bailarina foi redimensionado. A teia que me cerca e que me impulsiona é grande e rica.

Gostaria de ver a iniciativa dessa pesquisa como o início de uma trajetória na qual, ao nomearmos e reconhecermos estes que construíram a possibilidade de um fazer em dança em nossa cidade possamos também reconhecer o desejo singular que os colocaram em movimento, re-visitando esses lugares para nos reconhecermos como parte deles, configurando a partir desse re-conhecimento uma cartografia de vida mas, principalmente, uma cartografia do nosso dançar.

Carla Andréa Silva Lima é professora, diretora, bailarina e atriz. É graduada em Artes Cênicas pela UFMG (2004), e mestre em Artes pela EBA - UFMG.

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