

Letras



45

Letras



Periódico cultural - Ano VI - Nº 45 - Janeiro de 2011 - Tiragem: 2000 exemplares - Distribuição gratuita - Belo Horizonte - MG - Brasil

por Roberto Andrés

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
 Cultura e Literatura Judaicas: Lyslei Nascimento
 Direito e Cultura: Diana Gebrim
 Economia da Cultura: Ana Flávia Machado
 Gestão Cultural: Eleonora Santa Rosa
 Sociologia da Cultura: Clarice de Assis Libânio
 Urbanidade: Wellington Cançado

Colunas:

Música: Marcelo Dolabela
 Poesia: Ana Caetano

Colaboração (esta edição):

Carla Paoliello • Cássio de Lucena • Claudio Beato
 Leonardo Lessa • Máira Bueno Moura
 Neide Rigo • Paulo Miguez • Richard Zimler
 Sergio de Lima Saraiva Junior

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.

Sylvia Cassedy

Ana Caetano

Uma das contribuições mais originais da poesia brasileira ao cenário poético mundial foi, sem dúvida, a poesia concreta. Herdeira de várias outras vertentes da vanguarda internacional, incluindo Mallarmé, Baudelaire, Pound e muitos outros, o programa da poesia concreta como proposto pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari criou sua pauta própria no exercício da palavra poética como amálgama de som/imagem/sentido. Uma mostra dos vários ecos internacionais da poesia concreta é o livro organizado pelo poeta americano Paul B. Janeczko, ilustrado por Chris Raschka e publicado pela Candlewick Press (Cambridge, Massachusetts, EUA) em 2001. O título genial, "A poke in the I", brinca com a analogia sonora entre palavra "eye" (olho) e o pronome "I" (eu) significando literalmente "Uma cutucada no eu" (ou no olho – o meu?). Como sub-título, lemos "a collection of concrete poems". Cada página é uma surpresa verbocovisual (bem ao gosto do programa concreto) com poemas dirigidos ao público infantil que talvez seja, de fato, o mais apropriado para apreciar por inteiro a naturalidade cristalina dessa experiência poética. Paul B. Janeczko é poeta e professor no Maine (EUA), já editou várias antologias poéticas premiadas incluindo Very Best (almost) Friends, Stone Bench in an Empty Park e Looking for Your Name. O poema abaixo é um exemplo (escolhido pela beleza do jogo poético visual e pela possibilidade de reprodução nesta página). A autora, Sylvia Cassedy (1930-1989) foi uma poeta/escritora americana que publicou vários livros infanto-juvenis encantadores e intrigantes incluindo Behind the Attic Wall, Red Dragonfly in my Shoulder, Zoomrimes: poems about things to go, Roomrimes: poems, In your own words: a beginners' guide to writing. Sua obra é sempre citada como fundamental no pequeno universo da poesia para crianças.

Queue

The
 life
 of
 this
 queue
 depends
 only
 on
 you.
 One
 step
 out
 of
 line

and
 it
 all
 breaks
 in
 two.

Sylvia Cassedy

Fila

A
 vida
 desta
 fila
 depende
 apenas
 de
 atitudes
 suas.
 Um
 passo
 fora
 da
 linha

e
 ela
 se
 quebra
 em
 duas.

Tradução: Ana Caetano

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

Patrocínio



Realização



Mariana Lage

Há cerca de 50 anos, dezenas de artistas começaram a propagar um desejo comum de aproximar a arte da vida cotidiana: tirá-la do seu hermetismo, característico do Expressionismo Abstrato, e promover obras que fossem mais um ponto de partida para experiências estéticas do que artefatos abstratos ancorados em teorias da arte. E foi em torno de 1958 que, para citar alguns exemplos, John Cage apresentou sua música feita de (supostos) silêncios, Jasper Johns fez sua primeira exposição em Nova York, Richard Hamilton criou uma das primeiras obras da Pop Art britânica (She) e o Grupo Fluxus procurou transformar ações corriqueiras e banais em verdadeiras experiências estéticas, tais como ligar o rádio, acender a luz, preparar uma salada.

Não por acaso, foram nos anos seguintes, entre 1960 e 1970, que se formaram e consolidaram poéticas artísticas mais fluidas e híbridas como performances, instalações, ações, happenings, e outras tantas inclassificáveis como os objetos relacionais de Lygia Clark e os penetráveis de Helio Oiticica. Embora diversos entre si, enquanto objetos ou ações artísticas, tais poéticas fundamentaram esse solo comum — e talvez até um tanto amorfo — sobre o qual se assenta o que chamamos como arte contemporânea.

Como é fácil notar, a liberdade de criação artística, promovida nessas últimas cinco décadas, permitiu, de fato, que qualquer coisa se tornasse obras de arte e que qualquer homem — no sentido de humano, é bom lembrar — se tornasse artista. O promulgado esfumaçamento dos limites da arte pode parecer hoje como um paradoxo, uma piada interna ou um enigma.

Como entender um mictório invertido, uma lata de sopa, alguns rodos e vassouras, um punhado de paredes coloridas e milhares de maçãs deixadas sobre uma enorme mesa de mármore a partir dos mesmos parâmetros que usamos para apreciar Renoir, Rembrandt, Van Eyck, Da Vinci? Se a sensação é que perdemos o fio da meada, não seria porque os parâmetros de apreciação e julgamento da arte há muito mudaram?

Olhamos para a arte das últimas décadas e, perplexos, coçamos a cabeça: “mas é isso arte?” Para quase, num ímpeto indignado, dizer: “anham, senta lá!” ou “me engana que eu gosto”. Como colocar obras tão diversas lado a lado e continuar dizendo, ou melhor, aceitando-as como arte, sem que a aceitação seja empurrada goela abaixo? Porque é tão difícil visitar um espaço como o Inhotim, por exemplo, sem sair de lá com a sensação de que fomos convencidos, pelas legendas ou pelos monitores, de que algo, aparentemente incompreensível, de fato é uma (grande) obra de arte?

Nossa dificuldade em apreciar e nos relacionarmos com arte contemporânea talvez reflita uma dificuldade da própria arte em se fazer “entendida”¹. Ou antes, um outro talvez. Se o que obras e artistas dos últimos 50 anos querem de nós é relação, abertura e a tão divulgada interação, a dificuldade não advém justamente da distância que nos situamos deste mundo sensível que a arte nos propõe? Se o que ela quer de nós é a nossa percepção, apurada ou titubeante, mas sobretudo, sensível, afetiva e estética, a distância e a dificuldade podem ser

vencidas ao sairmos deste mundo em que nos movemos corriqueiramente, em que há, paradoxalmente, um embotamento da percepção e uma excitação dos sentidos; imersos que estamos numa paisagem urbana de excessos, empanturrada de mensagens visuais e audiovisuais, telas multitouch, abundantes gadgets online, e muita poluição sonora. Os extremos de uma era que, de tanto excitar, embota.

E, talvez, para enfatizar essa distância de percepções, a arte contemporânea nos exija, sobretudo, disponibilidade para experiências estéticas. Para aquele tipo de experiência que temos quando relaxamos o intelecto e a imaginação, e algo em nós acontece, como se deixássemos de lado nossos afazeres cotidianos e nos abandonássemos em sensações um pouco familiares, um pouco estranhas, submersos em um mundo paralelo, distante, mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, muito próximo de nós.

Em casos como esses em que falamos, então, sobre a natureza ambígua e indeterminada da arte contemporânea e tentamos inferir algumas “respostas” a partir do recurso à experiência estética (esse inefável), parece inevitável que nosso pensamento vagueie em torno do futuro da arte, diante de um contexto de tantas liberdades e aparente ausência de limites.

Um relato

Como professora de Estética e Filosofia da Arte, a pergunta sobre o que viria, ou veríamos, depois da arte contemporânea é algo que se tornou recorrente. “Haveria um retorno a dogmas ou normas para o fazer artístico?”, pergunta-se.

Por ora, são poucos os que arriscam pensar em previsões para o futuro da arte — o que não nos impede de deixarmos este pequeno espaço para algumas especulações.

Primeiramente, pensaria se a preocupação com o futuro não estaria relacionada a uma insatisfação com a produção dos dias de hoje. Esse anseio de pensar o futuro da arte não seria mais um sintoma da sociedade que não consegue viver uma experiência no presente, desejosa de normas e garantias que funcionaram no passado? Se assim for, tratar-se-ia da ansiedade por uma percepção já dada, como na recepção de propagandas: o já dado, já conhecido, já vivido, já assimilado. Diante do diverso, do ambíguo, do aberto e do livre, a busca pelas respostas consagradas pela história.

Pensando livremente, gosto de agregar a ênfase (relativamente) recente sobre a experiência estética ao conceito de jogo em Vilém Flusser.

Contra a idéia de divinação do homem criador e do artista como gênio, Flusser defendia, em seus escritos sobre a pós-história e as imagens técnicas², a concepção de uma sociedade composta por “artistas livres”. Nesta sociedade, ele diz, o homo faber seria substituído pelo homo ludens: o homem que cria (conceito renascentista) cederia espaço para o homem que joga, o performer (contemporâneo).

“Esse novo homem que nasce ao nosso redor e em nosso próprio interior de fato carece de mãos (ist handlos). Ele não lida (behandelt) mais com as coisas, e por isso não se pode mais falar de suas ações concretas (Handlungen), de sua práxis ou mesmo de seu trabalho. O que lhe

resta das mãos são apenas as pontas dos dedos, que pressionam o teclado para operar com os símbolos. O novo homem não é mais uma pessoa de ações concretas, mas sim um performer (Spieler): Homo ludens, e não homo faber” (Flusser, O mundo codificado, p. 58).

O que está em questão, para ele, é a possibilidade dada pela sociedade da informação — ou a telemática, como ele chama — de transformar cada pessoa em um nó na grande rede, num pólo produtor de “novas informações imagísticas e imaginárias”, do improvável e do imprevisível. Mas trata-se, sobretudo, de romper o tédio, a cultura de massa, o kitsch e engajar-se na produção de informação novas, jamais vistas. Não obstante, ressalta o filósofo, sejam necessárias outras configurações cognitivas, em que os processos mentais “seriam processos conscientes de si próprios, conscientes do método dialógico da liberdade, conscientes da estratégia do jogo da liberdade, utilizando o acaso como ‘matéria prima’ das decisões deliberadas em diálogo com os outros” (Elogio à superficialidade, p. 96)

É por este motivo que Flusser destaca a diferença entre o artista divinizado e os artistas livres, definindo a sociedade da telemática como lugares da liberdade. “Pois é isto o novo significado de ‘liberdade’: a possibilidade única e insubstituível que tenho para lançar informações novas contra a estúpida entropia lá fora, possibilidade esta que realizo com os outros” (idem).

Numa sociedade hipotética composta por artistas livres, tudo se tornaria matéria prima para novas imagens e novas imaginações. Na época do homo ludens, tudo seria imaginável e ficcionável e, portanto, experimentável. E, eis a surpresa, para Flusser essa sociedade seria obra de arte. E o argumento do filósofo é o que se segue:

“A futura sociedade produtora das imagens que encobrem o abismo será sociedade deliberada, artificial: obra de arte. Nada haverá nela de ‘orgânico’, de ‘natural’, de ‘espontâneo’, de tudo o que deva a sua origem ao acaso, porque será sociedade engajada contra o acaso e em prol do deliberado improvável. Em consequência, essa sociedade negará a profundidade e elogiará a superficialidade. O seu instrumento não será a pá que escava, mas sim o tear que combina fios. Não será sociedade interessada em teorias, mas em estratégias. As regras que ordenarão serão regras de jogo, e não imperativos (leis, decretos). O jogo dessa sociedade será o da troca de informações, e seu propósito, a produção de informações novas (de imagens jamais vistas). Será ‘jogo aberto’, isto é, jogo que modifica suas próprias regras em todo lance” (Elogio à superficialidade, p. 98).

Trocando em miúdos: quando chegarmos num momento em que todo a nossa volta for resultado da ação deliberada do homem e, portanto, herança e efeito da cultura, nesse momento, então, a idéia de criação e criatividade cederiam espaço para o jogo e a performance.

Notas:

1 Mil aspas porque, quando o assunto é arte, trata-se, antes, de uma entrega e de uma abertura, do que de um entendimento conceitual, argumentável ou demonstrativo.

2 Imagens produzidas por dispositivos tecnológicos como câmera fotográfica, cinema ou computador.

Jogo, performance e experiências estéticas

A Lei de Incentivo ao Esporte

Diana Gebrim

Criada em 29 de dezembro de 2006, a Lei 11.438 dispõe sobre incentivos e benefícios para fomentar as atividades de caráter desportivo. Nos moldes da Lei Rouanet (Lei 8.313/91) e da Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93), dentre outros mecanismos de renúncia fiscal, este documento legal veio para beneficiar a área desportiva, que até então carecia de apoio a projetos.

O segmento cultural, que agrega centenas de milhões de reais anualmente, e vem se fortalecendo com um crescimento vertiginoso, tornou-se um parâmetro e modelo importante para que as empresas tributadas com base no lucro real percebessem também o esporte como forma de investimento valioso. Inclusive, os sistemas adotados possuem muitos pontos em comum, com algumas exceções. Ademais, os benefícios não competem entre si, sendo que a Lei do Esporte permite a dedução de 1% (um por cento) do imposto de renda devido pela pessoa jurídica, e 6% (seis por cento) pela pessoa física, e a Lei Rouanet permite a dedução de 4% (quatro por cento) no caso de pessoa jurídica, e 6% (seis por cento) no caso de pessoa física, do imposto anual devido.

De acordo com essa Lei, poderão obter recursos oriundos dos incentivos previstos os projetos desportivos e paradesportivos destinados a promover a inclusão social por meio do esporte, preferencialmente em comunidades de vulnerabilidade social que atendam a pelo menos uma das seguintes manifestações: I - desporto educacional; II - desporto de participação; III - desporto de rendimento. Assim, pretende o legislador atender ao disposto na Constituição Federal, em seu artigo 217, qual seja: 'é dever do Estado fomentar práticas desportivas formais e não-formais como direito de cada um'.

Os projetos deverão ser submetidos para aprovação no Ministério do Esporte entre 1º de fevereiro e 15 de setembro, contendo os formulários específicos e a documentação pertinente, respeitando-se o limite de 6 (seis) projetos por proponente em cada ano calendário. Será analisada a capacidade técnico-operativa, que é a aptidão do proponente de executar de forma específica e eficiente o projeto proposto. Esta poderá ser comprovada por meio de informações que

esclareçam as características, propriedades e habilidades do proponente, dos membros ou de terceiros associados envolvidos diretamente na execução do projeto apresentado, tais como as atividades regulares e habituais já desenvolvidas pela equipe.

A Comissão Técnica é quem emitirá parecer sobre a viabilidade técnica e orçamentária do projeto desportivo ou paradesportivo apresentado e atestará a capacidade técnico-operativa, podendo requerer quaisquer documentos, esclarecimentos ou outra diligência que entenda necessária para sua elucidação. Terão tramitação prioritária no âmbito do Ministério do Esporte os projetos que I - contenham declaração de patrocínio ou de doação; ou II - estejam incluídos no calendário esportivo oficial, nacional ou internacional, das entidades de administração do desporto; ou III - sejam considerados como renovação de projeto executado ou em execução, pretendendo o legislador dar preferência a projetos que terão continuidade e com reais chances de realização.

O julgamento dos projetos será feito por membros da Comissão Técnica e, após cumpridos todos os requisitos necessários e apresentada a regularidade fiscal do proponente, será publicada no Diário Oficial da União (DOU) a portaria que autoriza a captação dos recursos para o projeto em específico.

A captação e movimentação dos recursos serão efetuadas em contas específicas criadas exclusivamente para o projeto, sendo que para dar início às atividades, o proponente deverá ter a captação mínima de 20% (vinte por cento) do valor total do projeto original e assinará o Termo de Compromisso com o Ministério do Esporte, contendo cláusulas que disponham sobre o objeto, as obrigações das partes, o cronograma físico-financeiro, os valores aprovados, a forma de realização da prestação de contas, eficácia, vigência e foro eleito, dentre outros detalhes. O prazo para captação dos recursos poderá ser prorrogado por duas vezes, devendo o pedido de prorrogação ser protocolado antes do termo final do prazo concedido.

A Lei permite que projetos desportivos ou paradesportivos tenham por objetivo construção, edificação, reformas ou qualquer outro tipo de obra ou serviço de engenharia que atendam a finalidade desta lei e estejam

acompanhados de projeto básico, contendo plantas, orçamento e memorial descritivo, inclusive contendo projetos de instalações, estrutura e fundações. Caso a obra seja realizada em terreno particular, será necessária a previsão da utilização pública do bem e em caso de extinção da entidade proponente, o valor das benfeitorias deve ser integralmente devolvido ao patrimônio da União, vedando-se, ainda, qualquer tipo de alienação do imóvel.

O Ministério do Esporte designará técnicos que farão o acompanhamento e o monitoramento da execução do projeto desportivo ou paradesportivos, podendo inclusive fazer a visita ao local, e observará: I - a boa e regular utilização dos recursos, na forma da legislação aplicável; II - a compatibilidade entre a execução do objeto, o que foi estabelecido no projeto aprovado e os desembolsos e pagamentos, conforme os cronogramas apresentados; e III - o cumprimento das metas do projeto aprovado nas condições estabelecidas.

O proponente apresentará a prestação de contas final ao Ministério do Esporte, no prazo de trinta dias, contados do fim da execução do objeto previsto no Termo de Compromisso, podendo ser prorrogado, mediante pedido fundamentado, uma única vez. Essa prestação de contas será analisada e avaliada por técnicos designados pelo Ministério do Esporte, que deverão emitir pareceres sobre os aspectos técnicos e financeiros.

Através da leitura do texto acima, percebe-se que em linhas gerais, o sistema e a finalidade da Lei 11.438/2006 são muito semelhantes aos da Lei 8.313/91 - Lei Rouanet -, e da Lei 8.685/93 - Lei do Audiovisual -, quais sejam, o de fomentar e estimular o desenvolvimento da sociedade e a inclusão social, no caso através do esporte e da cultura, simultaneamente.

Bibliografia:

Lei 11.438, de 29 de dezembro de 2006; PORTARIA Nº. 120, DE 3 DE JULHO DE 2009; PORTARIA Nº. 68, DE 22 DE ABRIL DE 2010, Ministério do Esporte; Manual Completo da Lei de Incentivo ao Esporte, 2ª edição, José Ricardo Rezende, agosto 2009.

Diana Gebrim é consultora jurídica e financeira, gestora cultural e relações internacionais, sócia da Diversidade Consultoria e da DGC Advocacia.

Será?

Leonardo Lessa

A população da cidade de Belo Horizonte, berço de “Nos bailes da vida” – canção emblemática sobre o ofício do artista e sua relação com o público – sofre atualmente uma vergonhosa ameaça ao direito constitucional à liberdade de expressão artística e de ir e vir do cidadão. A Praça da Estação, mais importante espaço público da capital mineira, tem sido objeto de uma série de ações autoritárias da Prefeitura, que comprovam o total descaso do poder municipal não só com a vocação cultural e artística da cidade, mas também com o significado simbólico de suas atitudes.

A manhã do último dia 11 de dezembro ficará marcada como ponto alto desta crise, mais por um acúmulo de “coincidências”, do que por alguma novidade no tratamento do assunto por parte da Prefeitura. Dezenas de manifestantes-banhistas da “Praia da Estação”² preparados para o retorno desse movimento-festa encontraram a praça completamente cercada por tapumes e grades que impediam o acesso ao espaço público. Curiosamente, tal aparato fazia parte dos preparativos para a comemoração do 113º aniversário da cidade, a ser celebrado no dia seguinte em um show homenageando Milton Nascimento e encerrando a programação da Quinta Semana dos Direitos Humanos. Parece mentira, mas não é!

Fazendo uso de seus direitos, os manifestantes transpuseram os limites impostos, adentraram o espaço e foram vítimas das mais diversas retaliações, vindas inicialmente dos seguranças particulares do evento, que se somaram à Polícia Militar e à Guarda Municipal. Ofensas e ameaças, acompanhadas pela ostentação gratuita de armas, que só cessaram com a chegada do vereador Arnaldo Godoy, que afastou as grades, abrindo passagem para que a praça fosse ocupada e a Praia da Estação pudesse acontecer.

A instalação de grades no entorno da área pública faz parte das exigências de uma portaria da Regional Centro-Sul, que regulamenta a realização de eventos na Praça, fixando taxas para sua utilização que variam de R\$9.600,00 a R\$19.200,00. Este documento é fruto de um novo decreto que revogou o anterior e instituiu a Comissão Especial de Regulamentação de Eventos na Praça da Estação. Ainda que o cancelamento do primeiro decreto deva ser reconhecido

como uma vitória da mobilização popular, a composição da comissão instituída reforçou o desprezo da administração municipal pela participação democrática: nenhuma entidade ou organização da sociedade civil foi convocada para compor essa instância que deliberou sobre o futuro da praça.

Diversos artistas fazem parte da mobilização envolvendo a Praça da Estação e têm utilizado desse contexto para aprofundar o necessário debate sobre a política dessa gestão para a cultura da cidade. A coleção de equívocos na condução do tema por parte da Prefeitura se repete na atuação da Fundação Municipal de Cultura que, presas a completar seis anos de existência, soma paralisações de importantes projetos como o Arena da Cultura e a subutilização de seus equipamentos – como é o caso da maioria de seus quinze centros culturais, carentes de pessoal e programação, do Teatro Marília com uma programação restrita a apresentações de espetáculos nos finais de semana e do Teatro Francisco Nunes, interdito por quase dois anos sem previsão de início da reforma.

O cerceamento ao uso do espaço público afeta diretamente a atividade artística profissional dos mais diversos segmentos que se utilizam das ruas, praças e parques como locais de pesquisa, experimentação e encontro com o público. No campo das artes cênicas, uma das principais carências da cidade de Belo Horizonte tem sido por espaços adequados a trabalhos de linguagem contemporânea, ou seja, de caráter multiuso e relação não convencional (palco/plateia) com os espectadores. O espaço público aberto representa, para performers, dançarinos, atores e circenses, um território de investigação e difusão de seu trabalho. Importantes pesquisas cênicas baseiam seu desenvolvimento na condição geopolítica desses espaços e sua ocupação é fundamental para o aprofundamento dessas investigações. É necessário que o poder público municipal se atente para isso e regulamente a ocupação dessas áreas considerando também sua destinação para o exercício da atividade artística profissional de pequeno e médio porte.

A dimensão simbólica da ocupação do espaço público pela população, seja para sua livre circulação ou para a realização de eventos, também precisa ser seriamente considerada. As praças e parques da cidade guardam consigo uma possibilidade única de encon-

tro no ambiente urbano sem a mediação do valor monetário com o pagamento de ingresso ou a necessidade de transposição de uma barreira física – porta, roleta ou cancela. Essas características, ainda que simbólicas, representam contrapontos à organização social vigente nas metrópoles e precisam ser preservadas como alternativas ao enclausuramento e à alienação social. Num tempo de extrema individualização e violência é cada vez mais difícil atrair o interesse do cidadão pelo uso de ruas, praças e parques como espaços de lazer e socialização, por isso a experiência lúdica coletiva através da fruição de espetáculos artísticos nessas áreas se faz tão importante. É também com o intuito de revitalizar esses espaços urbanos como locais de encontros socializantes que diversos artistas cênicos têm trabalhado. A criação de regras extremamente rígidas e onerosas para seu uso, portanto, afronta não só os direitos do cidadão comum, mas também cerceia a liberdade de expressão artística resguardada pela constituição federal.

Ainda que nos pareça óbvia a importância do diálogo direto e constante entre gestores públicos da cultura e o segmento artístico profissional, fica latente como tal preocupação não tem acompanhado as decisões dos principais responsáveis pelas políticas culturais do município de Belo Horizonte. É necessário que o poder municipal se repositone urgentemente no que diz respeito à sua interlocução com a sociedade civil como um todo, pois, nas mais diversas áreas, acompanhamos relatos de negligência e autoritarismo associados às ações da Prefeitura.

Para que nós, artistas mineiros, continuemos fazendo valer os versos da canção, é necessário que se garanta a democracia e se respeite a poesia!

Notas:

1 Trecho da música “Nos bailes da vida”, de Fernando Brant e Milton Nascimento.

2 Movimento motivado pela promulgação do decreto no13.798 de 9 de dezembro de 2009, que proibia a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação. Durante os meses de janeiro, fevereiro e março de 2010, centenas de manifestantes com roupas e acessórios de banho transformaram a praça numa grande praia cimentada, com direito a banhos de caminhão pipa e jogos de frescobol.

Leonardo Lessa é ator do Grupo Teatro Invertido e integrante do Movimento Nova Cena.

“Todo artista tem de ir onde o povo está. Se for assim, assim será.”¹

A Economia da Cultura

Paulo Miguez

A economia da cultura está associada à Modernidade. Resulta, basicamente, do processo de “mercantilização da cultura”, um dos fenômenos que conforma, entre os Séculos XVIII e XIX, o que Pierre Bordieu identificou como sendo a emergência de um campo da cultura enquanto esfera social relativamente autônoma. Neste processo, à medida em que vai se libertando das imposições éticas e estéticas da Igreja e do Estado, a cultura passa a estabelecer, progressivamente, relações com um público consumidor de cultura e com um mercado da cultura - este, um ator que assume, a partir de então, a condição de importante mediador e organizador da produção cultural. Mas é em finais do Século XIX, com os avanços tecnológicos na área da reprodução técnica de textos, imagens e sons, de que resultam a fotografia e o cinema, que serão criadas as condições para o desenvolvimento e de um mercado de bens e serviços culturais.

Os primeiros sinais relevantes da existência de uma economia da cultura em escala mundial aparecem já ao final da I Guerra Mundial, com o cinema, altura em que os EUA assumem a liderança da produção e distribuição cinematográficas, desbancando a produção europeia que, capitaneada pela França, comandava, desde os primórdios da sétima arte, a produção mundial de filmes. Com a II Guerra Mundial, quando astros e estrelas de Hollywood já conquistavam corações e mentes mundo afora, os EUA consolidam a hegemonia mundial de sua indústria cinematográfica. Estabelece-se, a partir de então, uma clivagem que, iniciada com os embates entre a França e os EUA à volta das políticas de cota para a importação de filmes logo após o término da guerra, desemboca na questão da “exceção cultural”, nos anos 1990, no âmbito do GATT, e desdobra-se nos debates que levam, em outubro de 2005, à aprovação, pela 33ª Conferência Geral da UNESCO, da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.

Nos anos 1960, a explosão da cultura pop-midiática vai expandir ainda mais a economia da cultura em termos mundiais. Todavia, é nas três últimas décadas que, associado ao processo de globalização e especialmente por conta das grandes transformações proporcionadas pelas tecnologias de base digital, vamos assistir à consolidação da economia da cultura, do ponto de vista da sua escala e da sua abrangência, e sua inscrição, com destaque e importância crescentes, no processo de acumulação capitalista contemporâneo. Vários autores

registram esse fato como a expressão do que chamam de processo de imaterialização da produção, do trabalho e do consumo. Ou seja, a medida que a economia vai se deslocando na direção dos serviços mais e mais importante se torna a produção de bens e serviços simbólico-culturais como fonte de produção de riquezas materiais.

Um outro fator que nos últimos anos tem ganho uma dimensão importante, contribuindo para ampliar o raio de alcance da economia da cultura é um processo que podemos nomear como “culturalização das mercadorias”, um fenômeno que expressa a secundarização dos aspectos estritamente físico-técnicos em favor do crescente papel de elementos simbólico-culturais (design, marca, origem, etc.). Observa-se, por exemplo, que em inúmeros ramos da produção econômica clássica, das indústrias do vestuário e moveleira chegando até mesmo à indústria automobilística, artistas, estilistas e designers se tornaram trabalhadores fundamentais pelo que agregam de valor simbólico aos bens produzidos.

Podemos dizer que a economia da cultura, seja por conta do mercado de bens e serviços culturais, seja, também, em decorrência do processo de “culturalização das mercadorias”, desfruta, hoje, de um lugar relevante e bastante singular na contemporaneidade. E são muitos os sinais nesta direção que detectamos na agenda contemporânea. É o caso, por exemplo, da presença da economia da cultura na pauta de debates da Organização Mundial do Comércio, por conta das discussões acerca da liberação dos serviços audiovisuais – um segmento do mercado cultural que representa atualmente negócios em torno de meio trilhão de dólares em todo o mundo – e da atenção que o Banco Mundial, instituição que sempre se manteve absolutamente distante das discussões envolvendo o campo da cultura, passa a dedicar à temática, chegando a organizar em finais da década de 1990 dois importantes seminários para discutir o assunto.

Movimento semelhante vamos encontrar, também, no BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento, que em 2005 cria uma fundação dedicada às questões que articulam a cultura ao desenvolvimento, e em importantes agências do Sistema ONU, que passam a debruçar-se sobre as relações que articulam cultura, economia e desenvolvimento, a exemplo da OIT - Organização Internacional do Trabalho, que ativa programas em países da África Austral focados na criação de empregos com base no fortalecimento das pequenas empresas que atuam na área cultural; da UNCTAD – Conferência

das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento, que desde 2004 vem discutindo a questão das chamadas indústrias criativas como uma estratégia privilegiada para os países menos desenvolvidos; do PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, que adota como tema-título do seu Relatório do Desenvolvimento Humano em 2004, “Liberdade Cultural num Mundo Diversificado”; e da própria UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, que desde os anos 1990 retoma a discussão das políticas culturais na perspectiva da relação da cultura com o desenvolvimento.

O fato da economia da cultura ter ganho tamanha importância não é algo que possa causar estranheza, pelo menos se considerarmos alguns dos seus números. Nos Estados Unidos, por exemplo, primeira economia do planeta e país que controla a maior parte dos negócios do mercado cultural em todo mundo, as chamadas “indústrias do copyright” - aquelas que produzem e/ou distribuem bens que se caracterizam por incorporar propriedade intelectual (a indústria editorial, do audiovisual, fonográfica e do software) - representam, conforme dados de 2007, 11,05% do PIB, ou seja, US\$ 1,52 trilhão. Também nos EUA, no mesmo ano, o setor audiovisual aparece como o maior empregador da economia, respondendo por 2,5 milhões de empregos e pagando um salário médio anual 76% superior à média nacional. No Reino Unido, outro país com importante presença no mercado global da cultura, as cifras não são menos surpreendentes, com a participação deste setor no PIB britânico alcançando, em 2005, significativos 8,2%. Também numa perspectiva mais geral, os números continuam surpreendendo. De acordo com estimativas do Banco Mundial, 7% do PIB global já são representados pela contribuição da economia da cultura e, não menos importante, 10% é a taxa de crescimento do setor prevista pelo BM para os próximos anos. No Brasil, que só muito recentemente passou a dispor de estatísticas e indicadores sobre sua produção cultural, os números são também significativos, com as estimativas de participação da cultura no PIB nacional girando à volta de 5%, considerando-se apenas o setor formal.

De qualquer maneira, ainda que tal contabilidade possa dar razão ao ex-Ministro da Cultura da França, Jack Lang, que previu um cenário futuro no qual as batalhas da economia serão travadas no campo da cultura, eles, os números, não resolvem, de per si, os muitos desafios colocados às relações entre cultura e economia. E não são pequenos estes desafios.

No plano teórico, por exemplo, apesar da magnitude dos números que exhibe, a economia da cultura ainda enfrenta muitos preconceitos, particularmente dos economistas. A prova disso é que são em número reduzido as escolas de economia das universidades brasileiras cujo currículo abre espaço para o ensino e a pesquisa na área da economia da cultura. Ainda no território da academia, um novo desafio está posto: a discussão sobre as indústrias criativas e a economia criativa, novos conceitos que emergiram por volta da metade dos anos 1990 no mundo anglófono mas que têm ganho importância por conta da sua utilização crescente por vários países e pelo próprio Sistema ONU.

Aos desafios teóricos devem ser agregados desafios do campo das políticas. Por exemplo, quando nos referimos à economia da cultura, temos que ter na devida conta que esta economia engloba tanto as mega-corporações que compõem o mercado global das indústrias culturais, como a rica e multifacetada produção cultural realizada por artistas independentes e comunidades. Nesta medida, é evidente, são necessárias políticas que atuem no sentido de equilibrar os interesses das grandes corporações com as necessidades das pequenas e médias empresas e dos micro empreendimentos culturais (individuais e comunitários) que, no Brasil, representam mais de 80% das organizações que produzem bens culturais.

Ainda no campo das políticas, e com o foco no Brasil, outra questão central é, certamente, o financiamento da cultura. Aqui, o ponto-chave é compreendermos que o modelo atual, baseado quase que exclusivamente em incentivos fiscais, não é favorável à diversidade cultural brasileira e que deve ser o Estado, de forma direta, o grande protagonista do financiamento da cultura.

Também em chave brasileira, outro elemento indispensável ao desenvolvimento da economia da cultura (e ao processo de formulação das políticas culturais) é, com certeza, a produção de números e indicadores sobre as atividades culturais. Conquista recente do campo da cultura em nosso país - data de dezembro de 2004, por iniciativa do Ministro Gilberto Gil, o acordo de cooperação técnica celebrado entre o Ministério da Cultura e o IBGE - este processo precisa ter garantias de que será continuado e aprofundado, inclusive na direção da construção, nos próximos anos, da "conta satélite" da cultura, ferramenta fundamental para medirmos a contribuição da produção cultural para a economia nacional.

Não menos importante para a economia da cultura é o desafio da adoção de arranjos alternativos que flexibilizem os marcos regulatórios na área da propriedade intelectual - marcos que remontam ao Século XIX e que, a rigor, beneficiam, hoje, mais as grandes corporações que controlam a produção e distribuição de conteúdo cultural em escala global do que aos artistas, compositores, escritores e demais criadores do campo artístico-cultural.

Destaco, por último, aquele que considero como sendo o maior dos desafios realcionados com a economia da cultura, exatamente por conta do fato de que temos a responsabilidade de compreender que a economia da cultura não pode pretender ser maior e mais importante do que a cultura. Ou seja, a necessária recusa em aceitar, em nome do fortalecimento da economia da cultura, a subordinação da natureza simbólica dos bens culturais às potencialidades econômicas que a cultura evidentemente apresenta. As políticas dedicadas ao fortalecimento da economia da cultura precisam, acima de tudo, passar ao largo da sedução economicista inscrita na relação entre cultura e economia e garantir mecanismos de proteção e promoção da diversidade cultural. Se assim não for feito, estaremos apenas reforçando os repertórios culturais e simbólicos hegemônicos operados pelos grandes monopólios que atuam no mercado da cultura em detrimento do patrimônio comum da humanidade que é a diversidade cultural.

Sugestões de leitura:

BENHAMOU, Françoise. A economia da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. 200p.
 BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.). Economia da arte e da cultura. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: CEPOS/UNISINOS; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010. 237p.
 BOLAÑO, César. Indústria cultural, informação e capitalismo. São Paulo: Hucitec; Polis, 2000. 282p.
 BOTELHO, Isaura, MOISÉS, José Álvaro (Org.). Modelos de financiamento da cultura; os casos do Brasil, França, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. 105p.
 CRIBARI, Isabela (Org.). Economia da cultura. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2009. 381p.
 DÓRIA, Carlos Alberto. Os federais da cultura. São Paulo: Biruta, 2003. 192p.
 EARP, Fábio Sá. Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002. 208p.
 HERSCOVICI, Alain. Economia da cultura e da comunicação; elementos para uma análise sócio-

-econômica da cultura no "capitalismo avançado". Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida; UFES, 1995. 322p.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (Brasil). Sistema de informações e indicadores culturais 2003-2005. Rio de Janeiro, 2007. Estudos e Pesquisas - Informação Demográfica e Socioeconômica, n.22. 129p. Inclui CD-Rom. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/indic_culturais/2005/indic_culturais2005.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2008.

KIRSCHBAUM, Charles et al (Coord.). Indústrias criativas no Brasil. São Paulo: Atlas, 2009. 217p.
 MIGUEZ, Paulo. Repertório de fontes sobre economia criativa. Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - CULT/UFBA, Salvador, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/repertorio_economia_criativa.pdf>. Acesso em: 18 agosto 2008.

OLIVERI, Cristiane Garcia. Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura. São Paulo: Editora Escrituras; Instituto Pensarte, 2004. 206p.

REIS, Ana Carla Fonseca. Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura. Barueri SP: Manole, 2007. 354p.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Dos sentidos do marketing cultural. In: RUBIM, Linda (Org.). Organização e produção da cultura. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 53-77. (Coleção Sala de Aula, 1).

SARKOVAS, Yacoff. As fontes de financiamento da cultura. Folha de São Paulo, São Paulo, 09 jul. 2003. Disponível em: <http://www.articultura.com.br/info_biblioteca.htm>. Acesso em: 12 dez. de 2006.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento. Brasília: Ministério da Cultura; IPEA, 2007. 308p. Cadernos de Políticas Culturais, 3.

THORSBY, David. Economía y cultura. Madrid: Cambridge University Press, 2001.

TOLILA, Paul. Cultura e economia: problemas, hipóteses e pistas. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007. 140p.

TOWSE, Ruth (Ed.). Manual de economía de la cultura. Madrid: Fundación Autor, [2004?]. 811p.
 UNITED NATIONS CONFERENCE ON TRADE AND DEVELOPMENT - UNCTAD. The Creative Economy Report 2008. Geneva: United Nation, 2008. 331p. Disponível em: <<http://stats.unctad.org/Creative/tableviewer/document.aspx?FileId=125>>; Acesso em 20 ago. 2008.

VOGEL, Harold L. La industria de la cultura y el ocio; un análisis económico. Madrid: Fundación Autor, 2004. 699p.

Paulo Miguez é professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia (IHAC-UFBA) e coordenador do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.

Arquitetura para a interação

Sergio de Lima Saraiva Junior

Se nos permitirmos entender a Arquitetura para além de sua função de manutenção do poder, que se dá através da produção de monumentos, adentraremos a um campo onde a experiência e o evento são instâncias fundadoras daquilo que podemos denominar Arquitetura. Um prédio vazio e excluído da dinâmica que o caracteriza não passa de uma casca, um invólucro. Logo, esta arquitetura que delinearemos é feita para abrigar um corpo e possibilitar a sua experiência. Deste plano só nos resta um salto ou mergulho para buscarmos o corpo na contemporaneidade e entender em qual experiência este corpo se insere. Assim poderemos nos aproximar da pergunta: A produção da arquitetura atual caminha para abrigar o corpo contemporâneo?

Spinoza (1632-1677) inaugura um novo modo de se pensar o corpo na modernidade com a famosa afirmação: “até o presente, ninguém determinou o que pode um corpo, porque não conheceu a estrutura do corpo”¹. Evidente que quando Spinoza diz que não conhecemos a estrutura do corpo ele, de forma alguma, faz referência a sua constituição física, seria um absurdo manter tal afirmação com a crescente tecnologia médica. O que cresce aos olhos é justamente a capacidade de transformação do corpo, o modo como ele se apropria das mudanças do meio em que se insere. O corpo não se define como um fim é apenas um processo de eterno vir a ser.

Como podemos delinear este corpo contemporâneo? Uma das linhas guias e norteadoras aqui propostas é justamente entender o efeito onipresente da tecnologia no cotidiano. O meio em que este corpo esta inserido é marcado pela comunicação instantânea, com dispositivos inteligentes dispostos ao seu redor e inovações químicas e farmacológicas que alteram seu corpo e seu estado emocional. Esta aurora da tecnologia abre muitas possibilidades, porém como nos lembra Foucault (1926-1984) abre brechas para se domesticar ou disciplinar o corpo:

“A noção de disciplina remete aos métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, realizando a constante sujeição de suas forças, impondo-lhes uma relação de docilidade-utilidade — de onde surge a noção de corpo dócil”. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a efi-

cácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis”².

A produção do espaço não foge dessa esfera, mas sim, influencia diretamente na manipulação forçada do corpo; produzir arquitetura é tomar partido dentro desta “docilização”. De forma alguma poderíamos afirmar que a preocupação da arquitetura em relação ao corpo se trata de uma novidade ou necessidade contemporânea. Dentro de nossa análise faremos um recorte que se inicia com o modulator moderno, sistema de proporções elaborado e largamente utilizado pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965).

O modulator responde a uma das preocupações da arquitetura, a harmonia de proporções. Tal questão remete à relação entre a escala e do indivíduo, porém não seria mera abstração um sistema que estabelece medidas normativas e restritivas. Conduzir a inter-relação corpo e experiência arquitetônica deste modo só faz sentido em um discurso pragmático da forma humana no abrigo. A arquitetura necessita fixar uma essência para que seu processo se desenrole a partir de, um programa, um objeto, um partido ou um corpo normatizado. O corpo fixo, com medidas rígidas, pode ser uma forma de garantir um alcance mais democrático do projeto ou pode ser uma forma de controle e coação. Quando temos uma visão estática do corpo desligamo-nos do corpo real e criamos uma abstração para podermos prever e prescrever a experiência que o corpo obterá no espaço, esta escolha nos leva a projetar a experiência e não projetar para a experiência.

Mudar tal foco não é apenas um jogo de palavras, consiste em deixar de lado algo que Arquitetura busca desde o renascimento, o ideal da integridade: consistência geométrica e ornamental das ordens clássicas, coerência entre essas ordens e a função dos edifícios. Princípios que levam os arquitetos a entenderem que suas obras estão fechadas: tirando ou acrescentando algo, mutilaria o projeto.

Abrir mão do ideal de integridade é abdicar do poder de determinação tanto da função quanto da forma final do edifício. Isto não equivale a abrir mão do papel de arquiteto? Não, abandonar o personagem criado no renascimento e mantido na modernidade é inserir a dinâmica contemporânea no seio da arquitetura, nada é puro tudo é customizável, mestiço. Quais exemplos poderíamos citar deste tipo de produção?

Para responder esta pergunta o projeto Fun Palace de Cedric Price e Joan Littlewood³, pode ser de grande ajuda. O Fun Palace é um

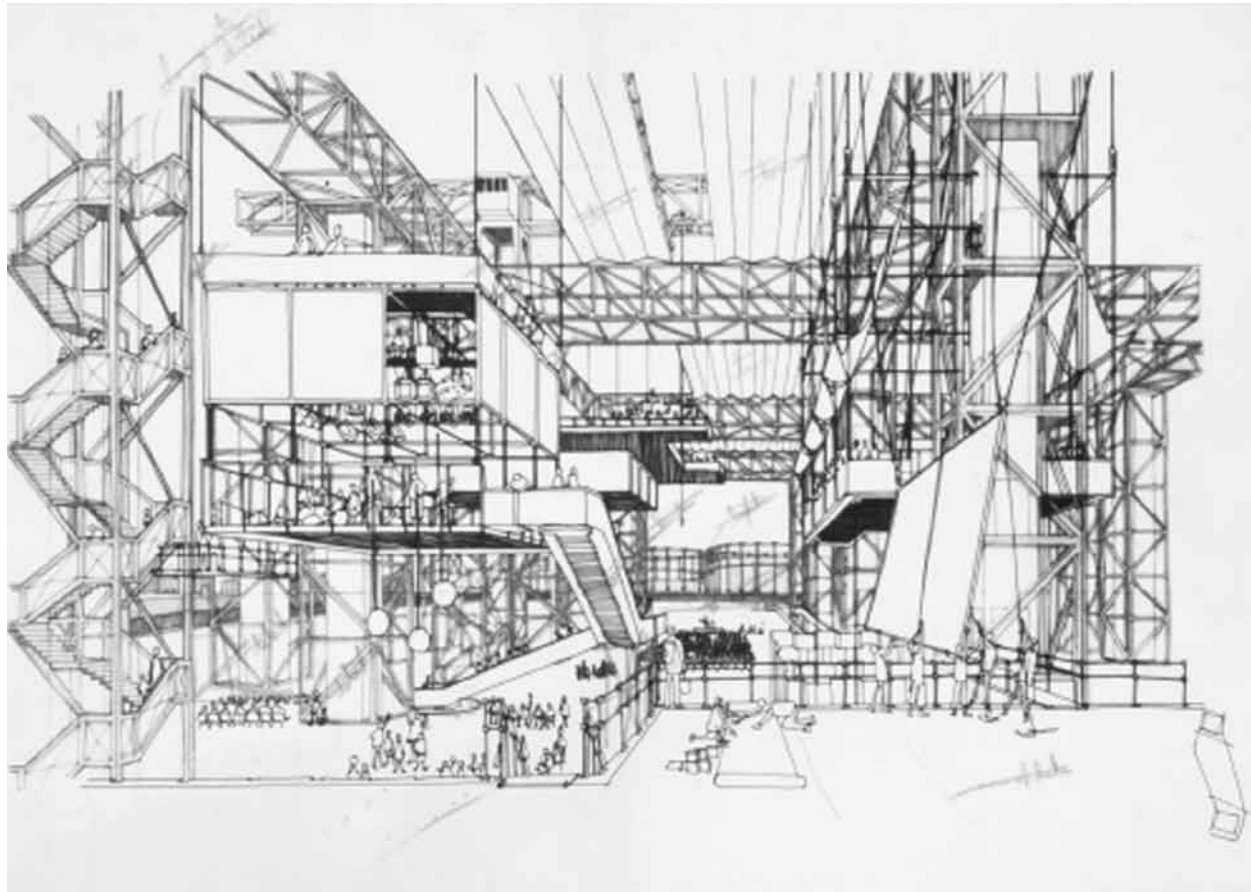
projeto bem característico dos anos sessenta e fruto da realidade britânica do pós-guerra. Para entender este momento peculiar, uma citação de Littlewood será bem esclarecedora: “Em Londres nós iremos criar a universalidade das ruas não um parque gracioso, mas uma antecipação de um prazer futuro... a essência será a informalidade- nenhuma obrigação- tudo é permitido. Não existirão estruturas permanentes. Nada é para durar dez anos, algumas coisas nem mesmo dez dias: sem estado concreto, manchas e rachaduras, sem legado para a arquitetura contemporânea, um encontro rápido...”⁴.

As demandas que o projeto deveria responder estão diretamente ligadas a teorias emergentes de outros campos, a cibernética, a tecnologia da informação, a teoria dos jogos, bem como as teorias Situacionistas e Teatrais, criando assim uma arquitetura mais aberta e indeterminada em constante mudança junto ao contexto em que está inserida. A expectativa era de que o projeto funcionasse de acordo com as relações que ele abriga.

O Fun Palace assume a indeterminação pela falta de um programa determinista. Ele é composto de um conjunto de possibilidades que são descobertas e utilizadas de acordo com as necessidades do momento, não existe uma orientação do que deve acontecer em seu interior. A ausência de uma narrativa orientadora abre espaço para a criação e a improvisação de seus usuários. O próprio termo usuário deixa de ter sentido, seu público se torna co-designer e o projeto se aproxima mais de uma interface em constante mudança do que de uma obra acabada. O intenso uso de tecnologia previsto para satisfazer as demandas não é o cerne do projeto, é um meio para que ele se realize. Cedric Price, em entrevista cedida a Stanley Mathews, considera que “O Fun Palace não foi sobre tecnologia. Era sobre pessoas”.

O projeto nunca foi construído e talvez se fosse não teria a força que tem. Porém, a instigante lição que este projeto nos dá é que quando se abre mão do controle e se introduz a indeterminação que o uso requer, o projeto arquitetônico ganha outra dimensão. O desejo pela integridade pode não habitar mais os sonhos dos arquitetos. O valor arquitetônico deixa os objetos e começa a habitar as relações que nele se desenvolvem. O ganho para arquitetura não pode ser mensurado, pois se abre mão de um objeto único e bem acabado, e colocam-se no lugar as incontáveis relações que ele potencializa.

Buscando uma referência mais contemporânea o arquiteto Kas Oosterhuis com o projeto, Trans-ports, vencedor da bienal de Veneza 2001⁵, pode ser tomado como exemplo criativo e menos determinista de como explorar a abertura que a tecnologia da in-



Fun Palace de Cedric Price. Fonte: <http://www.metamute.org/en/In-the-Bowels-of-the-Fun-Palace>

formação e comunicação possibilita. O projeto Trans-ports é uma rede que atua tanto no digital quanto no real, é um esforço para se criar um hipercoipo que conecta as pessoas destas duas dimensões distintas. Para analisarmos este projeto devemos dividi-lo em três partes: a rede que gera dados para o projeto, a estrutura ativa e a pele eletrônica do interior.

A rede é composta por uma série de estruturas interligadas com o site (www.trans-ports.com), neste site os usuários podem navegar e manipular estruturas digitais dispostas no formato de jogo. Os visitantes da instalação Bienal 2001 em Veneza jogam um jogo coletivo para explorar os diferentes modos do banco de dados do trans-ports. As mudanças no plano real influenciam o conteúdo do virtual e vice-versa. Desta forma, o complexo de estruturas reais e virtuais é experimentado como um hipercoipo consistente.

As estruturas ativas são compostas por mecanismos que possibilitam a estrutura contrair ou expandir fisicamente. Os parâmetros destas mudanças são gerados de acordo com os dados atualizados da internet e através dos dados obtidos dos sensores dispostos no interior da estrutura. Este esforço é justamente para tentar deslocar a idéia de que a arquitetura é um objeto fixo, concreto e permanente. Criando a abertura para que a experiência determine a forma e não o contrário.

A pele eletrônica do interior é uma tela gigante para diversas informações globais, como sites ou webcams, e através de sensores o público pode manipular as informações dispostas nesta tela gigante. O padrão de observador passivo adotado em museus e bienais é atenuado e o público é convidado a transformar o interior do pavilhão. O projeto como um todo cria um loop, o maior engajamento dos usuários gera mais dados para interagir, o aumento no banco de dados desencadeia mudanças físicas na estrutura aumentando o espaço de interação, forma e experiência estão totalmente engajadas e são interdependentes.

Os dois exemplos citados acima possuem escalas e estratégias semelhantes, vale a pena nos atentar a dois pontos: a forma final dos projetos é indeterminada e esta aberta à interferência do usuário e os projetos fazem uso das tecnologias presentes em seu tempo, porém, de forma não convencional.

O uso criativo destas tecnologias é a chave para transformar nossos espaços cotidianos, a tecnologia já abandonou os grandes laboratórios e adentra lares e escritórios, porém, o uso que se faz de tal tecnologia é no mínimo incipiente não se transgride as indicações do manual e não se enxerga uso além do costumeiro. É papel do arquiteto hoje abusar da criatividade e usurpar as aberturas que estas tecnologias promovem. O esforço é projetar para a interação abrindo

campo para o corpo se expandir e habitar intensamente a arquitetura contemporânea. A recompensa de tal esforço é trazer a arquitetura para uma dimensão mais íntima, deixando espaço para que o habitante re-signifique infinitamente forma, uso e função. A qualidade da interação esta diretamente ligada ao grau de pertencimento entre o ser e o espaço, trabalhar esta ligação recoloca a questão Spinozana, pois o que um corpo pode depende do meio em que se insere.

Referências:

- 1 Spinoza, Benedictus de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- 2 Foucault, Michel. *Vigiar e Punir*. História da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1983.
- 3 Ver em <http://www.cca.qc.ca/en/collection/283-cedric-price-fun-palace> instituto que hoje detem todos os arquivos e projetos de Cedric Price.
- 4 Mathews, S apud Littlewood, J. "Laboratory of fun", *The New Scientist* 38. P.432-433
- 5 Ver em <http://www.oosterhuis.nl/quickstart/index.php?id=626> site do próprio Oosterhuis

Sergio de Lima Saraiva Junior é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista. Atualmente cursa o mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais. Atua paralelamente como artista urbano levantando e produzindo material sobre a arte de rua no hipercentro de Belo Horizonte, para o site: [HTTP://citycrumbs.wordpress.com/](http://citycrumbs.wordpress.com/). Email: saraivalima.sergio@gmail.com



Trans-ports, de Kas Oodterhuis. As figuras 1 e 2 representam as estruturas ativas e a figura 3 a pele interna que projeta imagens do projeto Trans-ports. Fonte: <http://www.oosterhuis.nl/quickstart/index.php?id=626>

Piquenique perto de casa

Neide Rigo

Se há uma coisa que sempre invejei dos europeus foi o hábito de fazer piqueniques. Sai um solzinho e lá estão os espaços públicos e gramados cobertos de toalha, gente, um pão, um vinho e alguma alegria. Em Porto Alegre também fiquei impressionada com o número de piqueniques no Parque da Redenção, cada grupo com sua cuia de chimarrão e a algazarra da criançada. No Rio de Janeiro, aniversários infantis comemorados com piqueniques no Jardim Botânico ou no Parque Lage são comuns e muito mais atrativos às crianças que aqueles grandes eventos de bufês. E felizmente têm virado moda. Tanto que às vezes há vários piqueniques acontecendo ao mesmo tempo, precisando até de plaquinhas de indicação.

Aqui na cidade de São Paulo, a prática de se fazer piqueniques já foi mais comum. Uma das melhores lembranças da minha infância são os domingos em que carregávamos polenta, frango com farofa, frutas, sucos e outros pratos caseiros para comermos ao ar livre no Horto Florestal ou no Pico do Jaraguá. E encontrávamos mesas e gramados ocupados. Tudo parecia meio mágico, a família ficava mais unida, as crianças corriam soltas e podiam comer de um jeito diferente – ajoelhadas em vez de sentadas, por exemplo. E tinha também as viagens longas de carro, quando parávamos sob alguma árvore ao longo do trajeto para fazer um lanche. Era mais rápido, mas ainda assim um piquenique.

Mas minha inveja dos europeus está com dias

contados, afinal brasileiros estão voltando a botar as caras para fora. Por algum tempo muita gente achou mais seguro ficar atrás dos muros e grades ou dentro dos carros, deixando espaços públicos abandonados. Agora a gente sabe que a cidade pode ser menos violenta e mais protegida, além de viva e amigável, quando há presença humana nas ruas, praças e parques. E ganhamos em qualidade de vida, nos laços de amizade, no bem-estar, afinal não nascemos para a clausura. Quem sabe, um dia, até deixemos um pouco de lado a televisão e o computador e voltemos as cadeiras para as calçadas.

E, assim, vimos surgir grupos de piqueniqueiros organizados como o Movimento Boa Praça (www.boapraça.ning.com), em São Paulo ou o Convívium do Slow Food de Belo Horizonte que recebe o simpático nome de Convívium Piquenique (<http://slowfoodpiquenique.blogspot.com>) entre várias ações que desenvolvem para estimular a ocupação dos espaços públicos, os piqueniques são o ponto alto, claro.

Tem também o nosso grupo, aqui no bairro da Lapa, em São Paulo. Tudo começou numa segunda-feira ensolarada de novembro do ano passado, de maneira improvisada. Falei com uma amiga, a Veronika Paulics, já no fim do dia e contei a ela que tinha acabado de assar um pão. A tarde estava linda, eu havia trabalhado muito e deu vontade de ver um pouco o céu, tomar uma fresca e conversar. No meio do caminho a pé, entre a casa dela e a minha, há uma praça cheia de árvores frutíferas, com brinquedos de

madeira e muito gramado, mas ninguém costuma fazer piquenique ali, menos ainda em dia de semana. Foi nesta praça, Senador José Roberto, que marcamos de nos encontrar. Eu, com o pão quente e o vinho. Ela, com suco, manteiga e as crianças, que tinham acabado de sair da escola e adoraram o inusitado.

Gostamos tanto da experiência que decidimos não ficar mais sem piqueniques. Marcamos, então, de nos encontrarmos ali novamente todo primeiro domingo do mês. Ou segundo, terceiro, dependendo do tempo, dos feriados ou da conveniência. E o grupo foi crescendo, especialmente com os amigos de bairro, sempre na mesma praça – daí o nome “piquenique perto de casa”, que demos ao nosso blog. Muitos de nós vamos a pé.

Com isto, passamos a desejar muito que todos tivessem esta mesma experiência e que piqueniques virassem hábito para encontros entre amigos, vizinhos e famílias, reunião da turma de faculdade ou qualquer tipo comemoração pequena. Gostaríamos que todos tivessem por perto uma área verde para estender a toalha, ficar à toa. Que fossem piqueniques descomplicados e sem precisar rodar quilômetros para encontrar um parque apropriado. Todos merecem uma área verde por perto, para onde possam ir a pé. E muitos tem, é só olhar ao redor.

Nossos piqueniques não são grandes eventos, mas simples encontros de amigos que moram perto para comer, beber, conversar, rir e brincar. Mas, meio sem querer, como transferimos para



a praça nossas convicções e hábitos de casa, acabamos tornando este momento um laboratório de ideias de piquenique sustentável. E isto, sem que nenhuma regra fosse imposta até hoje. Não me lembro, por exemplo, de ter visto refrigerantes nos nossos encontros, embora todos sejam livres para levar o que quiser. Nem água industrializada. Sucos naturais e águas, costumam aparecer em garrafas de vidro que um dia já foram garrafas de suco de uva ou de azeite. O mesmo se dá em relação à comida. Quase todos os participantes preferem fazer algum prato em casa para compartilhar.

Além da comida, levamos um kit individual e não descartável composto de copo, caneca, prato e talheres. Sanduíches geralmente são preparados em casa e chegam embalados em saquinhos de papel. Embalagem de isopor, nunca aparece. As comidas costumam chegar em potes de vidro ou de plástico, destes com tampa que todos temos em casa. Chegando lá, é tirar da vasilha, passar para um prato ou uma cesta e ajeitar melhor para ficar ainda mais bonito.

E, falando em bonito, um dia, quando eu disse que não eram imprescindíveis a toalha xadrez e a cesta de vime, alguém me perguntou se nós, então, não valorizávamos a beleza à mesa (ou ao chão). Respondo que sim. É claro que gostamos de uma cena bonita, afinal copinhos descartáveis de plástico voando por aí, saquinhos de supermercado balançando sobre a toalha, garrafas Pet, copinhos de água industrializada, sachês ou embalagens de isopor, além de condenáveis do ponto de vista ecológico, enfeiam qualquer ambiente. Já uma cesta de frutas, pães recém-assados, garrafas de vidro com sucos, bolos caseiros e outros quitutes feitos em casa com capricho certamente têm mais charme.

Agora, deixar de fazer piquenique porque não tem uma toalha xadrez e outros apetrechos é bobagem. É só levar o que já tem em casa. Uma pessoa, outro dia, me contou que não tinha toalha porque sequer tinha mesa em sua casa, mas aderiu à moda do piquenique e levou para o parque perto de sua casa um lençol, a comida que preparou com cuidado e toda a criançada da vizinhança. Acho que a ideia é esta: que todos possam ter espaços verdes perto de suas casas para que sejam usados coletivamente como um grande quintal. O importante é compartilhar comidas, brincadeiras, a grama, o sol, a toalha, o tapete ou lençol. E que as comidas possam ir em sacolas de pano, caixas ou até carrinho de feira. Não esquecendo que ao final do piquenique a praça tem que estar limpa novamente, cada um levando seus lixos embora, assim como recordações da comida do amigo para comer mais tarde e boas lembranças do momento compartilhado.

No nosso caso, as fotos, as impressões, e especialmente as receitas dos pratos levados, aparecem nos dias seguintes no blog www.piqueniquepertodecasa.blogspot.com. Assim, podemos repetir os pratos dos outros e ainda dividi-los com os leitores que quiserem se aventurar em seus próprios piqueniques.

Neide Rigo, nutricionista e autora do blog Come-se (www.come-se.blogspot.com), é membro do Convívio Slow Food São Paulo e faz parte da Comissão Nacional da Arca do Gosto

Richard Zimler

Em *Os anagramas de Varsóvia*, coloquei uma citação da personagem principal do romance, Erik Cohen, um psiquiatra idoso, obrigado a se mudar para o gueto judeu de Varsóvia após a ocupação nazista da Polônia: “No mínimo dos mínimos, devemos aos nossos mortos o estatuto de Pessoa única”.

Erik chega a essa compreensão da dívida que temos para com os nossos entes queridos enquanto escuta uma adolescente devastada, cujo tio havia acabado de ser assassinado. Sufocada pelas lágrimas, ela conta a Erik que o Tio Freddi, um aspirante a roteirista, estivera trabalhando com uma estrela de cinema alemã num roteiro antes de ser internado no gueto. Erik fica muito comovido porque compreende como a moça precisa, urgentemente, que ele perceba que o tio era um indivíduo com esperanças, sonhos e medos. Por isso, escuta-a atentamente.

Qualquer pessoa que tenha sofrido com a morte de um grande amigo ou de um familiar sabe que ninguém gostaria que essa pessoa amada fosse recordada apenas como um símbolo ou uma estatística. E, todavia, aqueles que morreram no Holocausto tiveram, por vezes, a sua singularidade resumida a generalidades. Professores e historiadores, na tentativa de descreverem a magnitude desta tragédia, basearam-se com frequência - compreensivelmente - em fatos e números. Obviamente, é vital ter um conhecimento claro e preciso da dimensão deste genocídio, mas esse tipo de esforço não consegue, de modo geral, transmitir qualquer ideia daquilo que os judeus, ciganos e outras vítimas sofreram. Só uma história bem contada consegue fazê-lo, e é por isso que os romances e as memórias sobre este período são tão valiosos.

Estas considerações assumiram para mim um significado reforçado quando escrevi *Os anagramas de Varsóvia*, porque o livro é, em parte, sobre a vida quotidiana no gueto judeu de Varsóvia, uma seção da cidade com cerca de dois quilômetros quadrados e meio onde os alemães forçaram os judeus a viver a partir de Outubro de 1940. Chegaram a viver ali 450.000 pessoas, isoladas do resto do mundo por um muro de tijolo alto com uma cerca de arame farpado em cima.

Ao criarem esta “ilha” urbana judaica, os alemães esperavam condenar os seus residentes ao esquecimento - que o resto do mundo os esquecesse. E, até certo ponto, conseguiram o seu objetivo. Mesmo hoje, quantos de nós conseguimos falar com alguma profundidade sobre uma pessoa ou uma família que lá viveram? Quantos de nós sabemos alguma coisa sobre as suas escolas ou o trabalho que faziam?

Por isso, parte do meu objetivo em *Os anagramas de Varsóvia* foi recriar o gueto, devolver a individualidade aos seus residentes - devolver-lhes a sua singularidade. Tentei fazer isso por intermédio das minhas personagens - por meio de Erik e dos outros. Na verdade, espero que quando os leitores conhecerem as suas fragilidades e os seus talentos, as suas derrotas e os seus triunfos, comecem a olhá-las como pessoas de carne e osso. Desejo que os leitores do meu romance sigam Erik na sua heróica - e perigosa - viagem. Desejo que as pessoas saibam a pessoa notável que ele é.

Em *Os anagramas de Varsóvia*, Erik Cohen torna-se um dos muitos milhões perseguidos pelos nazistas, mas ele é muito mais do que isso. É um pai que tenta se redimir por ter negligenciado a filha quando ela era pequena. É um terapeuta empenhado e um amigo fiel. É resmungão quando está com sono, é dado a gargalhadas ruidosas e é um fã dos Irmãos Marx e de Jazz. Demonstra uma coragem espantosa num dado momento em que podia facilmente ter-se entregado ao desespero. E nos seus momentos mais difíceis, gosta de se sentar à janela do quarto, a fumar o seu cachimbo e a olhar para as estrelas. Gosta de imaginar que toda a natureza está do lado dos judeus na sua luta pela sobrevivência.

Sobre Os Anagramas de Varsóvia

Richard Zimler nasceu em Nova Iorque. Fez bacharelato em religião comparada na Duke University e mestrado em jornalismo na Stanford University. Trabalhou como jornalista durante oito anos, principalmente na região de S. Francisco.

Em 1990, mudou-se para o Porto, onde foi professor de jornalismo durante 16 anos, primeiro na Escola Superior de Jornalismo e depois na Universidade do Porto. Desde 2002, tem dupla nacionalidade, americana e portuguesa.

Nos últimos 14 anos, publicou oito romances, uma coletânea de contos e um livro infantil, que depressa entraram nas listas de bestsellers de Portugal, Brasil, EUA, Inglaterra, Itália.

Os seus livros editados em Portugal - por ordem cronológica - são: O último cabalista de Lisboa, Trevas de luz, Meia-noite ou o princípio do mundo, Goa ou o guardião da aurora, À procura de Sana, A sétima porta, Confundir a cidade com o mar, Dança quando chegares ao fim (livro para crianças) e Os anagramas de Varsóvia.

Zimler já ganhou diversos prêmios, incluindo o National Endowment of the Arts Fellowship in Fiction (EUA) em 1994 e o Prêmio Herodotus (EUA) para o melhor romance histórico em 1998. O prêmio literário Alberto Benveniste 2009 foi atribuído a Zimler por Goa ou o guardião da aurora. Esse prêmio foi criado para premiar um romance (publicado em francês) que se enquadra no programa do Centro Alberto Benveniste (Estudos Judeus-Sefarditas).

O seu mais recente romance, Os anagramas de Varsóvia, foi nomeado o Melhor Livro de 2009 pela revista LER e também pelos alunos das escolas secundárias de Portugal (Prêmio Marquês de Ouro).

Em 2009, Zimler escreveu o roteiro para O espelho lento, um curta-metragem baseado num dos seus contos. O filme foi realizado no verão de 2009 pela diretora sueca-portuguesa Solveig Nordlund e venceu o prêmio de Melhor Filme Dramático no Festival de Curtas-Metragens de Nova Iorque em Maio de 2010.

No Brasil, Zimler publicou O último cabalista de Lisboa (Editora Best Bolso) e Os anagramas de Varsóvia (Editora Record).

Jogo: acertando as incompa- tibilidades

Marcelo Dolabela

Vivemos entre mitos e mitemas. Entre místicas e mitologias. Em moeda corrente, ouvimos que o Brasil é isso e aquilo. Uma destas falsas verdades é ouvir / dizer que somos a terra que mais gosta de jogo, jogatina e apostas.

Mentira inteira. O ser humano não vive sem jogar. Por brincadeira. Por sonho. Para espantar / aliviar catarticamente o monstro racional que mora em todos nós.

De briga de galo à corrida de cachorro. Do dia da morte da rainha da Inglaterra à eleição da Academia Brasileira de Letras. Tudo se aposta. Tudo se disputa.

No Brasil, tirando o frescobol – criado por Millôr Fernandes, o único jogo genuinamente verde-amarelo é o –de-Bicho, ou Bichobrás, ou Zooteca. Uma “entidade” “ilegalmente” legal. Que, hoje, vive à sombra da luz do dia. Sem perseguição. Porém, perseguido e desejado por muitos.

Jota Efegê é nosso Pedro Nava do memorialismo musical. Carlos Drummond de Andrade assim definiu: Pesquisador que, antes de o ser, já era personagem atuante da vida carioca, plenamente identificado com as alegrias, dengues, sestros, problemas, dores e trabalhos da sua cidade natal. Suas afirmações resultam de longas conferências e peregrinação por avenidas, becos, teatros, botecos, morros, gafieiras, terreiros e forrós da mui leal e heróica cidade, entre festas, farras, brigas, carnavais, campeonatos e outros acontecimentos do dia.

O memorialista explica origem, criador e “criadores” deste ludo tupiniquim:

O senhor João Carlos Baptista Vianna Drummond é evocador na sua nobreza de barão de Drummond para que se fale da também suposta gênese do jogo em que competia a modesta fauna alojada no zoológico de sua propriedade existente em Vila Isabel, na rua Barão do Bom Retiro.

Embora já consolidada a glória do barão de Drummond como inventor do imortal jogo de bicho, no seu simples e inteligível dispositivo de grupo, dezena, centena e milhar, a invenção de nosso patrício não é líquida e certa. Há uma contestação veiculada, há já alguns anos, por fortes mercedoras de

bastante apreço, que passam a autoria da invenção do jogo zoológico para um mexicano: don Manuel Ismael Zevada, ou Cevada na assimilação fonética do sobrenome.

E acrescenta: uma das constatações foi feita por Júlio de Azúem, antigo diretor do departamento que cuidava de nossos parques e jardins nem de seus artigos. Depois de informar que o jogo do bicho teve origem no Camboja, diz que Zevada vendeu a sua invenção ao barão em 1893.

Desde sempre, assim, bichos e bicheiros habitam e constroem nosso imaginário: no cinema, na novela de televisão, no futebol, na política, no paternalismo, na música, com destaque para o carnaval.

Antes da jogatina oficial – das loterias esportivas às mega-super-hiper-senas, a “fezinha” foi um paraíso. De prêmios milionários e promessas de “tira o pé da miséria”. Jogava-se. E muito.

Acertei No Milhar

(Wilson Batista & Geraldo Pereira)

Etelvina (minha nega!) / Acertei no milhar / Ganhei 500 contos, não vou mais trabalhar / Você dê toda a roupa velha aos pobres / E a mobília podemos quebrar / Etelvina, você vai ter outra lua-de-mel / Você vai ser madame / Vai morar num grande hotel / Eu vou comprar um nome não sei onde / Vou ser Barão Moreira de Visconde / Um professor de francês, mon amour / Eu vou trocar seu nome pra madame Pompadour.

Até que enfim / Agora eu sou feliz / Vou percorrer Europa toda até Paris / E nossos filhos, Oh, que inferno! / Eu vou pô-los num colégio interno. Me telefone pro Mané do armazém / Porque não quero ficar devendo nada a ninguém / Eu vou comprar um avião azul / Pra percorrer a América do Sul.

Mas de repente, mas de repente / Etelvina me acordou: Está na hora do batente / Mas de repente, mas de repente / Etelvina me acordou... / Foi um sonho, minha gente.

“Acertei no milhar”, samba-de-breque lançado em 1940, foi composto por Wilson Batista, mas sua autoria é “dividida” com Geraldo Pereira que foi incluído com autor pelo intérprete Moreira da Silva, que queria dar uma “forcinha” para o então estreado compositor.

Porém, Fernando Pimenta, parceiro e amigo de Geraldo, citado por Alice Duarte Silva de Campos et al., comenta: Eu sei que era do Wilson, mas, pelo amor de Deus, aquele grito inicial ‘Etelvina’ é do Geraldo! E aquele ‘mon amour’ rimando com ‘Madame Pompadour’ tem que ser dele, porque o crioulo gostava muito de fazer um ‘fraseado’. O samba é do Wilson, mas a perturbação na cabeça do Moreira isso era coisa bem do Geraldo. Além do mais, essa Etelvina é o nome de uma sobrinha que ele gostava muito!

O samba narra os sonhos de consumo de um ganhador no jogo. Para a época, o prêmio de 500 contos era uma fábula. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, era “suficiente para comprar três apartamentos de luxo ou cinco casas de dois pavimentos no bairro carioca de Copacabana”.

O novo rico vai contando seu projeto de vida: a despesa das roupas velhas e da mobília; uma nova lua-de-mel como direito a viagem pela Europa e estada em Paris; a compra de títulos nobiliários – para esposa, Madame Pompadour; para si, Marquês / Visconde; os filhos no colégio interno; acerto das dívidas, etc. Mas, no final da rapsódia, vem a realidade: o “milionário” lembra e percebe que tudo não passou de um sonho. O cotidiano volta. Trazendo toda a dureza e miséria.

Incompatibilidade de Gênios

(João Bosco & Aldir Blanc)

Dotô, / jogava o Flamengo, eu queria escutar. / Chegou, / mudou de estação, começou a cantar. / Tem mais, / um cisco no olho, ela em vez de assoprar, / Tem dó, / falou que por ela eu podia cegar. / Se eu dou / um pulo, um pulinho, um instantinho no bar, / bastou, / durante dez noites me faz jejuar. / Levou / as minhas cuecas pro bruxo rezar. / Coou / meu café na calça pra me segurar. / Se eu tô / devendo dinheiro e vem um me cobrar, / dotô, / a peste abre a porta e ainda manda sentar. / Depois, / se eu mudo de emprego que é pra melhorar, / vê só, / convida a mãe dela pra ir morar lá. Dotô, / se eu peço feijão ela deixa salgar. / Calor, / mas veste o casaco veste casaco pra me atazanar. / E ontem, / sonhando comigo mandou eu jogar / no burro, / e deu na cabeça a centena e o milhar. / Ai, quero me separar.

“Incompatibilidade de gênios”, samba-suingado de 1976, é uma parceria de João Bosco & Aldir Blanc, esta, sim, verdadeira. A

temática é a mesma: o prêmio maior do jogo de bicho. Se em “Acertei no milhar”, o felizardo sonha em melhor de vida ao lado da esposa e dos filhos; em “Incompatibilidade de gênios”, o premiado, que ouviu o sonho da esposa, quer ficar livre dela e partir para uma vida nova.

O desfecho é aberto. Não sabemos se o marido ouviu o conselho da esposa – jogar no burro –, jogou e ganhou; o se não ouviu o conselho, não jogou e não ganhou a bolada. Por ganhar ou não, quer se separar. Confirmando que sua sina não terá fim. O prêmio (???) lhe livra do martírio da “peste” de seu cotidiano.

Entre esses dois limites, se vive o sonho da vitória: ascensão social X nova vida; esperança X fuga; vida melhor X outra vida.

O jogo de bicho, hoje em dia, não dá prêmios milionários como no passado. Mas isso importa pouco. O prêmio é fundamental, mas o sonho de um resultado positivo fala mais alto. Quase chegar lá já é vitoriazinha que se desfruta em silêncio. Quase já é lá. Ganhar é apostar com o destino e sair vitorioso. É mostrar que se domina o tempo e que, no lance de dados da vida, pelo menos para um, não há acaso.

PS: acerto de contas: no encarte do LP “Galos de briga”, de João Bosco (RCA, 1978), que inclui a gravação original “Incompatibilidade de gênios”, há uma foto-medalha de Madame Satã (João Francisco dos Santos). Satã, em uma briga, na porta do Bar e Restaurante A Capela, com um único soco, feriu Geraldo Pereira, que morreria uma semana depois.

Discografia básica:

AÏNOUZ, Karim, DVD Madame Satã. 2002.
 BATISTA, Wilson. CD/libreto MPB compositores: Wilson Batista. São Paulo: Editora Globo.
 BATISTA, Wilson. LP/libreto Wilson Batista. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção: História da Música Popular Brasileira – Grandes compositores. Inclui: “Acertei no milhar”, com Jorge Veiga.
 BATISTA, Wilson. LP/libreto Wilson Batista. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção: Nova história da Música Popular Brasileira. Inclui: “Acertei no milhar”, com Jorge Veiga.
 BUARQUE, Chico. “Incompatibilidade de gênios”. In: JOÃO BOSCO. Songbook 1.
 JESUS, Clementina. 2CDs Clementina de Jesus. EMI. Coleção: Bis. Inclui: “Incompatibilidade de gênios”.
 JOÃO BOSCO, BLANC, Aldir. LP/libreto João Bosco & Aldir Blanc. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção: História da Música Popular Brasileira – Grandes compositores.
 JOÃO BOSCO. CD/libreto MPB compositores: João Bosco. São Paulo: Editora Globo.
 JOÃO BOSCO. LP Galos de briga. RCA Victor, 1976. Inclui: “Incompatibilidade de gênios”.
 PEREIRA, Geraldo. CD Geraldo Pereira. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. Coleção: Folha Raízes da Música Popular Brasileira. Inclui: “Incompatibilidade de gênios”, com Moreira da Silva.
 PEREIRA, Geraldo. CD/libreto MPB compositores: Geraldo Pereira. São Paulo: Editora Globo.
 PEREIRA, Geraldo. LP/libreto Geraldo Pereira. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção: História da Música Popular Brasileira – Grandes compositores.
 PEREIRA, Geraldo. LP/libreto Geraldo Pereira. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção: Nova história da Música Popular Brasileira.
 RODRIGUES, Pedrinho, GILBERTO, Bebel. LP Geraldo Pereira. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
 VELOSO, Caetano. CD Zii e zie. Universal, 2009. Inclui: “Incompatibilidade de gênios”.

Bibliografia básica:

ALENCAR, Edigar de. Claridade e sombra na música do povo. Rio de Janeiro / Brasília: Francisco Alves / Pró-Memória / Instituto Nacional do Livro, 1984.
 Ao de Música Brasileira, 1983. JOTA EFEGÊ. Meninos, eu vi. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Divisão de Música Brasileira, 1985.
 DUARTE SILVA DE CAMPOS, Alice, NUNES GOMES, Dulcinea, DUARTE SILVA, Francisco, MATOS, Nelson (Nelson Sargento). Um certo Geraldo Pereira. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Divis
 JOTA EFEGÊ. Figuras e coisas da música popular brasileira – volume 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
 JOTA EFEGÊ. Figuras e coisas da música popular brasileira – volume 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
 JOTA EFEGÊ. Figuras e coisas do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
 MATOS, Cláudia. Acertei no milhar – Malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
 MUNIZ Jr., J. Sambistas imortais – Dados biográficos de 50 figuras do mundo do samba – volume I (1850-1914). São Paulo.
 O SOM DO PASQUIM – GRANDES ENTREVISTAS COM OS ASTROS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. 2ª ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
 PIMENTEL, Luís, VIEIRA, Luís Fernando, VALENÇA, Seutônio. Um escurinho direitinho – a vida e a obra de Geraldo Pereira – o autor de “Falsa baiana”, “Bolinha de sabão” e dezenas de outros sambas imortais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
 PIMENTEL, Luís, VIEIRA, Luís Fernando. Wilson Batista – na corda bamba do samba. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. Coleção: Perfis do Rio.
 SEVERIANO, Jairo, HOMEM DE MELLO, Zuca. A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras – vol. 1: 1901-1957. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

Livraria do Café com Letras...

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



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

Cultura e Crime

Eleonora Santa Rosa

O artigo de Cláudio Beato é leitura obrigatória para quem busca entender a complexa conexão do assunto que dá título ao texto ora publicado.

Ao refletir sobre os equívocos que costumam presidir iniciativas aparentemente bem intencionadas, porém ratificadoras de visões e práticas restritivas, quase sempre carregadas de um conservadorismo renitente e preconceito evidente, no campo de execução de programas culturais em áreas de vulnerabilidade social e criminalidade acentuada, o autor nos mostra o quão é necessário introduzir novos elementos na composição de políticas públicas para que tenham chance de permanecer e gerar frutos duradouros nesse universo.

De fato, esse tema continua a desafiar gestores, políticos, setores organizados da sociedade civil, que ainda não se aperceberam ou não sabem como lidar com o real poder transformador da Cultura. Não daquela baseada em migalhas de formação “artística” precária ou aliviadora da má consciência da alta burguesia incrustada nos governos, na direção de instituições vinculadas ao universo oficial e congêneres, e que se considera “socialmente consciente”. Quantos projetos ditos do “bem” naufragam em cada temporada de mudança político-partidária, com doloroso desperdício de recursos?

Ninguém, de boa fé e preparado, há de negar a imperiosa necessidade de implantação de programas estruturadores, cujo foco seja a Cultura, não a assistencialista, episódica, transformista e não transformadora. Sem demagogia e ousadia, necessitamos de ações compromissadas com a formação e elevação de repertório, com a cultura da paz, com o despertar da consciência crítica, com a pluralidade de linguagens, desejos e manifestações, com a expansão da visão e das oportunidades de inserção no mundo contemporâneo do trabalho, com todas as possibilidades de comunicação e criatividade. Temos exceções, claro, nesse território turvo e movediço de projetos de cunho sociocultural, por meio de programas e empreendimentos consistentes, planejados, independentes e bem conceituados. Temos de reconhecê-los, divulgá-los, desejando-lhes longa vida e proliferação de resultados.

Com sua reconhecida experiência e brilhante formação acadêmica e intelectual, muito mais que um pesquisador astuto e aplicado ao seu foco de estudo, Cláudio nos alerta, com conhecimento de causa, para a necessidade de se entender e implementar, de modo distinto do que ocorre hoje, novas políticas públicas comprometidas com novos paradigmas e elementos de composição para a reversão do quadro de miséria, criminalidade, drogas e desesperança que afeta, principalmente, crianças e jovens em todo o país.

Claudio Beato

Uma das imagens impressionantes dos recentes eventos ocorridos no Rio de Janeiro foi a fuga da horda de traficantes da Vila Cruzeiro para o Complexo do Alemão. Jovens maltrapilhos e mal vestidos em desabalada correria mais pareciam um exército de Brancaneone que a expressão do crime organizado que julgávamos que dominasse os morros cariocas. Mais que a expressão de um poderio, provavelmente estávamos assistindo à manifestação da decadência daquele modelo de organização criminal.

Havia ali algo intrigante acerca desses jovens: porque se envolviam numa atividade

daquelas? Além de obviamente perigosa, não parecia nada lucrativa a julgar pelas aparências deles. Uma das respostas mais frequentes para explicar teria a ver com a cultura na qual foram criados. Ao participar das redes criminosas locais, ganham o respeito que nunca tiveram, tornando-se “visíveis”, além de temidos pela disposição para a violência e admirados na sua versão de machos Alfa, empoderados por armas e pelo terror que impõem.

De uma certa maneira, estariam assumindo os valores e procedimentos da cultura mais imediata da qual fazem parte, buscando por meios ilícitos o que não lhes foi concedido pelos canais convencionais e legítimos. Para tal, têm que aprender

os valores da cultura do crime, bem como técnicas profissionais e atitudes para cometê-los. Ninguém nasce bandido. Isto é apreendido num código de referências simbólicas, linguagens, comportamentos e técnicas necessárias para se movimentar neste mundo

Da mesma maneira como perdemos estes jovens para valores errantes, poderíamos resgatá-los através de programas culturais que reconstituam sua visão de mundo através da dança, música, teatro, pintura ou literatura. A redenção se daria pela oferta de oportunidades alternativas e pela introjeção de valores que substituam os de sua subcultura. Esta é a razão de proliferarem programas culturais em aglo-

merados urbanos e favelas que buscam introjetar outra visão de mundo nestes jovens. Mas, estariam eles atingindo estes objetivos de fato?

Teorias culturalistas, via de regra, repouam sobre o falso suposto da "socialização completa" dos criminosos e jovens envolvidos com atividades ilícitas. A idéia de que jovens que vivem numa mesma favela compartilham acriticamente os valores dos líderes locais do crime é supor que não são indivíduos que são delinquentes, mas comunidades inteiras nos quais eles estão inseridos. Existe o pressuposto de uma equivalência e identidade de interesses que mesmo no interior de grupos criminosos é duvidosa. Nem sempre viver numa comunidade dominada por facções significa aceita-los como referencia. De resto, esta interpretação é bastante corrente entre setores da elite brasileira, incluindo-se aqui alguns de seus governantes e membros de nossa elite que acreditam que favelas "são fábricas de produzir marginais".

Estas fábricas se estruturariam devido a um estado de desorganização social que levaria à criminalidade. Trata-se de uma resposta individual normal a situações sociais específicas marcada pela disjunção entre metas culturalmente estabelecidas e os meios legítimos de atingi-las. Curiosamente este é um tipo de proposição familiar ao nosso senso comum que recorrentemente nos diz que indivíduos cometem crimes para realizarem aspirações que não lhes foram propiciadas socialmente. O exemplo é o garoto que rouba o tênis de

marca porque não pôde obtê-lo por vias legítimas. A idéia é que a sociedade controla os meios institucionais colocados à disposição de indivíduos para atingir objetivos culturalmente estabelecidos. Todo o discurso acerca do desemprego, urbanização e condições socioeconômicas e de mobilidade social desfavoráveis levando à criminalidade encontra nesta perspectiva seus mais persuasivos argumentos, pois referem-se a condutas racionais diante de sociedades desarticuladas em relação aos seus fins últimos. Os ideais de sucesso de cada sociedade, especialmente nos mercados de trabalho e capital tornam-se imperativos, e passam a permear outras esferas da vida social.

Esta tese a respeito da anomia gerada pela ausência de mecanismos de implementação de regras é subscrita reiteradamente por governantes ao dizerem que "quando o Estado não está em setores da cidade, é desagregação, anomia". Trata da expressão de sentimento onipresente no seio de importantes setores da sociedade brasileira: existem vastas áreas e grupos sociais que não se encontram submetidos ao controle do estado de direito. São "sociedades naturais", nos quais grupos e coalizações criminosas logram através da violência conquistar a hegemonia política em territórios específicos.

Não é muito claro porque subscrever a tese da identidade entre meios e fins, ou da homogeneidade de valores em sociedades modernas. A primeira objeção é à idéia de que todos aspirem os mesmos ideais

universais. A reificação e homogeneização dos valores culturais é um suposto controverso diante da abundante literatura acerca das sub-culturas desviantes. Carreiras criminosas não são fruto de vontades individuais, mas resultado de seleções que envolvem processos de socialização, valores e aprendizado de habilidades. A segunda objeção relaciona-se ao suposto de que os meios para se tornar criminosos estejam disponíveis universalmente. Existe um processo de aprendizagem e associação diferencial que ocorre através de interações e formas de comunicação que inclui técnicas e direção de motivos e racionalidades. Isto não significa que todas as pessoas que entrem em contato com criminosos irão necessariamente tornarem-se criminosas. Esta associação ocorreria através de intensos processos interativos ao longo do tempo. Uma ilustração bastante familiar a nós é a idéia da prisão como "universidades do crime", dando sustentação à idéia da associação diferencial sob patrocínio institucional.

Cultura e crime são universos cujas intersecções se dão de forma complexa. Daí que projetos nesta área nem sempre logrem os resultados que gostaríamos. Devemos introduzir outros componentes, dentre os quais as instituições de justiça. A sua proximidade nestas comunidades passam a ter relevância para o balizamento de valores morais de seus moradores.

Claudio Beato é sociólogo, coordenador do CRISP - UFMG

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



O registro do ordinário

Uma introdução do livro Paisagens Diárias



Imagens do livro Paisagens Diárias

Carla Paoliello e Cássio de Lucena

É curioso perceber como os registros visuais ou escritos e a própria história contada de nossas cidades se baseiam nos acontecimentos extraordinários. Repare como os cartões-postais, as fotos publicitárias ou mesmo os livros de história e revistas retratam sempre a melhor visada e o melhor momento. As imagens escolhidas para os cartões-postais, por exemplo, preocupam-se em mostrar o que há de mais “belo” de uma cidade. Postais são compostos pela seleção daquilo que é notório, do que é típico ou peculiar. Os registros escritos seguem a mesma lógica, são sempre imortalizados os momentos atípicos e ditos importantes da história do lugar. Não se vê muitos relatos dos inúmeros dias comuns em que a Dona Maria estendeu sua roupa no varal no fundo de sua casa construída de forma irregular sobre a encosta do barranco que ameaça ceder, ou dos dias de calor intenso em que o Seu José pegou o ônibus lotado para ir para seu trabalho a alguns quilômetros de sua modesta moradia localizada na periferia da cidade. Não há “glamour” nessas histórias; pelo menos é o que nos fazem

crer os nossos registros históricos. Mas será que estas inúmeras histórias banais não merecem também ser contadas?

Segundo Henri Lefebvre “O mundo humano não está definido simplesmente pelo histórico, pela cultura, pela totalidade ou pela sociedade em seu conjunto, nem por superestruturas ideológicas e políticas. Está definido por um nível intermediário e mediador: a vida cotidiana”. O ordinário é revelador. Nele se amontoam as trivialidades, as rotinas, a essência das experiências diárias. O ordinário sim, é relevante; ele sim, reflete, com a dureza do cotidiano, as vivências e trocas que constroem nossas sociedades. E foi com isto em mente que nós fizemos os registros do livro PAISAGENS DIÁRIAS. Foram dois meses de registros pessoais, não oficiais. Apresentamos momentos que compõem uma narrativa ancorada em duas perspectivas que acreditam que o habitat particular consegue construir uma cidade coletiva. Ver estas imagens é reconstruir diversas histórias, um cotidiano reinventado e ordinário.

Esse trabalho foi realizado na cidade de

Ipatinga, principal pólo da região metropolitana do Vale do Aço no estado de Minas Gerais, Brasil. A região é diretamente influenciada pela indústria do aço (Usiminas e Arcelor Mittal), da exploração da celulose (Cenibra) e pela proximidade com o Parque Estadual do Rio Doce.

No entanto, se esse contexto impõe particularidades muito marcantes na organização espacial, social e econômica do município, ele não encerra as características e valores compartilhados neste território. Ipatinga é mais que uma cidade industrial e para desvendá-la por inteiro foi preciso experimentar-la, não como um prestador de serviço que passa por ela apressado, mas como habitante. Ou seja, devemos tornar habitual as maneiras de se relacionar com as coisas e com os outros moradores na cidade para realmente entendê-la. Para vivenciar Ipatinga e seus lugares, é preciso criar relações de pertencimento e se integrar no complexo sistema que a compõe. As imagens deste pequeno livro buscam capturar momentos que revelem esta essência, paisagens diárias que desvendam histórias, rotinas, fluxos e pessoas.

ESPAÇOS COLATERAIS

LOTES VAGOS: ocupações experimentais

BANQUETES: expansões do doméstico

PEDREGULHO: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA NO MINHOCÃO

Memória da Dança

Domesticidades: Guia de Bolso

A coleção de livros editados pelo Instituto Cidades Criativas está crescendo.

E em breve serão mais 4 títulos!



Esqueça naves espaciais e andróides: o futuro da humanidade na trilogia de Godfrey Reggio

Maira Bueno Moura

Esqueça a trilogia “Star Wars”. Esqueça “Blade Runner” (1982) ou “Alien” (1979). Esqueça “Barbarella” (1968). Esqueça até “Viagem à Lua” (1902) e “Metrópolis” (1927). Mais do que “proféticos”, esses filmes são representações de desejos e angústias de suas respectivas épocas de produção. Seguindo esta lógica, talvez não seja tão estranho pensar em uma representação do futuro, no cinema, por meio do documentário.¹ O cineasta Godfrey Reggio levou quase três décadas para pensar a vida contemporânea – e suas possíveis implicações no futuro – com a realização de, justamente, documentários: sua Trilogia Qatsi.

Reggio nasceu em Nova Orleans (EUA), em 1940. Passou parte da adolescência e juventude em um mosteiro, de onde saiu aos 28 anos de idade. A experiência teve grande impacto em sua percepção de mundo: após 14 anos de clausura, encantou-se e assustou-se com o contraste entre a vida “na Idade Média” e a “dolce vita” de sua terra natal. Alguns anos depois de deixar o mosteiro, passou a se envolver com a produção cinematográfica, destacando-se no gênero documentário.

Sua principal contribuição à sétima arte é, certamente, a Trilogia Qatsi. Por perceber que a linguagem das palavras está sendo homogeneizada – línguas e dialetos têm desaparecido, a um ritmo cada vez mais acelerado – Reggio opta por realizar filmes de poucas palavras, mas com mais do que mil imagens. E é com o uso de imagens, e na tensão entre o uso e o não uso da palavra como expressão, que Reggio constrói todo um discurso sobre a vida contemporânea – que culminaria na autoextinção da vida humana. Em colaboração com o músico minimalista Philip Glass, o diretor realizou “Koyaanisqatsi” (1983), “Powaqqatsi” (1988) e “Naqoyqatsi” (2002).

Dizer o “indizível”

‘Koyaanisqatsi’, ‘powaqqatsi’ e ‘naqoyqatsi’ são palavras do idioma hopi, tribo indígena norte-americana. O resgate dessa língua, para Reggio, é uma “chance de acharmos inspiração no ponto de vista do outro sobre nossa vida”. O uso de tantas imagens articuladas para explicitar o significado de cada título reflete um esvaziamento das línguas no mundo contemporâneo – são as imagens (e

os sons, principalmente, através da música) dizendo o “indizível”.

‘Qatsi’ significa, em hopi, “vida” ou “forma de vida”. ‘Koyaanisqatsi’, por sua vez, significa “vida em desequilíbrio”. É um filme a respeito dos Estados Unidos e da tecnologia e, portanto, fica sugerido o posicionamento de Reggio quanto ao mundo capitalista em que vive: caos absoluto que requer mudanças.

‘Powaqqatsi’ também é uma palavra-comentário do diretor: ‘Powaqqa’ é uma entidade hopi que consome a vida de outros para benefício próprio. ‘Powaqqatsi’, portanto, é uma forma de vida que suga outra para sobreviver. Contudo, nota-se que o subtítulo do filme, “vida em transformação”, não é uma tradução literal da palavra hopi. É, antes, uma interpretação da mesma: para Reggio, no mundo de “Powaqqatsi” – o dito “terceiro mundo” – as pessoas trabalham duro e têm a sua vida em comunidade transformada para sustentar as necessidades, os desejos e os sonhos do “primeiro mundo”, mostrado em “Koyaanisqatsi”.

Já “Naqoyqatsi”, cujo título significa “vida como guerra”, ao contrário dos outros dois filmes, foi criado, majoritariamente, a partir de um universo de imagens pré-existentes – comerciais, cenas de filmes, trechos de telejornais, entre outros. Nesse terceiro filme, é proposta uma discussão sobre a vida digital e sobre o que Reggio chama de “violência civilizada”: o mundo permanentemente em guerra.

O futuro na Trilogia Qatsi

A primeira imagem de “Koyaanisqatsi” é uma pintura rupestre, seguida pelo lançamento de um foguete espacial. Através de um ritmo, a princípio, lento e contemplativo, Reggio articula inúmeras cenas de natureza em estado bruto. O filme vai modificando em ritmo e prossegue com imagens de pessoas inseridas no caos urbano da contemporaneidade, para retornar à imagem do foguete – agora explodindo lentamente. Ao final, a imagem da pintura rupestre é retomada e, só então, o diretor apresenta as definições do título. Em “Koyaanisqatsi”, sugere-se tudo o que é referente ao homem: seu surgimento, sua “evolução”, suas criações que destroem, sua autoextinção. E, como em um ciclo, a pintura rupestre ao final sugere um recomeço da humanidade. Afinal, como Einstein diria, não seria possí-

vel prever quais as armas da Terceira Guerra Mundial, mas que numa Quarta Guerra lutaríamos com “pedras e paus”.

Em “Koyaanisqatsi”, ao contrário dos outros filmes da Trilogia, são mostradas algumas profecias hopi após a definição do título. Essas são cantadas – em hopi, naturalmente – ao longo da penúltima sequência do filme, em que são mostradas cenas de solidão, ou certo “abandono”, na cidade grande. Reggio traduz as profecias como traduz o título: “se escavarmos coisas preciosas da terra, estaremos chamando o desastre”, “perto do Dia da Purificação, haverá teias de aranha cruzando os céus” e “um recipiente de cinzas poderá um dia cair do céu, queimar a terra e ferver os oceanos”.² São profecias apocalípticas, mas que não dizem, necessariamente, de um futuro distante. Afinal, várias das imagens criadas pelos hopi podem ser comparadas às imagens que Reggio seleciona.

Não por acaso, Reggio escolhe “A ‘pequena’ Torre de Babel”, pintura de Pieter Bruegel, “O Velho” (1525/1530-1569), como a primeira imagem de “Naqoyqatsi”. Vale lembrar que, como o foguete de “Koyaanisqatsi” ou a montanha humana de mineiros na Serra Pelada, em “Powaqqatsi”, também a Torre de Babel teve sua ascensão frustrada. À pintura, seguem-se imagens de prédios abandonados alternadas a cenas de natureza – bastante semelhantes à primeira parte de “Koyaanisqatsi”. Apenas em um segundo momento é feita uma explicitação de um “mundo virtual”. O caminho é longo: parte-se do Gênesis, da origem dos povos, constata-se o abandono deste mundo e, só então, chega-se à desmaterialização das pessoas, partindo para o virtual. É, talvez, uma espécie de “passo seguinte” em relação aos dois outros filmes. Não descarta os mundos mostrados em ambos, mas sugere uma coexistência, muito pouco harmônica, de passado, presente e futuro.

Notas:

1 Não é pretensão aqui entrar no mérito da questão do conceito de documentário e suas inúmeras sutilezas, considerando-se apenas a utilização de material filmado in loco.

2 Frases exibidas, em letras brancas contra um fundo preto, ao final de “Koyaanisqatsi”.

Maira Bueno Moura é jornalista e mestrandia em Artes pela EBA/UFMG, onde pesquisa a Trilogia Qatsi, de Godfrey Reggio.

Cultura se faz aqui e ali e prolifera nas vilas e favelas

Clarice de Assis Libânio

Recebi com satisfação, mas também com apreensão, o convite de Bruno Golgher para assumir essa coluna. Satisfação porque de fato considero o Letras um espaço privilegiado para compartilharmos ideias sobre diversas questões, entre elas as que me afetam mais diretamente, ligadas à cultura. Apreensão, obviamente, pela grande responsabilidade de tratar de temas que às vezes parecem herméticos, às vezes, por outro lado, parecem ser de domínio público e recheados de pré-conceitos e certezas.

Superados os antagonismos psicológicos, aceitei, é claro, e aqui começo a colaborar no jornal. Pensei que essa editoria, a princípio, poderia navegar em duas vertentes:

- por um lado, tratar de pesquisas culturais, de informações, de dados da cultura e seus realizadores, carência enorme que sabemos em nosso estado e no nosso município. Sobre esse tema publiquei no Letras 42, a convite de Leonora Santa Rosa, o artigo intitulado "Mapeamento cultural: política pública e convivência social";
- por outro, discutir temas ligados à cultura como exercício da diversidade, falar um pouco da rede invisível da cultura, dessa cultura não-culta, não erudita, que se produz a todo instante e em todo canto e que é muitas vezes preterida pelo discurso e pelas políticas oficiais. Para iniciar a colaboração, então, publico eu mesma esse artigo, que

é reflexo de meu trabalho nas vilas e favelas e que teve como marco importante o lançamento do Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte e a fundação da ong Favela é Isso Aí. A partir da próxima edição, trarei textos de diversos colaboradores, pensadores e fazedores de cultura que também tem muito a contribuir nessa discussão.

...

No ano de 2002, realizamos uma pesquisa de campo em todas as favelas da cidade, que culminou na publicação, em 2004, do Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte. Naquela época, cadastramos 739 grupos artísticos em atividade, considerando as diversas áreas culturais. Esses grupos envolviam quase 7 mil pessoas em sua produção, incluindo artistas profissionais e jovens em processo de formação.

Como se vê no quadro abaixo, o maior número de grupos culturais foi encontrado no Barreiro, seguido das regionais Centro-Sul e Oeste, ao passo que o maior número de pessoas envolvidas registrou-se na regional Centro-Sul, onde os grupos tinham, em média, 14 membros (número este de menos de 6 pessoas por grupo no Barreiro e em Venda Nova). Destaca-se que metade dos 739 cadastrados era composta por pessoas que trabalhavam sozinhas, de maneira não só individual, mas também isolada.

Número de grupos culturais cadastrados e de pessoas envolvidas e média de pessoas por grupo, por vila e grupos por vila, segundo Regional

Regional	Núcleos	Grupos culturais	Pessoas envolvidas	Média de pessoas por grupo	Média de pessoas por vila	Média de grupos por vila
Barreiro	32	132	769	58	240	41
Centro-Sul	18	116	1.587	137	882	64
Leste	27	90	1.128	125	418	33
Nordeste	32	89	1.069	120	334	28
Noroeste	26	86	528	61	203	33
Norte	19	61	432	71	227	32
Oeste	30	98	982	100	327	33
Pampulha	16	20	139	70	87	13
Venda Nova	26	47	277	59	107	18
Total geral	226	739	6.911	94	306	33

Fonte: LIBÂNIO, 2004.

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

Cursos de pós graduação IEC PUC Minas.

Inscrições até 14/02/2011

Confira no site a programação completa dos cursos.
www.iec.pucminas.br | (31) 3319-4444



Cultura se faz aqui e ali e prolifera nas vilas e favelas (cont.)



Grafite - Morro das Pedras. Autor: Dagson

É importante realçar que esses números já se encontram defasados, visto, por um lado, a grande dinâmica dessas áreas, com nascimento e morte de grupos em tempo recorde, e, por outro, a própria impossibilidade de identificar todos os artistas residentes nas favelas, já que muitos deles produzem isoladamente em sua própria residência, sem visibilidade e divulgação.

Para se ter uma idéia do tamanho desse universo, o Projeto Banco da Memória, realizado pela ONG Favela é Isso Aí, atualizou os dados do Guia Cultural em 18 comunidades, no ano de 2006. Os resultados encontrados indicam a presença, naquele ano, de 776 grupos culturais nas 18 comunidades, envolvendo 4.220 artistas. Esses números são impressionantes, considerando que, em 2004, o Guia Cultural das Vilas e Favelas havia cadastrado cerca de 7.000 artistas nas 226 favelas de Belo Horizonte, ou seja, menos de duas vezes mais do que cadastrou em apenas 18 vilas e favelas.

Tais diferenças numéricas têm como explicação dois fatores distintos: por um lado, a própria dinâmica da produção cultural nas comunidades, que de fato é crescente e vem adquirindo visibilidade e reconhecimento. Por outro, houve mudança na metodologia de pesquisa de campo, com envolvimento de jovens moradores das próprias comunidades pesquisadas no processo de coleta de dados, o que modificou sobremaneira a inserção do projeto nesses locais e ampliou a sua abrangência.

Defasados ou não, tais números são um norte, um indicativo útil do que de fato pode ser ainda encontrado nas favelas da cidade, do potencial que são essas áreas, sem pretensões de esgotá-las em toda sua multiplicidade e dinâmica.

Se, nas palavras de Gabriel Tarde, as pessoas tendem a supor homogêneo tudo aquilo que desconhecem, a primeira boa surpresa que se tem ao se debruçar sobre o Guia é que a diversidade é a grande marca da produção cultural das vilas e favelas. Há representantes e artistas nas favelas em

todas as áreas culturais, em diversos estilos, cada qual com sua especificidade.

A área de música foi a que apresentou maior incidência de registros na pesquisa, com 39% do total de grupos cadastrados. Essa prevalência da música, por um lado, relaciona-se ao fato de que é mais fácil encontrar os músicos nas comunidades, pois esses têm maior visibilidade e reconhecimento junto aos vizinhos. Entretanto, também é um indicador de um maior desenvolvimento dessa área cultural nas vilas e favelas.

O pessoal do funk e do rap; pagodeiros e forrozeiros e evangélicos em geral são os que mais se destacam numericamente nessas áreas e que conformam as principais correntes e expressões musicais atuais nas vilas da capital. Além deles, encontram-se também diversos músicos de axé, MPB, rock e pop rock, death metal, rap core, samba, música sertaneja, música clássica e instrumental, música sacra, reggae, blues, rap romântico/charme, funk melody, chorinho, música caipira, moda de viola, música romântica, new age, etc., etc., além de outras classificações inclassificáveis, com combinações rítmicas para todos os gostos.

Depois da música aparece o artesanato, correspondente a 24% dos grupos ou artistas-solo das favelas, os quais têm dois perfis distintos. De um lado, os mais velhos: senhoras, donas de casa, que há décadas fazem trabalhos manuais, bordados, tricô e outros do gênero; senhores que fazem da madeira, do couro e do gesso sua matéria de trabalho. De outro lado, a nova geração: adolescentes que buscam uma fonte de renda na produção de bijuterias, embalagens, tapeçaria, produtos com materiais reciclados.

Dança e artes plásticas, que em outras épocas eram consideradas artes de elite, compõem em terceiro lugar relativo nas vilas e favelas, cada uma com 13% dos artistas cadastrados. Na dança, os grupos mais representativos eram aqueles ligados à capoeira e à street dance. Já nas artes plásticas,

o desenho e o grafite são as grandes vedetes.

Teatro, literatura, folclore e religiosidade e artes visuais foram, em ordem decrescente, as áreas com menor número de grupos e artistas-solo encontrados na pesquisa, ainda que também tenham seus representantes legítimos. Na área de teatro predominam os grupos ligados a instituições religiosas, católicas ou evangélicas. Na literatura, área que sofre com a dificuldade de se localizar os artistas, que em geral produzem sozinhos e não têm como publicar ou divulgar seu trabalho, há maior representatividade da poesia. Entre os representantes da área das artes visuais predominam os fotógrafos, com menor expressão da produção de vídeo.

A única área cultural que parece vir perdendo participantes nos últimos anos é aquela agrupada sob o título de folclore e religiosidade, que tem como principal manifestação o congado. As entrevistas com os grupos encontrados mostraram que eles têm sofrido reduções sucessivas no número de integrantes, com a morte de pessoas das gerações mais velhas e pouco interesse dos jovens em manter a tradição das guardas.

De acordo com as colocações do Guia Cultural, o fato de não gerar renda, na maioria dos casos, faz com que a atividade artística fique muitas vezes em segundo plano pelos moradores das favelas, e que seja rapidamente abandonada nos casos de necessidade. De fato, a dificuldade em se obter rendimentos com a atividade artística é uma característica generalizada nesses locais: em todas as áreas pesquisadas, a média é de apenas 20% de artistas e grupos que sobrevivem de arte e cultura.

A grande maioria dos grupos encontrados continua dependendo de seus trabalhos "oficiais" para manter a atividade artística, quase como um luxo. Nas vilas e favelas da cidade se encontram fazendo arte pessoas com as mais diversas ocupações: pedreiros, office-boys, faxineiras, porteiros, motoristas, vigias,

donas de casa, estudantes, domésticas, etc. É claro que há também aqueles que persistem e se dedicam integralmente à arte, mesmo que isso signifique passar provações e dificuldades de toda ordem.

Após desenvolvidos, há casos em que os trabalhos são mostrados em locais públicos, em geral em eventos filantrópicos, como colégios, igrejas, centros culturais, associação de moradores, bares, casas de shows, praças públicas e ruas, além do projeto Arena da Cultura, que já deu oportunidade a diversos grupos entrevistados para a capacitação e realização de apresentações. Entretanto, ainda são poucos os artistas pesquisados nas vilas e favelas de Belo Horizonte que de fato estão inseridos no mercado de arte e cultura da capital.

Em busca de patrocinadores, as principais demandas dos artistas cadastrados referem-se a locais para mostrar seu trabalho, transporte para realizar apresentações fora das vilas, compra de matéria-prima, uniformes, instrumentos e equipamentos para o Grupo, cursos de aperfeiçoamento, divulgação e outras do tipo.

Há também diversos grupos que já têm CD gravado, mas não sabem como divulgá-lo, onde vendê-lo ou a quem recorrer. Também nessa situação estão os artesãos, que não têm onde mostrar seu trabalho e comercializá-lo.

Por fim, a pesquisa do Guia Cultural realçou que os artistas das favelas colocam como fundamental a valorização do trabalho pelo público em geral e a quebra do preconceito, ainda vigente entre partes da população, que vê artistas como desocupados, grafiteiros como pichadores e marginais, moradores de vilas e favelas como bandidos, artistas de rua como pedintes.

Clarice de Assis Libânio é bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia, mestre em Sociologia pela UFMG. Autora do Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte, coordenadora-executiva da associação Favela é Isso Aí e sócia da Habitus Consultoria e Pesquisa.

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