

# LETRAS

PERIÓDICO CULTURAL • Nº 25 • ANO III  
BELO HORIZONTE, OUTUBRO DE 2008  
TIRAGEM: 2000 EXEMPLARES • DISTRIBUIÇÃO GRATUITA



## Os limites da linguagem



## E DE EDITORIAL

Caro leitor, meu já diminuto editorial está cada vez menor! 2 linhas a menos aqui, 2 ali... e eu acho ótimo. Afinal isso significa que a nossa rede de colaboradores está crescendo, enchendo o expediente ali embaixo. Temos nossos super editores, colunistas sempre bem dispostos e muita gente boa escrevendo. Então acaba ficando assim: meu espaço diminui e eu fico cada vez mais feliz.

Enquanto finalizamos esta edição, vejo se aproximar a "festa eleitoral". E é bem possível que, quando este Letras chegar às suas mãos, você já tenha teclado e confirmado sua opção. Tanto faz se estamos mais - ou menos - empolgados: expectativas são inevitáveis. A eleição

municipal é algo normalmente mais ligado ao nosso dia-a-dia, à vidinha cotidiana, do que os outros pleitos. Ela tem a ver com a sua calçada, seu caminho para casa, aquela praça que você vê da janela. É o mundo melhor que está bem aqui do lado. Responsabilidade...

Mas ao mesmo tempo em que a expectativa é muita, vale pensar: não podemos só esperar. É sempre melhor com a ajuda de todo mundo, cada um à sua moda. Como por exemplo nossos colaboradores ali embaixo, lotando o expediente e apertando meu editorial. Obrigada, gente. Continuem assim. E dado o curto espaço, desejo logo: boa leitura!

Carla Marin

## E DE EXPEDIENTE

## LETRAS

ISSN 1983-0971

**Editoria e Direção Geral**  
Carla Marin

Sebah Rinaldi  
Vinícius Lacerda

**Editor**  
Alemar Rena

**Capa:** Guerrinha  
guerrinha@gmail.com

**Editor Honorário**  
Bruno Golgher

**Jornalista Responsável:**  
Vinícius Lacerda

**Editorias**  
**Arquitetura:** Carlos Alberto Maciel

**Tiragem:** 2000 exemplares  
**Impressão:** Gráfica Fumarc

**Artes Cênicas:** Mônica M. Ribeiro

**Anúncios:** para anunciar no Letras, fale com Bruno:  
bruno@cafecomletras.com.br

**Cinema:** Rafael Ciccarini

**Cultura e Literatura Judaicas:**

**Letras** é uma publicação periódica da ONG Instituto Cidades Criativas - Rua Antônio de Albuquerque, 749, sala 705, Savassi - Belo Horizonte / MG - CEP 30112-010

Lyslei Nascimento  
**Fotografia:** Gabriel Malard  
**Literatura:** Pedro Malard  
**Moda:** Carla Mendonça

**Colunas**  
**Aventuras Tecnológicas:** Paulo Waisberg

*Quaisquer imagens, fotografias e textos veiculados no Letras são de responsabilidade exclusiva de seu autor. 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.*

**Economia da Cultura:** Nísio Teixeira

**Jazz:** Ivan Monteiro  
**Poesia:** Ana Caetano

**Redação (esta edição):**  
Deborah Pennachin  
Enzo Menezes  
Glauber Pereira Quintão  
Ione de Medeiros  
João Veloso Jr.  
Leonardo Amaral  
Marco Elízio de Paiva

Realização:



MANDE UM E-MAIL PARA O LETRAS:  
LETRAS@CAFECOMLETRAS.COM.BR

## P DE POESIA

## Vicente Huidobro

Ana Caetano

Vicente Huidobro (1893-1948) foi o poeta chileno de mais destaque dentro do movimento de vanguarda do início do século XX. Embora tenha escrito novelas, peças teatrais, ensaios e poesia, mais da metade da sua obra foi em versos. Huidobro ficou conhecido como o autor do poema Altazor, um longo diálogo lírico (mais de 3000 versos) do poeta consigo mesmo caminhando da ordem à desordem e culminando na desarticulação total das palavras. Como a elaboração do poema levou 12 anos (1919-1931), nele se encontram diversas fases da obra do autor: a influência do Cubismo e do Dadaísmo, passando pelo criacionismo – movimento poético criado e propagandeado pelo próprio Huidobro, a um final envolto nos tons mais humanistas e menos experimentais característicos da sua poesia mais tardia. Entre 1918 e 1932, Huidobro viveu em Madrid, Paris e New York em contato direto com os principais nomes do Cubismo (Reverdy, Max Jacob, Juan Gris e Picasso) e do Dadá. É a partir desses movimentos que elabora seu próprio manifesto estético: o criacionismo, uma espécie de cubismo literário. Huidobro, um poeta ainda pouco conhecido no Brasil, foi brilhante, rebelde e inovador antecipando e participando da vanguarda que redefiniu, no início do século passado, os contornos da arte e da linguagem. O poema Guitare é um exemplar típico do período cubista/creacionista onde a justaposição de imagens/palavras é uma referência direta às imagens de Gris, Braque e Picasso em torno do mesmo tema.

## GUITARE

SUR SE GENOUX

IL Y AVAIT QUELQUE NOTES

UNE FEMME PETITE DORMAIT

ET SIX CORDES CHANTENT

DANS SON VENTRE

LE VENT

A EFFACÉ LES CONTOURS

ET UN OISEAU

BECQUÈTE LES CORDES

|            |         |          |       |
|------------|---------|----------|-------|
| LE         | SILENCE | CHACUN   | CROIT |
| SE         | CACHAIT | VIVRE    | EN    |
| AU         | FOND DE | DEHORS   | DE    |
| L' ARMOIRE |         | SOI-MÊME |       |

QUAND L'HOMME

CESSA DE JOUER

DEUX AILES TREMBLOTANTES

TOMBÈRENT DE SES MAINS

VICENTE HUIDOBRO (1918)

## VIOLÃO

SOBRE SEUS JOELHOS

HAVIA ALGUMAS NOTAS

UMA MULHER PEQUENA DORMIA

E SEIS CORDAS CANTAM

EM SEU VENTRE

O VENTO

DESMANCHOU SEUS CONTORNOS

E UM PÁSSARO

BICA AS CORDAS

O SILÊNCIO  
SE OCULTAVA  
NO FUNDO  
DO ARMÁRIO

CADA UM  
ACREDITA VIVER  
FORA  
DE SI MESMO

QUANDO O HOMEM

DEIXA DE TOCAR

DUAS ASAS TRÊMULAS

TOMBAM DE SUAS MÃOS.

TRADUÇÃO: ANA CAETANO



**SOLILÓQUIO.**

oportunidade para artistas realizarem cenas individuais

zikzira  
action  
space

04 e 05 de outubro as 20:00hs

# ENTRE CONTENÇÕES

**Eduardo Fukushima**

Mediadora: Helena Katz PUC/SP

28 e 29 de outubro as 20:00hs

**5●● palavras em uma  
b●linha de ping p●ng**

**Macarena Campbell**



Zikzira Espaço Ação  
Rua Laplace 18ª Santa Lúcia, BH  
(31) 32930833

[www.zikzira.com/actionspace](http://www.zikzira.com/actionspace) [zz@zikzira.com](mailto:zz@zikzira.com)

Entrada Franca



# Arte - expressão, comunicação

Ione de Medeiros

Falar da linguagem teatral hoje implica em levantar questões que servem para todos os artistas de qualquer área da criação. Nas artes, exprimir idéias significa responder às necessidades do inconsciente, assim como falar de nossa vulnerabilidade enquanto seres humanos. Significa também responder a nossos processos particulares de criação, que fazem com que possamos escolher este ou aquele meio de expressão. Na linguagem artística, quem fala, para quem fala e como se fala tecem juntos a trama da comunicação onde entram muitas questões a serem discutidas. Começando por aquele que elabora a sua linguagem, o autor de sua fala, dividido entre seu consciente racional e seu inconsciente pouco palpável que, aflorado, tende a surpreender o próprio autor. É comum para o artista perguntar-se como chegou a um determinado resultado, não sabendo precisar os caminhos percorridos no seu processo de criação. Na elaboração de sua linguagem, a quem o autor deve então fidelidade? À sua percepção mais profunda ou a sua visão racional comprometida com resultados e garantias de eficácia na comunicação imediata? Evidentemente aqueles que seguem o caminho menos palpável correm o risco de serem questionados: para quem esta arte? Para vocês mesmos? Quanto a isto, só podemos agradecer aos que não se fragilizaram com esta acusação, ou que se auto-exilaram em seu próprio país, assumindo seu isolamento. Não fosse isto, os abstracionistas, por exemplo, jamais teriam abandonado a figura, assim como não existiriam autores como Proust redimensionando o discurso literário a partir da sua memó-

ria afetiva, ou Joyce propondo a dissolução da palavra, ou Sousândrade, Mallarmé, Guimarães Rosa, e muito menos Marcel Duchamp, elegendo um mictório como obra de arte ("Fountain") numa provocação escancarada à arte oficial dos museus e academias. Também não teríamos a renovação do cinema, da dança e da música através das obras de artistas que juntos formaram uma grande constelação de criadores que irromperam até meados do século abrindo as portas para a arte contemporânea. Então, no processo de construção da linguagem, fica a pergunta: a comunicação tem que se dar no momento exato em que a linguagem é transmitida? Ou ela pode ser efetuada fora do tempo em que foi elaborada?

A primeira dúvida se verifica na relação da dualidade entre o sujeito que se expressa, dividido entre estas duas realidades. É o caso do artista que teme não ser compreendido ou aceito e acaba se traindo na sua identidade.

A segunda dúvida se estabelece na relação com o receptor, ou seja, com aquele para quem falamos. Hoje, por exemplo, quem é o público das artes? Ele tem um perfil definido? Como vão interferir neste delineamento as diferentes culturas, os fatores sociais, emocionais, os interesses políticos que constroem opinião, os meios de comunicação que forjam valores criando necessidades absolutamente transitórias? Existe um público, ou quantos públicos existem? O fato

é que não contamos com uma educação básica que construa no indivíduo uma consciência de suas necessidades primordiais. A necessidade parece vir de fora, adequadas muito mais ao sistema do que ao indivíduo. Então, que diálogo estabelecer com o interlocutor?

A terceira questão refere-se à relação produto/embalagem ou à equivalência entre os parâmetros forma/conteúdo. Como falar? O que falar? O que permanece o que muda na estruturação da linguagem? Podemos encontrar uma resposta filosófica na literatura de Osman Lins. No seu romance "Avalovara" ele rompe com o discurso linear, ou seja, a história com princípio, meio e fim. O título que significa um pássaro grande feito de muitos pequenos pássaros do tamanho de uma abelha, como se fosse uma nuvem de pássaros faz alusão a sua própria obra, onde as partes valem por si e têm o mesmo sentido do todo. O romance é por sua vez estruturado sobre uma frase que representa a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino. "Sator arepo tenet opera rotas" ou "O lavrador sustém cuidadosamente o

mundo em sua órbita. - Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável. Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do criador e da Criação. Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, Sua vontade, o espaço e as coisas criadas. Surge-nos o universo, evocado pela irresistível força desta frase, como uma imensa planura cultivável, sobre a qual um vulto faz surgirem, brilhantes, para em seguida serem incendiadas ou ceifadas ou esmagadas sob patas sangüíneas de cavalos, as suas lavouras, plantas, heróis, bichos, deuses, reinos, povos, cidades, luzeiros celestes. Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto - como a relva e os

reinos - aos mesmos cavalos galopantes. Apesar desta certeza, desta ameaça, nenhum descuido é aceito. "Sustém-se, com zelo e constância, a charrua no seu rumo." (Lins Osman - Avalovara)

Desta coerência e adequação entre forma e conteúdo, desta percepção entre os valores mutáveis e imutáveis no fenômeno da comunicação é que se pode construir, hoje ou em qualquer época, uma linguagem que fale para alguém com certa eficácia. Mesmo que este interlocutor não dê sua contrapartida de forma imediata ou, independentemente daquilo que o artista quer dizer, e como dizer, a linguagem tem que ser viva.

*Ione de Medeiros é diretora do Grupo Oficina Multimídia da Fundação de Educação Artística.*



# Um registro do real

**Gabriel Malard**

Você sabe se o cavalo, ao galopar, tira as quatro patas do chão? A resposta parece fácil demais? Tem certeza? Você apostaria 50 reais? E 50.000 reais? Quer tirar a dúvida antes de investir nessa idéia?

Corre a lenda que o governador da Califórnia teria apostado aproximadamente 25 mil dólares para definir essa questão. Contratou um fotógrafo de grande reputação que montou sua parafênica ao longo de uma pista de turfe, para congelar as patas do alazão Occident.

Vale lembrar que a idéia do “galope voador” é muito antiga, e remonta pinturas de Théodore Géricault, que já havia retratado corridas mostrando cavalos com as quatro patas longe do chão. Vale também lembrar que o governador em questão não é o ator, halterofilista, modelo e político Arnold Schwarzenegger, mas sim o fundador da Stanford University, Leland Stanford.

Mas porque o governador não confiava no relato de Géricault? O pintor passou anos estudando as corridas de cavalo e suas pinturas serviram de base para várias outras obras. Para pintar os cavalos que tanto admirava, Géricault confiava em seus olhos. Antes da invenção da fotografia, o olho humano era a única forma de analisar e interpretar o mundo. O olho do governador era tão humano quanto o de Géricault (e dos demais apostadores) e, portanto, só uma ferramenta da ciência poderia resolver a aposta colocada. Foi assim que a partir de 1872, Eadweard Muybridge começou a fotografar o galope de cavalos do Sr. Stanford utilizando novas tecnologias para determinar qual dos apostadores tinha razão.

Muito cedo na história da fotografia surgiu a noção de que o novo meio era um registro do real. As fotos de Muybridge eram um atestado da veracidade dos fatos. Vejam: assim é o cavalo quando galopa. O olho humano não consegue discernir esse acontecimento, mas observem o que o obturador captura em uma fração de segundo. Fica assim, comprovado, atestado, certificado: o galope não é nada parecido com a pesquisa atenta de um pintor.

Géricault caiu do cavalo (literalmente) várias vezes, o que contribuiu para sua morte precoce aos 32 anos sem ter visto a fotografia de Muybridge ou qualquer outra. Na pintura “Corridas em Epsom”, Géricault retratava os cavalos com as quatro patas no ar, as dianteiras esticadas para frente, anteriores para trás. As fotografias de Muybridge comprovavam o “galope voador”, mas a imagem é totalmente distinta da convenção estabelecida na pintura: as quatro patas de Occident apareciam junto ao corpo dos cavalos, e não esticadinhas como num carrossel.

A linguagem da fotografia está ligada à exatidão da ciência: um relato detalhado, preciso, que serve como evidência ou comprovação de fatos e realidades. A fotografia é o produto de um processo mecânico, é o efeito produzido por um aparelho tecnológico, sendo que a câmera pode ser descrita como uma máquina de fazer imagens.

Tecnologia e Natureza. Para o homem do século XIX, a fotografia estava totalmente ligada à natureza, como indica o título do trabalho mais famoso publicado por um dos pioneiros da fotografia, William Fox Talbot: “the Pencil of Nature” – o lápis da natureza. Que tal esse outro termo: “Sun pictures”? Quem

sabe, a intenção dos inventores seria criar uma máquina de fazer pinturas precisas em alta velocidade? E veja, mamãe, sem as mãos! A própria natureza (pra não dizer realidade visível) se desenhou dentro daquela câmara escura, deixando sua marca fixada para a posteridade. O cavalo Occident gentilmente cedeu sua silhueta para o maquinário avançado de Muybridge.

Não demorou muito tempo para se perceber algo sobre a fotografia, que tinham sido, em grande medida, desconsiderada nos primeiros anos de sua existência. A fotografia sabia mentir. Sim, claro, e mentir era algo que ela fazia tão bem quanto “documentar a verdade”. Esse detalhe não ficou em evidência logo de início, porque ela se prestou a mostrar as coisas do mundo de um modo que não tinha precedentes.

Para quem não pudesse viajar e comprovar a existência de coisas distantes, nada melhor que a fotografia para aproximar esses objetos e torná-los passíveis de admiração, e também de crítica e reflexão. Assim fica confortável fazer a conexão indireta com a realidade através da fotografia. E hoje? Como um estudante de arquitetura no Brasil entra em contato com a produção de um arquiteto que produz suas obras arquitetônicas na Alemanha? E o estudante de artes, onde poderá ver pinturas de Géricault, Rembrandt ou Van Gogh? Para esses casos, a fotografia vai trazer um relato muito bem vindo, e a conexão com a realidade não será discutida. E quando não haviam inventado a fotografia? Essas ‘reproduções de coisas do mundo’ existiam na forma de gravuras, textos,

“SE EU PUDESSE CONTAR A HISTÓRIA EM PALAVRAS, EU NÃO PRECISARIA ARRASTAR UMA CÂMERA COMIGO”.

LEWIS HINE



*A pintura de Théodore Géricault*

desenhos ou outras linguagens. E quando veio a fotografia esses outros relatos perderam o lugar. Como diria William Ivins, excurador de gravuras do Metropolitan, “à sua maneira, a fotografia fez tanto para o estudo da arte quanto o microscópio para o estudo da biologia.”

O século XX ampliou o repertório de imagens, as possibilidades de divulgação das fotografias através das revistas ilustradas, e produziu câmeras leves e baratas que podiam ser usadas inclusive por crianças. Cada canto do mundo em qualquer atividade humana, a fotografia teve alguma participação. E como estava em tudo e falava de tudo, as pessoas começaram a se preocupar com a “leitura” da fotografia. Porque se ver uma fotografia significa formar conexões com o real, qual “real” a fotografia pode mostrar? Quais as manipulações e condicionantes em jogo? A verdade fotográfica não era auto-evidente.

À medida que cresceu a cultura da imagem fotográfica, cresceu o número de pessoas falando da enganosa objetividade da fotografia. Ou ressaltando as habilidades ardilosas dos no-

vos artistas-fotógrafos. Quase ao contrário da frase de Ivins, temos a frase de Susan Sontag: “é duvidoso que uma fotografia possa ajudar-nos a compreender qualquer coisa”.

Agora, na era da internet e dos softwares de manipulação de imagem, acreditamos menos na verdade da fotografia. Vi há alguns anos a capa de uma revista de grande circulação nacional falando sobre cirurgias plásticas e novas técnicas de beleza. A foto da capa vinha com a legenda “não foi utilizado photoshop” (no século XIX a legenda sobre uma ilustração seria “gravura feita a partir de fotografia”. Credibilidade garantida). Hoje tem muita ficção associada à fotografia. Será por acaso que alguns dos mais conceituados críticos de fotografia são escritores? Além de Susan Sontag, podemos listar aqui Walter Benjamin, Roland Barthes, John Berger, André Malraux. Não só escritores, mas escritores de ficção. Então deve estar tudo no lugar certo hoje: as pessoas que conhecem e sabem falar de fotografia são os escritores. E os fotógrafos falam bem de todo o resto? Provavelmente sim, porque hoje, os fotógrafos somos todos nós.

# Dissonância lingüística, substâncias controladas, jornalismo por agressão

Enzo Menezes

Lester Bangs (1948-1982) nunca publicou seu romance. O desejo ficcional irrealizado o perseguiu durante toda a vida e esbarrou nos contornos paradoxais entre o fluxo de idéias e a aridez das palavras. Elas se recusaram a estabelecer conexão e os manuscritos que as continham foram consumidos pelo fogo de algum isqueiro barato durante a juventude. Mas a paixão inalcançável pelas letras de ficção era compartilhada em termos sonoros. Aconteceu de se tornar crítico musical, atividade para diletantes precursores no fim dos anos 60 que devido ao amadorismo nem era chamada de profissão. Aconteceu de se tornar o crítico musical por excelência do século XX ao analisar o rock por uma perspectiva cultural e não apenas vinculada aos desejos da indústria fonográfica.

O vigor narrativo sincero e despojado que Bangs ajudou a criar fincou raízes que extrapolaram a crítica musical contemporânea. A ponto de Greil Marcus, contemporâneo de Lester na Rolling Stone, afirmar que os americanos devem aceitar que talvez o maior escritor da segunda metade do século XX tenha apenas resenhado discos.

O submundo manifesto em ecos de Miles Davis e Charles Mingus, na arrogância de Lou Reed e na incoerência sangrenta de Iggy Pop se aliou à estética beatnik de esquinas mal-iluminadas e arrastou Kerouac e Burroughs para a vazão jornalística participante roubada do gonzo de Hunter Thompson. Com estas referências Bangs constrói sua narrativa carregada de provocações, palavras, paixões bem e mal

resolvidas e um olhar crítico sobre a obra que transcendia sua execução física.

Independentemente de sua aprovação, o caráter analítico deixava fluir agressões e transgressões que pretendiam apontar para o cérebro da obra. Ou para seu estômago. Lester Bangs não negociava nem aceitava intermediários: se recusava a tratar o rock por menos do que arte. Música, para ele, deveria ter vida: impulso que destruiria o torpor com o estímulo à criação. Música como manifestação artística perene, e não restrita a círculos de consumo. Música não como moda produzida para a obsolência.

Por esta atitude [ah, atitude... talvez a palavra mais distorcida e estereotipada da história do rock] exigente, intransigente mesmo, consegui ser banido do veículo símbolo da contracultura daqueles anos, a Rolling Stone. Por pressões editoriais [leia-se, comerciais] teve sua contribuição como freelancer recusada a partir de 1973 por “desrespeito” a músicos a quem tinha criticado. É compreensível: produtores executivos das gravadoras [sim, elas ainda existem] podem entender de tudo, menos de música, e não toleram um fanático qualquer atrapalhando as vendas de sua mais recente aposta comercial. Principalmente quando a própria major bancou a viagem do jornalista para acompanhar a turnê do mais novo hype [redundância, redundância...] em questão.

Apontado como introdutor do termo punk no meio musical, Bangs retirou o nome de Junkie, de William Burroughs. Responsável não só pelo nome: a visibilidade inicial do

movimento punk na mídia e sua própria definição como estética musical devem ao trabalho de Bangs sua inserção jornalística.

O jornalista que queria ser um beatnik se livrou da cópia dos primeiros textos e alcançou originalidade ao fundir técnica literária com narrativa jornalística difusa, egocêntrica e sustentada por ácidos, anfetaminas, antidepressivos e álcool em abundância. Sim, o gonzo jornalismo entra não apenas como método de apuração ou discursividade: o estilo de vida acompanha a estruturação narrativa. Bangs passou por duas décadas de excessos e, no início dos anos 80, morreu quando tentava se livrar do alcoolismo. Uma overdose, provavelmente provocada por Valium e Darvon, foi apontada como causa de sua morte, em abril de 1982.

Seu ideal romantizado da arte se revelou, por diversas vezes, ilusão: a assimilação da contracultura pela indústria do disco o fez perceber que havia interesses em jogo que se sobrepunham a sua torrente de palavras. Confuso com o culto às celebridades – para Bangs um músico não é nada mais que uma pessoa –, percebeu quando se tornou apenas o fantoche de uma década de excessos para a geração seguinte. Mesmo o movimento que ajudou a consolidar parece não ter entendido o recado: quando a atitude punk extrapolou a música e a política e se diluiu como mera manifestação mercadológica em roupas rasgadas, cabelos coloridos e discurso esvaziado, Bangs percebeu o que, na verdade, sempre estivera à espreita na música: picaretagens, basicamente.

# I'm not

Leonardo Amaral

O início das estréias de 2008 no cinema americano tem, entre outras marcas, a do registro musical. Os projetos envolvem o não-convencional para se documentar nomes como os de Bob Dylan, Rolling Stones e Beatles – na esteira os respectivos *I'm not there* de Todd Haynes, *Shine a light* de Martin Scorsese e *Across the universe* de Julie Taymor. É a música indo para a tela em consonância com os impactos que cada uma dessas figuras emblemáticas são capazes de causar. São personagens marcados pela excentricidade, logo, a melhor maneira de filmá-los talvez seja por meio do rompimento de ordens: a subversão de certas formas se torna necessária.

O cinema norte-americano tem uma forte tendência ao registro histórico e à recorrência a vedetes políticas ou do show business. Existe sim a cultura do espetáculo nos EUA e os filmes tendem a explorar as várias nuances existentes. A questão é de abordagem, há, em muitos casos, uma espécie de convencionalismo de imagens, do retrato, quase sempre não condizentes com as próprias figuras retratadas: casos, por exemplo, de Ray e Johnny e June ou mesmo no cinema nacional como no caso de Cazuza, propostas comuns e pouco ousadas de personas arreadas a esse convencionalismo social. A grande diferença – reforço aqui – de *I'm not*

*there* e *Shine a light* está na forma: o primeiro centrando-se na ‘biografia’ e o segundo no próprio espetáculo em si.

Bob Dylan e Rolling Stones. Para muitos as letras talvez sejam o grande trunfo de Dylan, enquanto que, no caso dos Stones, o grande mérito provavelmente esteja na explosão de suas músicas (ao contrário de bandas como Beatles, Pink Floyd e Velvet Underground e suas propostas musicais bem mais elaboradas), nos solos de guitarra de Keith Richards e Ron Wood, na batida ritmada da bateria de Charlie Watts e, como não poderia ser diferente, na presença marcante de Mick Jagger. Mas qual a melhor maneira de retratar modos expressivos tais quais Bob Dylan e Rolling Stones? No *direction home*, também de Martin Scorsese, já havia dado a dimensão de um Dylan fora do show (dentro também, claro), mas não da maneira interiorizada (digamos assim) que Todd Haynes aborda o cantor folk. E o próprio Scorsese resolveu mostrar o quanto uma banda de rock ‘n roll é capaz de explodir diante de seu público – o filme é uma construção de um show, de uma relação rock star/fã, mas principalmente de um processo fílmico, mediado por imagens de arquivo que dialoga sempre com o que explode na tela.

Se *No direction home* busca o registro da imagem existente, *I'm not there* constrói imageticamente esse registro por meio

# there e Shine a light: acordes filmados em tom maior

da fragmentação, das mil faces do outrem, buscado em referências, fatos, imaginação do personagem. Haynes trabalha com as ambigüidades da imagem para obter a dialética do ser humano: as músicas compostas por Dylan funcionam como a representação máxima de um artista em suas várias facetas e dimensões.

Não estou lá é o título no Brasil (tradução literal): e é exatamente o que Haynes busca, um ídolo, um gênio, um recluso, um homem falível, um ser humano, todos em um só e ao mesmo tempo em lugar algum. Não há espaço definido, tempo estabelecido, a força está na própria imagem e naquilo que ela implica. Se há poesia na canção, há uma imagem capaz de captar o registro disso, do trem que trafega e cruza os EUA ("How many worlds must the man walk down"), com a faceta ídolo/fã encarnada no garoto negro desbravador de territórios, que não sabe quantos mundos necessita percorrer. Uma mente e suas perturbações, com o personagem que olha direto para câmera e dialoga diretamente com o extracampo fundamental: o espectador. Ou então nas afetações e na invasão da privacidade, das excentricidades que, em boa medida, trazem a reclusão; do homem que tenta se mascarar diante do diálogo no franco, de alguém que caminha em sociedade extemporânea – o homem fora de seu próprio tempo. E a construção do fil-

me se dá exatamente nessa espécie de subversão de tempo e espaço, da não localização, do exato não estar lá entretanto – e daí a ambigüidade – de nunca deixar de ser (por isso o título em inglês traz uma complexidade intransponível para o português e sua diferenciação dos verbos ser e estar).

Todd Haynes, para recriar Dylan, lida com as artificialidades das relações e da representação – aliás, faz isso desde os seus primeiros curtas, como nas experimentações midiáticas e de idolatria de Dottie gets spanked ou mesmo nas atribuições do segmento ideológico de uma certa época como no longa Velvet Goldmine. E é exatamente na idéia da representação que Scorsese constrói o documentário (ou o processo em documentação) Shine a light. O início do filme é a formatação de todo o projeto que seria a filmagem de um show da banda inglesa em Nova York. Scorsese e os Stones discutem posicionamentos de equipamentos. Em certo momento, Mick Jagger pergunta se o público não ficaria assustado com tantas câmeras colocadas. É realmente 'assustadora' a estrutura montada para captação dos movimentos de cada músico no palco, do som emitido por cada instrumento ou mesmo as vozes nitidamente perceptíveis graças à captação de áudio. O espetáculo torna-se grandioso, cada contra-plongée ganha em duas dimensões: a do ídolo que Jagger é, como também a visão de uma câme-

ra subjetiva, como se ela também fosse público; ela está, a todo instante, dentro do show, participa, dubiamente, como espectador e parte do espetáculo, capta cada movimento, cada acorde e solo tocado, cada expressão emitida.

Na sociedade de hoje dita como a do espetacular por alguns teóricos, Scorsese filma o espetáculo do espetáculo. A câmera de baixo para cima apresenta Mick Jagger grandioso para depois, em novo corte, outra câmera apresentar a anterior, numa metalinguagem em uma espécie de transe cognitiva. Logo depois, novo plano, próximo aos rostos, capaz de captar a expressão de cansaço de Charlie Watts. Não é somente um filme do filme, longe disso, o que há é uma formatação dos processos, da relação câmera/personagem. Enquanto no show existe a explosão de estados, cores e sons, as imagens de arquivo, em preto e branco, imergem no caráter íntimo, mas, paradoxalmente, o que se vê é a continuação do próprio espetáculo e da persona artística – todo o documentário é uma verdadeira análise da performance: todos, de um modo geral, cumprem seu simulacro social diante da câmera – a mesma configura movimentos, expressões, estímulos e sensações, ou seja, ela cria e constrói um modo de ação de seu objeto de retratação (isso desde a fotografia e o ato de se posar para a câmera fotográfica). Já no início do filme – bas-

tante hilário – há performances do próprio Scorsese junto de sua equipe, eles discutem o projeto e a imagem é, nitidamente, de uma qualidade bastante inferior ao do registro do show. O velho diretor americano brinca com o 'making movies', como no final em que ele aparece novamente diante das câmeras para definir o movimento das mesmas, algo que tenta lidar com a própria relação de ic et nunc (aqui e agora) da situação fílmica.

O crítico Marcelo Miranda, do jornal O Tempo, definira (e muito bem) em dado momento que em I'm not there há uma implosão de Bob Dylan enquanto em Shine a light o que se tem é uma explosão espetacular. A afirmação é bastante feliz na medida em que dimensiona o caráter da forma e sentidos fílmicos das duas obras. O Bob Dylan de Todd

Haynes é um monte de todos e na verdade ninguém, o ídolo folk é multifacetado e recriado pelo diretor americano em suas idiossincrasias, anseios, tudo mediado pelos versos do próprio cantor. Já Shine a light é um material explosivo, como já dito, o espetáculo do espetáculo, da produção e configuração do mesmo, impossível de ser contido, como a câmera em seu movimento final: ela sai junto com os Stones, percorre o corredor, chega à rua, Scorsese aponta para que o painel do show seja filmado e logo após o movimento sai do Teatro Beacon, percorre a Baía de Manhattan e pára no céu iluminado pelas luzes de Nova York, mundo dos Stones naquele dia. Implosão de Dylan, explosão de um show a la Stones.

*Leonardo Amaral é crítico e redator da Revista Eletrônica Filmes Polvo*



*Cena de Shine a light*

# Construções indizíveis

**Carlos Alberto Maciel**

Le Corbusier, para descrever os limites da linguagem em relação à obra plástica, artística e arquitetônica, cunhou o termo "Espace Indicible" - espaço indizível ou espaço inefável. Segundo ele, "quando uma obra atinge o máximo de intensidade, proporção e qualidade de execução, de perfeição, produz-se o fenômeno do espaço indizível. Os lugares irradiam, fisicamente. O que determina o que chamo espaço indizível é um choque que não depende das dimensões, mas da perfeição; é do domínio do inefável."

A expressão corbusiana parece sugerir que há um momento em que a complexidade da obra transcende a possibilidade de descrição e exige a experiência física do espaço para ser compreendida. Geometria, lógica construtiva, articulações funcionais, interações urbanas, desempenho climático e ambiental, analisados isoladamente ou em conjunto, não abarcam a totalidade da obra, circunscrita às especificidades de um tempo e de um lugar, vivenciada por um sujeito específico, para além do controle ou da imaginação do arquiteto. A experiência da arquitetura não é transmissível através da linguagem ou da imagem ou de representações de qualquer natureza, senão parcialmente. É justamente esse caráter parcial de todo esforço de linguagem no âmbito da produção e da recepção da arquitetura o que nos interessa discutir.

No âmbito da recepção, a materialidade imanente à obra arquitetônica parece torná-la anacrônica em um mundo comandado pelo virtual. Tudo o que concerne à arquitetura é

dado a conhecer muito antes de sua concretização física, com requintes de hiperrealismo que obrigam a construção a correr atrás da representação em um esforço hercúleo para reproduzir a imagem já conhecida. Na maioria dos casos, a obra construída não é nada mais do que a ilustração da imagem vendida e consumida previamente. Na maioria dos casos, os espaços são descritíveis, resultam daquilo que o arquiteto espanhol Rafael Moneo denominou de "tirania do desenho".

No âmbito da produção, os anos 60 e 70 já nos apresentaram diversas teorias baseadas na descrença em relação ao desenho. Os limites da representação apontaram para a necessidade de uma interação maior do arquiteto com a construção, em oposição à lógica das especializações que fazem funcionar os grandes escritórios de projeto e as grandes corporações. Conhecer, dominar e comandar o ato de construir tem sido opção rara entre arquitetos. É por isso oportuna a obra do arquiteto paraguaio Solano Benítez.

Formado na Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional, em Assunção, Paraguai, em 1986, é fundador do Gabinete de Arquitectura, escritório atualmente compartilhado com Alberto Marinoni e Gloria Cabral. Um dos aspectos mais interessantes do seu trabalho é o fato de que o escritório projeta e constrói todas as suas obras, eliminando a tradicional ruptura entre o desenho e a construção. A partir desta síntese entre o pensar e o fazer, inventam-se novos e radicais modos de operar a construção a partir dos materiais mais simples, disponíveis

e portanto baratos. A virtude de suas obras não está na qualidade prévia do material, mas na consistência e na inventividade da ação que o transforma; consiste em uma inteligência construtiva que edita a matéria bruta e inerte do tijolo e do concreto em estruturas ligeiras, edifícios inteligentes - para além do sentido banal do termo -, espaços indizíveis.

Solano acaba de ser o primeiro arquiteto premiado pelo BSI - Swiss Architectural Award, concorrendo com outros 29 arquitetos de todo o mundo. Segundo o arquiteto Mario Botta, presidente do Juri, "a investigação arquitetônica de Solano Benítez, conduzida em um contexto político e econômico difícil, com dificuldades operativas objetivas e distante dos processos produtivos ditados pela globalização, apresenta uma qualidade extraordinária. Solano Benítez usa predominantemente materiais simples obtidos localmente, o que lhe possibilita atingir formas expressivas de grande impacto e força poética. A escassez de meios é inversamente proporcional às emoções que sua arquitetura transmite. Os valores ambientais próprios do contexto latinoamericano são reforçados através de arquiteturas com uma linguagem inovadora, novas tipologias e inesperadas qualidades para os espaços habitáveis."

Em sua vinda a Belo Horizonte no ano passado, perguntei-lhe a razão de ter optado por apenas projetar aquilo a que era também responsável por construir. E ele me perguntou de volta: "Alguma vez você já teve a impressão de que os outros fazem a construção de seu projeto parecer uma imitação



de você mesmo?" Talvez esteja aí uma pista sobre os limites da representação na arquitetura: há algo de indizível no ato de construir.

*Carlos Alberto Maciel é arquiteto e urbanista, mestre pela EA-UFGM. Professor de projeto e história, editor e fundador da revista de arquitetura MDC, sócio do escritório Arquitetos Associados.*

# Sonny Rollins, jazz imortal



Ivan Monteiro

O maior artista vivo do Jazz virá ao Brasil! Rei Sonny Rollins volta em apresentações no Rio de Janeiro no dia 23 de Outubro e em São Paulo dias 21 e 25 de Outubro (esta última, de graça, no Parque do Ibirapuera). O TIM Festival trará também entre outras atrações: a baixista/cantora Esperanza Spalding; Carla Bley e seu grupo Lost Chords; a cantora Stacey Kent, o guitarrista Bill Frisell, o trompetista polonês Tomasz Stanko e o pianista italiano Enrico Pieranunzi. Nenhum destes artistas se iguala à estatura de Rollins no Jazz. Vivo e ainda tocando, só mesmo o baterista Roy Haynes para se aproximar da importância do colosso do saxofone tenor.

Nascido Theodore Walter Rollins em 07 de Setembro de 1930 no Harlem em NYC ele desde muito cedo foi exposto a uma variedade absurda de estilos musicais: música vinda do Caribe, os standards norte-americanos, o Jazz de Coleman Hawkins e Louis Jordan e música clássica. Estudou piano ainda garoto, mudou para o sax alto (por causa de L. Jordan) e aos 16 anos de idade escolhe o sax tenor como seu instrumento (por causa de C. Hawkins). Ok, tá bom, o que tem demais um cara trocar de instrumento duas vezes em tão pouco tempo? Aí respondo: com 18 anos de idade, Sonny Rollins estava gravando ao lado de J. J. Johnson e Bud Powell!!!! Daí em diante acompanhou: Thelonious Monk, Miles Davis, Dizzy Gillespie e Clifford Brown antes de completar 30 anos de idade. Em 1956 e 1957 (dois anos!) gravou 10 discos, e destes, pelo menos 3 deveriam estar na discoteca de quem gosta mesmo de Jazz. Os dez estão a seguir,

escolha os três: Saxophone Colossus; Sonny Rollins Plus Four; Tenor Madness; Rollins Plays for Bird; Tour de Force; Sonny Rollins, Vol. 1; Way Out West; Sonny Rollins, Vol. 2; The Sound of Sonny e Newk's Time.

No fim de 1959, Sonny se impõe um auto-exílio (o primeiro de três em sua carreira). Ressurgiu em 1962, com o disco "The Bridge", homenagem de Sonny à ponte de Williamsburgh em New York local onde passou praticando seu sax por boa parte dos três anos de ausência. Do contrato assinado com a gravadora RCA, além deste disco, há o importante encontro com o trompetista free Don Cherry (Our Man In Jazz) e o fabuloso registro ao lado de seu ídolo Hawkins em "Sonny Meets Hawk!", de 1963. Desde então Sonny tem lançados discos que vão do excelente (G-Man; My Old Flame) ao rotineiro (Reel Life; Global Warming). Suas apresentações, sempre muito concorridas em qualquer lugar que se apresente no mundo, são superiores aos seus discos. Dizem que o prazer que Rollins tem tocando em frente do público é muito maior que ir ao estúdio para registrar algumas canções. E mais interessante ainda é perceber que os músicos que Rollins escolhe para completar seu grupo são, com algumas exceções, apenas medianos. Isto vindo de um mestre que se recusa a lançar em disco um registro gravado "ao vivo" no Carnegie Hall porque achou que sua performance não foi satisfatória.

Bom, o mastro vem aí. Não dá pra perder o autor de clássicos como Airegin, Oleo, St. Thomas e Pent-Up House. Não dá pra perder um dos últimos imortais do Jazz.

[onjazz@uai.com.br](mailto:onjazz@uai.com.br)

Esse livro é uma compilação de questões resolvidas e comentadas das provas de Matemática do Exame Nacional da ANPEC – Associação Nacional dos Centros de Pós-Graduação em Economia, entre os anos de 1993 e 2007. Essa avaliação é utilizada para selecionar candidatos aos cursos de mestrado em Economia. Esse material, cuidadosamente elaborado por André Braz Golgher e Renato Vidal Martins, além de auxiliar aqueles candidatos que desejam obter êxito nesse importante processo seletivo, é um excelente instrumento de apoio didático para professores e estudantes de Matemática.

## MATEMÁTICA EXERCÍCIOS RESOLVIDOS DA ANPEC 1993 - 2007

André Braz Golgher e Renato Vidal Martins  
Coleção População & Economia  
Apoio: Cedeplar | Faculdade de Ciências Econômicas | UFMG  
2008. 495 p. ISBN: 978-85-7041-651-3  
Preço: R\$ 88,00

EDITORAufmg

# Mostra de Cinema Japonês

Vinicius Lacerda

*A história do Japão com o cinema é de longa data. Entre o terremoto que abalou Tóquio em 1923 – destruindo toda a recente produção cinematográfica iniciada em 1913 – até o destaque de Mashiho Kobayashi com o filme “Desonra”(2005), no Festival de Cannes deste ano, muito se progrediu.*

*Parte desse progresso foi realizado graças ao diretor Akira Kurosawa(1910-1998), que obteve grande prestígio por seus trabalhos. Em 1951, com o filme “Rashom”(1950), o diretor foi premiado com o Leão de Ouro do Festival de Veneza. Mais importante que isso, Kurosawa utilizou do cinema como uma janela para o restante do mundo conhecer as tradições milenares da cultura nipônica e o próprio cinema japonês.*

*Devido ao sucesso desse primeiro filme, Kurosawa pode desfrutar de algo que muito diretores atuais não têm: liberdade artística. Essa possibilidade foi refletida em seus filmes “Vivendo”(1952) – de caráter mais dramático, narra a história de um homem de meia-idade que descobre que tem câncer – e “Os Sete Samurais”(1954) – um filme de ação que conta a história de grupo de samurais que defendem uma vila saqueada; bem próximo do estilo western americano. Além disso, suas técnicas de filmagem, inovadoras para época, foram posteriormente imitadas por muitos diretores do ocidente.*

*Outro importante nome do cinema nipônico é Nagisa*

*Oshima. Advogado formado pela Universidade de Kyoto, Oshima começou sua carreira no cinema como assistente de direção em 1954. Sua visão pessimista da sociedade juntamente temas polêmicos como o sexo e a violência, destacaram o cineasta em seu filme “O Império dos Sentidos”(1976). Depois disso, Oshima continuou dirigindo filmes de relevância como “Império da Paixão”(1978) e “Merry Christmas, Mr. Lawrence”(1983).*

*Já na década de 1980, foram as produções em desenho animado que despontaram nas bilheterias do Japão. Um expoente desse segmento foi o diretor de animação Hayao Miyazaki. Um de seus trabalhos mais conhecidos atualmente é “A viagem de Chihiro”(2001) que ganhou o Oscar de Melhor Animação e do Urso Ouro no Festival de Berlim. Um filme que reproduz as impressões de uma criança de 10 anos e o mundo que a cerca, com simbologias complexas e muitas criaturas fantásticas.*

*Atualmente, o cinema japonês encontra-se enraizado em importantes linguagens cinematográficas, como a animação e temáticas medievais. Além da crescente produção sobre a realidade contemporânea que pode ser vista, por exemplo, no filme de Kobayashi, presente na Mostra de Cinema Japonês. A mostra ocorre em Belo Horizonte entre os dias 2 e 9 de outubro, no espaço Usiminas Belas Artes, em comemoração do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil.*

*Além da presença do renomado cineasta, a programação da Mostra terá a exibição de quase 40 filmes e de eventos*

*paralelos, que terão o objetivo de aproximar o público das produções cinematográficas japonesas.*

*As mesas redondas sobre “Influências bilaterais entre o cinema ocidental e oriental” e “Estética no Cinema Nipônico” trarão profundos conhecedores estabelecer a interlocução entre os assuntos e o público. Dentre os nomes estão João Luiz Vieira, doutor em Cinema pela Universidade de Nova Iorque e Cássio Starling Carlos, crítico de cinema do jornal “Folha de São Paulo”.*

*Contudo, o evento paralelo mais aguardado é a Master Class com o diretor Masahiro Kobayashi, no dia 03. E no dia seguinte, com Rubens Ewald Filho, que é referência em crítica de cinema no Brasil.*

*Além disso, ocorre uma parceria com a Casa do Quadrinhos, na realização da Oficina de Animação. O foco da oficina será o anime, que é uma importante vertente do cinema japonês. Os alunos terão a oportunidade de conhecer as bases técnicas dessa arte e de participarem da produção de brinquedos ópticos. Todos os eventos paralelos são gratuitos, porém a oficina requer preenchimento prévio de inscrição.*

*Um dos idealizadores do projeto é Pedro Olivotto. Etnólogo de formação, diretor de dois documentários, 10 anos de vivência nas cinematecas de Paris e Toulouse e diretor da Embracine, Olivotto fala ao Letras sobre as características do cinema japonês, a relação com o cinema brasileiro e, claro, sobre a Mostra de Cinema Japonês.*

**Letras:** A produção cinematográfica mundial cresce a cada ano. Qual a importância do cinema japonês nesse contexto?

**Pedro Olivotto:** Para mim especialmente, não tenho dúvida em afirmar que o movimento japonês hoje é aquele que exerce maior influência internacional em termos de inovação de linguagem. Ele não fez uma escola como a Nouvelle Vague e Cinema Novo brasileiro fez, mas ele exerce uma interferência brutal nas formas contemporâneas no mundo inteiro. Ele é a fonte de onde emanam as reflexões, os pensamentos da dramaturgia; tudo que há de mais recente no cinema internacional.

**Letras:** Dentre os cineastas que visitarão Belo Horizonte, há al-

gum deles que merece destaque por seu trabalho realizado?

**Pedro:** Embora seja um país muito pequeno, o cinema do Japão é muito plural e rico culturalmente. Em função disso, a produção cinematográfica japonesa tem uma variedade de enfoque temático e dramático muito grande. Mas acho que, da minha própria escolha e de toda equipe da mostra, o Yamada com sua obra de 48 episódios teve uma grande repercussão mundial, merecendo um olhar especial. E, por outro lado, os filmes do Mashiho, um cineasta completamente autoral, introspectivo, engajado e que, normalmente, faz filmes debruçados sobre os valores da cultura japonesa, tanto tradicionais quanto atuais. É um

contraponto muito interessante que acontecerá na mostra.

**Letras:** Qual a intenção da mostra ao realizar oficinas sobre o cinema japonês?

**Pedro:** A realização destas atividades paralelas visa atingir o público de outra maneira. A exibição dos filmes atinge o público de uma forma sacra: você fica dentro de uma sala de cinema, com as luzes apagadas, em silêncio e o altar está lá com sua atividade sacramental. As atividades de oficina e as mesas vêm no sentido de atingir a formação do público. Por exemplo, a oficina de animação, que é uma homenagem ao anime, famosa animação japonesa, vem para mostrar ao jovem como se processa este longo

caminho dentro do cinema. Ou seja: interferir na criatividade dos jovens e mostrar a eles por onde começar para que possam desenvolver o interesse futuro profissional.

**Letras:** Como você avalia a falta de recepção da maior parte do público brasileiro a filmes fora padrão dos EUA?

**Pedro:** É como se fálássemos de spaghetti e não fálássemos de Itália. O EUA tem uma presença hegemônica. Já que não existe uma escola de alfabetização do olhar, nós começamos a nos adaptar às imagens desde que começamos a vê-las na televisão. Ou seja, a linguagem e o modos operandi do cinema americano é absorvido por nós desde a mais tenra infância. Isso

também envolve a velha história da oferta e da procura. O público só não é maior para um filme extra-americano porque não há oferta. Se houvesse uma oferta maior, este público aumentaria na mesma proporção.

Claro que aqui não vai uma crítica rasa ao cinema americano, pois eles têm produções belíssimas. O problema é apenas a hegemonia, que nos torna alienados culturais.

**Letras:** Atualmente, a produção cinematográfica brasileira tem se utilizado abundantemente dos recursos de documentários para filmagem de longas. O cinema japonês apresenta alguma característica específica atual?

**Pedro:** O cinema japonês apresenta as características mais



Pedro Olivotto

relevantes do cinema mundial, que é sua pluralidade; não tem um enfoque raso e nem um objetivo único e é, ainda, muito variado. Há cineastas produzindo aos 80 anos de idade e cineastas produzindo internacionalmente aos 20 anos. Temos a animação como ponto fortíssimo do cinema japonês. Temos o Japão medieval constantemente abordado e o contemporâneo, dentro das relações sociais, de amor, de sexo e de violência. Talvez esta seja a grande característica do cinema japonês: é o cinema mais plural que temos hoje.

**Letras:** Quais as semelhanças entre o cinema brasileiro e o japonês?

**Pedro:** Acontece que o cinema não tem pátria e, não tendo pátria, ele torna-se uma forma de manifestação artística planetária. Então em algum ponto vão se esbarrar. São dois povos que se movimentam bastante. Nós não temos a tradição e nem o tamanho da história que o Japão tem. E aí vai a grande diferença: nós não temos como fazer um filme brasileiro medieval.

Acho que o cinema contemporâneo japonês tem esta bandeira, não ideologizada, mas marcante, dos valores japoneses. Assim como o Cinema Novo já teve, com linguagem distinta, mas com objetos semelhantes. Onde o cinema japonês tange o brasileiro seria na influência do

cinema nipônico em alguns cineastas paulistas como o Carlão e o Cury. É nítida a influência do cinema japonês na linguagem que eles utilizam.

**Letras:** Produções culturais, usualmente, encontram restrições para a produção devido à falta de financiamento. Como foi produzir a Mostra de Cinema Japonês?

**Pedro:** É muito difícil fazer uma mostra de cinema oriental em um país ocidental, pois os custos se multiplicam numa velocidade vertiginosa. Mas pela primeira vez em Belo Horizonte, na minha trajetória de 20 anos, estamos realizando uma mostra importante com 40 filmes, com a visita do Kobayashi, que vem especialmente para prestigiar a mostra.

Nós contamos com investimentos provenientes de renúncia fiscal e investimentos diretos de empresas especificamente mineiras como Usiminas e o Banco Bonsucesso. Todos os recursos vieram de Minas Gerais. Isto para mim é motivo de um regozijo enorme. O capital mineiro começa a compreender a importância da cultura em toda sua movimentação. E as coisas começam a acontecer de forma autônoma do restante do grande capital brasileiro.

*Outras informações sobre a Mostra de Cinema Japonês:*  
(31) 2296 0038

# O que esperar da moda?

## ou As dinâmicas da aparência

Carla Mendonça

Roger Vadin nos contou, enquanto mostrava o corpo nu de uma Brigitte Bardot menor de idade, que Deus criou a mulher. E os amantes do cinema francês, ainda que céticos, ficaram perplexos com as curvas da ninfa mimada e acreditaram. Muito antes das investidas pré-Nouvelle Vague, escreveram por aí a mesma história. Desta vez, a mulher não estava desnuda: folhas de parreiras cobriam o atributos daquela que veio para acompanhar Adão e povoar o mundo. Essa moça, ainda na mesma história, não era lá muito confiável. Mimada como nossa Bardot, quis saber mais sobre os prazeres terrenos e sucumbiu à tentação. Sentiu o peso da mão divina e passou a responsabilidade para todas que estariam por vir. Seja na Bíblia ou no cinema, não há como discordar: o contexto define o feminino.

Para uma mulher inevitavelmente inserida na ascensão da burguesia, inventaram o fardo da beleza. Ela não mais disputaria a parafernália de adornos com o sexo masculino. Enquanto o corpo do homem tinha o dever de trabalhar, o da mulher deveria ser apreciado. Ainda que na fábrica, os olhares agora eram só delas. Mesmo tanto tempo depois, as regras da aparência recaem sobre o corpo feminino tal qual a mão de Deus caiu sobre Eva: o peso molda, define comportamentos, performances, existência. Só que, diferente dos tempos antes da história, hoje a moda e suas linguagens são responsáveis pela conformação do corpo feminino. Indissociáveis e por isso tão interessantes, moda, corpo e aparência parecem reger não só o mercado contemporâneo, mas a vida de todas nós. É dessa relação supostamente tão simples e definitivamente

complexa que se ocupará esta editoria. Moda mais do que roupa, moda como processo, como a temporalidade que nos faz reclamar da rapidez do cotidiano, como instauradora da obsolescência quase imediata, como laço mal amarrado de sociabilidade, a ponto de ser desmanchado, nos deixar nus e novamente vestir nossas subjetividades para outras relações tão efêmeras quanto as anteriores. Moda como arquiteta do corpo, que diz que as pernas, cinturas, braços e barriga são ou não o ponto de foco ou fuga da nossa materialidade finita, mas que finge durar para sempre através da beleza. Muito para a moda? Não, definitivamente. Na verdade, muito pouco para tudo aquilo que ela é capaz.

E por que assim? Ora, o olhar desconfiado e fascinado tem razões de ser. Apaixonada por roupas e pelas performances das pessoas no dia a dia, tentei saber mais. E acabei em um mestrado, na área de Comunicação, que me ensinou as dinâmicas da moda na vida contemporânea. O assunto inesgotável rendeu mais e hoje faço doutorado, ainda na mesma área, implicada com o mesmo objeto. Adoraria compartilhar essas inquietações, as novidades (que não demoram nada para se tornarem velhinhas), enfim, as dinâmicas da aparência. Já que a moda faz com que olhemos para o mundo sob as normas de seu capricho, que olhemos para ela. Caprichosos e desconfiados, sempre!

*Carla Mendonça é jornalista e pesquisadora de moda, mestre e doutoranda em Comunicação pela UFMG, professora universitária e palestrante, membro do Conselho Editorial da Revista Dobras, participante da Documenta 12 Magazines e das conferências Glocal e Outsiders da Bienal de Praga e co-autora do livro Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo.*

# Livro à espera de um tradutor: Invested Interests Capital, Culture, and the World Bank

**Pedro Malard Monteiro**

*A super rodovia de informação que é a Internet e a recente venda de dólares pelo Banco Central (que baixou a cotação da moeda americana, para a alegria dos usuários de cartões de crédito internacional que viajaram no mês passado) permite-nos comprar livros estrangeiros novos (por preços módicos) e usados (por uma bagatela embaçante), entre eles o lançamento de Bret Benjamin, *Invested Interests*. Para os seres que nunca mataram aulas do cursinho de inglês, os intercambistas que foram para o Kentucky por longa data, ou os CDFs autodidatas que aprenderam o idioma de Shakespeare lendo o bardo no original, esse livro encontra-se disponível pelo site da University of Minnesota Press ou pela Amazon por US\$22,50. Aos que preferem apreciar boas idéias e teorias instigantes já vertidas para o idioma de Camões, dedico esse espaço para pleitear a tradução e publicação expedita dessa obra inédita em português.*

*Os tradutores de plantão logo notaram que o título do livro é desafiador, dado que a expressão inglesa *vested interest* (que em alguns contextos pode significar algo como direito adquirido, em outros se refere a grupos que se beneficiam de privilégios políticos ou econômicos) faz um jogo com *invested interest* (uma alusão à dinheirama disposta pelo Banco Mundial para os países em desenvolvimento). O livro expõe o impacto cultural global do Banco Mundial. A avançada tecnologia de comunicação atual possibilitou-me entrevistar Bret Benjamin através de videoconferência. De acordo com o autor do livro, os críticos culturais que teorizam com rigor instituições de colonialismo e globalização têm ignorado o Banco Mundial, apesar de seu profundo impacto nas condi-*

*ções econômicas, políticas, e sociais da era pós-guerra.*

*Bret Benjamin esteve no Brasil para o Forum Social Mundial em Porto Alegre e assistiu a um discurso do presidente Lula sem entender uma palavra. Em seu livro, ele sustenta que o Banco Mundial, desde sua criação, realiza tráfico de cultura. Eis o texto da nossa conversa:*

**Pedro Malard Monteiro:** Você poderia nos fornecer um breve histórico do Banco Mundial?

**Bret Benjamin:** O Banco Mundial e o FMI foram fundados em 1944 nas conferências de Bretton Woods, nas quais um grupo de nações aliadas se reuniu para desenvolver os princípios de um sistema econômico pós-guerra (enquanto a segunda guerra mundial ainda estava em andamento). O resultado foi a adoção de um sistema monetário internacional, no qual as nações concordaram em manter taxas de câmbio relativamente estáveis através de um arranjo que fixava os valores individuais das moedas nacionais ao valor do dólar americano, que por sua vez atrelava-se ao valor do ouro. O FMI foi criado como uma agência de empréstimos de curto prazo que interviria em situações de crise econômica para assegurar que estados-nações pudessem pagar suas dívidas e que pudessem manter as taxas de câmbio nos níveis apropriados. O Banco Mundial foi criado para ajudar na reconstrução e empréstimos para desenvolvimento a longo prazo, com a idéia de construir economias nacionais fortes e sustentáveis, capazes de manter um sistema de estabilidade econômica internacional. O FMI, portanto, ofereceria empréstimos de curto

prazo para apoiar as nações em momentos de crise econômica. O Banco Mundial ofereceria empréstimos de longo prazo para construir ou reconstruir economias nacionais, provendo empréstimos para indústria e infraestrutura. Ambas instituições são caracterizadas como agentes não-políticos e não-ideológicos, trabalhando no campo alegadamente neutro das leis e princípios econômicos. Em alguns dos planos iniciais, esse sistema monetário seria dirigido através de um banco internacional centralizado com o sua própria moeda supra-nacional. O fato de tal sistema monetário acabar sendo baseado no dólar americano, em vez de uma moeda supra-nacional, indica o grau em que o FMI e o Banco Mundial funcionaram efetivamente como extensões do domínio econômico internacional dos Estados Unidos após a segunda guerra mundial. Em outras palavras, à guisa de empréstimos não-políticos, ambas instituições manipulam o mercado em maneiras que sempre são políticas e ideológicas, e ligadas intimamente com a política internacional dos Estados Unidos e sua classe capitalista.

**PMM:** Você trabalha numa faculdade de letras, não de economia, sociologia, ou ciência política. Como esse trabalho sobre o Banco Mundial se encaixa no trabalho de literatura e crítica literária.

**BB:** Meu empenho em examinar o Banco Mundial foi também uma maneira de pensar sobre os conceitos transformadores de cultura no mesmo período histórico. Ou seja, minha análise do Banco Mundial vem de uma questão fundamental dos estudos culturais que ainda não

foi solucionada: a relação entre a economia e a cultura. Eu examinei o Banco Mundial, portanto, não só como uma instituição política e econômica, mas também como uma instituição cultural, uma que, desde sua criação, trafica cultura.

Meu livro tenta historizar o Banco Mundial dentro do que Michael Denning e outros autores chamam de a virada cultural global.

**PMM:** O que seria essa virada cultural global?

**BB:** No início do século XX, pode-se esquematizar grosseiramente o entendimento de cultura, por um lado, como o melhor que já foi pensado e conhecido pelo mundo. Ou seja, cultura como um campo estético de doçura e luz. Essa é a noção de Matthew Arnold, algumas vezes chamada de *high culture* em inglês. Por outro lado, há a noção de E.B. Tylor, o antropólogo que teorizou cultura como o complexo que inclui o estudo dos conhecimentos, crenças, morais, e costumes de uma sociedade. Efetivamente esse era um estudo antropológico dos chamados povos primitivos, ou melhor, das formações sociais primitivas de povos atuais. Essas duas posições compartilham um conceito de espaço fora do capitalismo: a esfera autônoma das artes e estética de Arnold, e o conceito de uma sociedade orgânica e pré-industrial para Tylor.

Para Denning, um dos autores que comento, a idéia de cultura passa por uma mudança radical nos meados do século XX, refletindo as contradições de um sistema de três mundos (o primeiro mundo capitalista, o segundo mundo comunista, e o terceiro mundo subdesenvolvido). Ele diz que é como se, de repente, todos descobrissem que a cultura tinha sido produzida em massa como os carros da Ford, e que as massas tinham uma cultura e a cultura tinha uma massa. Por um lado ele aponta para a densidade e alcance da mercadoria cultural de massa junto com os avanços tecnológicos nos sistemas de informação, reprodução e distribuição: o surgimento de

uma indústria cultural global. Por outro lado ele chama atenção para as massas e os movimentos de massa, afirmando que a dinâmica e os conflitos históricos na época dos três mundos, em particular os nacionalismos revolucionários do terceiro mundo, pressionavam a categoria de cultura. Nas décadas que seguiram o pós-guerra, uma gama eclética de intelectuais críticos do mundo inteiro começam a enxergar cultura e formações culturais como esferas de poder, disputa e negociação em que cultura e economia estão inextricavelmente correlacionadas.

**PMM:** Você, no livro, diz que pesquisadores e professores que trabalham com estudos literários e culturais têm muito a contribuir e a ganhar com uma análise crítica cuidadosa do Banco Mundial. Você usa documentos do Banco Mundial e documentos para fazer análises, mas também usa o romance de Arundhati Roy, *The God of Small Things*. Você poderia falar um pouco mais dessa ligação entre o literário e a literatura do Banco Mundial?

**BB:** Eu faço uma leitura dos documentos do Banco Mundial com atenção especial para o projeto de histórias de tecnologias de informação e comunicação. Uma das estratégias prevalentes de auto-representação do Banco Mundial é a criação de formas literárias. Pode-se identificar um gênero de *bildungsroman* do Banco. No sexto capítulo do livro eu faço uma excursão literária com o romance de Arundhati Roy, em que ela tenta representar uma forma impossível de coletividade produtiva, e teorizo a política de leitura na interseção do Banco Mundial, o Forum Social Mundial, e o literário.

**PMM:** Você esteve em Porto Alegre para o Forum Social Mundial. Conte-nos um pouco da sua experiência.

**BB:** Quando fui ao Brasil pela primeira vez, em 2003, eu fiquei muito comovido com o Forum Social Mundial. Eu estava nas nuvens. O evento foi dinâmico, e eu me senti energizado. O

## A DE AVENTURAS TECNOLÓGICAS

forum era um protesto, e para mim serviu como uma maneira de pensar criativamente sobre como produzir mudanças reais. Mas muitas vezes eu pensei que se tratasse basicamente de uma traquinada de discursos inflamatórios para criar um bem-estar. Havia jovens com dreadlocks, rodas de tambores, e eu fiquei me perguntando se aquilo não faria parte de um protesto só por protesto. Ao mesmo tempo eu me senti parte de um grande grupo e pude pensar no

que fazer parte de um grupo significa em termos práticos. E o forum contou com a presença de Lula, que na época representava a mudança. Seu discurso energizou o forum. Poderia ter várias críticas ao fórum, mas acho importante dizer que ele agrupou pessoas que realmente protestavam, um ativismo real, e também gente com um trabalho teórico do mais alto calibre.

A seguir, um trecho traduzido de Invested Interests:



NA MINHA MANEIRA DE VER, O TERMO RESPONSABILIDADE FUNCIONA COMO UM APOIO QUE NOS PERMITE CONECTAR O LEGADO IMPERIALISTA DO BANCO MUNDIAL COM SEU PAPEL EM UMA ÉPOCA SUPOSTAMENTE PÓS-IMPERIAL. RESPONSABILIDADE, NO VOCABULÁRIO DO BANCO MUNDIAL, INEVITAVELMENTE SIGNIFICA UM PROJETO QUE CONTEMPLA O FUTURO, NUNCA UM MEIO DE PRESTAR CONTAS COM O PASSADO. RESPONSABILIDADE NÃO CONTÉM ADMISSÃO ALGUMA DE QUALQUER TRANSGRESSÃO, NENHUM RECONHECIMENTO, POR EXEMPLO, DE QUE A RIQUEZA DA EUROPA E DOS ESTADOS UNIDOS FOI CONSTRUÍDA EM GRANDE PARTE ATRAVÉS DA EXPLORAÇÃO IMPERIAL DE RECURSOS E TRABALHO. O BANCO NÃO SE RESPONSABILIZA, PORTANTO, PELAS CONDIÇÕES DE EMPOBRECIMENTO OU SEUS MUITOS SINTOMAS – A CRISE – QUE ELE “DESCOBRE” NO MUNDO QUE PASSA POR DESCOLONIZAÇÃO. TAMPOUCO É PROVÁVEL QUE ELE ADMITA QUALQUER RESPONSABILIDADE PELA EXPLORAÇÃO CONTÍNUA DO [HEMISFÉRIO] SUL. SUA FALTA DE IMPUTABILIDADE DEMOCRÁTICA PROTEGE O BANCO DE ALEGAÇÕES RAIVOSAS DE QUE ELE PODE SER O RESPONSÁVEL POR PERPETUAR O PROCESSO IMPERIALISTA DE TRANSFERIR RIQUEZA EXCEDENTE DO [HEMISFÉRIO] SUL PARA O [HEMISFÉRIO] NORTE.

EM VEZ DISSO, RESPONSABILIDADE DIRIGE-SE A UMA CONDIÇÃO QUE CONTEMPLA UM FUTURO MORAL DESEJÁVEL. A PRESUNÇÃO PARECE SER A DE QUE, TENDO DESCOBERTO A DESIGUALDADE E POBREZA, O BANCO E AS NAÇÕES DO NORTE TÊM A OBRIGAÇÃO MORAL DE FALAR SOBRE AS PIORES FORMAS DE PRIVAÇÃO E SOFRIMENTO E CORRIGI-LAS – UMA OBRIGAÇÃO BASEADA TANTO NOS VALORES COMUNS DO HUMANISMO QUANTO NOS MEDOS VANTAJOSOS EM RELAÇÃO À SEGURANÇA INTERNACIONAL E DESEJOS POR NOVOS MERCADOS. CONTUDO, PORQUE ESSA RESPONSABILIDADE MORAL EM DIREÇÃO A UM FUTURO HARMONIOSO E HUMANO PERMANECE DIVORCIADO DE QUALQUER DESCONFORTÁVEL RESPONSABILIDADE POR INJUSTIÇAS PASSADAS, O PROJETO DE DESENVOLVIMENTO PODE SER CONSTITUÍDO DE MANEIRA QUE PRECEDE QUALQUER COMPROMISSO COM RETRIBUIÇÃO OU REDISTRIBUIÇÃO DE RIQUEZA, EM FAVOR DE UMA RESPONSABILIDADE DESENHADA PARA ATINGIR CRESCIMENTO ECONÔMICO “MUTUAMENTE BENÉFICO”. McNAMARA DIZ DE MANEIRA CONDENSADA: “NÃO HÁ SENTIDO EM SIMPLEMENTE REDISTRIBUIR A MESMA TORTA”. A RESPONSABILIDADE DO DESENVOLVIMENTO É EXPANSÃO, NÃO IGUALDADE. UMA VÊS QUE O BANCO EXCLUIU O PARADIGMA DE IGUALDADE COMO UM PRINCÍPIO ORGANIZADOR – QUE EQUIVALE DIZER QUE UMA VEZ RECUSADA A DÍVIDA HISTÓRICA COM O SUL GLOBAL – O PARADIGMA DE ALÍVIO DE POBREZA PODE CONTINUAR. UMA VEZ QUE O BALANÇO HISTÓRICO FOI APAGADO, OS ACORDOS DE EMPRÉSTIMO CONTEMPORÂNEOS PODEM SER FORMULADOS – FORMULADOS NO NOME DE “RESPONSABILIDADE”, “DIGNIDADE HUMANA,” E “O FUTURO DO HOMEM.”

# A arte de sobreviver a desastres: Survivalismo

Paulo Waisberg

De todas as ficções atuais, uma das mais comuns é a do fim do mundo. Existe uma infinidade de livros e filmes especulando sobre como e quando o final dos tempos vai acontecer. Se juntar alguns amigos e começar a fazer uma lista, vai logo perceber que consegue chegar a várias dezenas em alguns minutos. Desde meteoros, inundações, secas, aquecimento global, resfriamento global, guerras nucleares, zumbis, epidemias até invasão de alienígenas e robôs.

Acho que algumas pessoas gostam de imaginar o final dos tempos ou desastres, por vários motivos. Talvez porque o mundo anda mesmo muito cheio de gente, ou porque tal desastre podia bem acontecer com seus vizinhos chatos, ou simplesmente como um exercício de paranóia. Parece que para alguns, estas catástrofes seriam como reiniciar o sistema. Em todos os casos, alguns sempre sobrevivem, o que me leva ao assunto deste artigo.

De todos os apocalípticos, existe um tipo especial de grupo: os que já tomam como certo fim dos tempos e a partir daí já começam a tomar as providências práticas para sobreviver. Com isso, de alguma forma estranha, tem a ver com tecnologia, acabei topando com alguns livros de Survivalismo (não tenho certeza de como traduzir este termo para o português, uma vez que me parece que no Brasil, ninguém planeja para nada então não existe necessidade para tal expressão) e achei a leitura interessantíssima.

Tem que dar um desconto pra esse pessoal, eles são meio estra-

nhos, mas muito engenhosos.

Na base de muito destes livros, está o kit de sobrevivência... o conjunto de objetos essenciais que se deve carregar o tempo todo, que no caso da catástrofe, vai garantir a sua sobrevivência. Uma faca, agulha, fósforos, camisinha, uma bússola, remédios básicos, um pedaço de arame... e por aí vai.

Os livros são muito variados... os piores são escritos por gente meio maluca mesmo, e apesar disto são best-sellers nos EUA. Os melhores (pelo menos, que parecem mais razoáveis) são escritos por militares. É impressionante como eles conseguem manter a objetividade e clareza explicando como é que você faz quando ocorre, por exemplo, um Armagedon Nuclear.

Vamos pegar, por exemplo, o Survival Handbook, que foi escrito por um britânico que deu aulas de sobrevivência durante duas décadas para o exército da Rainha. Ele pretende passar todos os conhecimentos necessários para a sobrevivência depois de um acidente no deserto, no gelo ou na floresta tropical.

O livro começa com uma introdução sobre a peça mais importante numa sobrevivência: a vontade de sobreviver! A partir daí discorre um pouco sobre os kits de sobrevivência e ensina como construir um abrigo, primeiros socorros, como conseguir alimento, etc.. O livro todo é escrito com grande objetividade e pragmatismo possui diagramas de montagem para armadilhas, fogões improvisados, tendas mais diversas. Além disto ensina como reconhecer plantas comestíveis, fazer fogo ou abrir uma lata sem abridor. Se aconte-

cesse um novo dilúvio, esse seria o meu livro de cabeceira!

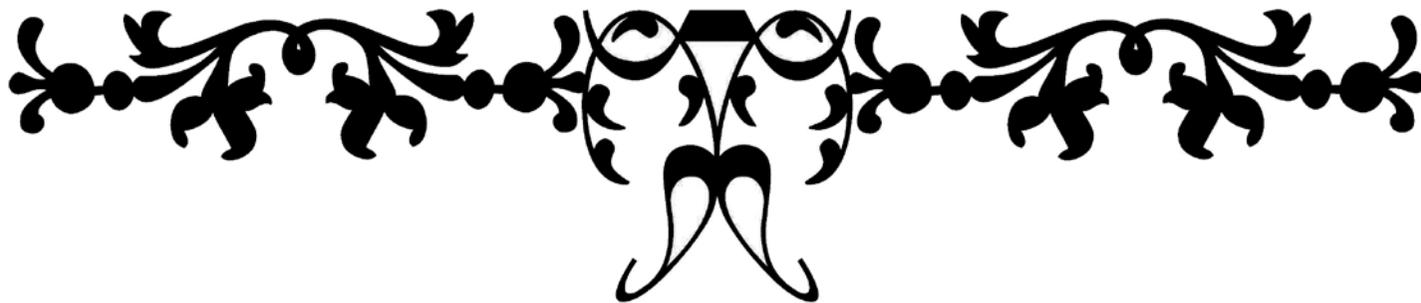
Agora deixa eu explicar melhor como fui parar neste tipo de assunto: uma parte da crença na sobrevivência em desastres é de que você pode viver muito bem “off grid” ou seja, desconectado da rede de suprimento de energia, água, esgoto, comunicação. Essa, ao meu ver, é faceta mais radical dos Survivalistas. Eles gastam muito tempo e energia descobrindo tecnologias para “desconectar” e viver uma vida autônoma. Você pode encontrar nas páginas das suas comunidades, sistemas geração e armazenamento de energia, reciclagem de produtos, cultivo de alimentos e remédios.

Em alguns casos, é trágico ver como tentam provar que é possível continuar tendo uma vida absolutamente normal, como se nada estivesse acontecendo, tomando limonada na varanda ouvindo música enquanto o céu desaba. Aposto que, no mínimo eles sentiriam a falta de seus camaradas de internet, para contar como é que o sistema todo funcionou bem durante o fim dos tempos.

#### Para quem quiser ficar preparado:

- Survival Handbook, WISEMAN, John. HarperCollins Publishers, 2004.
- [http://www.popularmechanics.com/science/worst\\_case\\_scenarios/4220574.html](http://www.popularmechanics.com/science/worst_case_scenarios/4220574.html) (worst case scenario checklist)
- <http://www.homepower.com/home/> (página com tecnologias para tornar sua casa “off-grid”)
- <http://www.selfsufficientish.com/> (pagina com tecnologias e alimentação independente)
- <http://www.pathtofreedom.com/>

# O blues do xamã



**Nísio Teixeira**

Em um mundo onde, historicamente, a arte ganha o status de diversão e não de conhecimento, há um tênue limite entre o produto artístico e a mercadoria e, portanto, deve-se propor a construção de uma nova percepção estética. É em Dialética do Esclarecimento que aparece, pela primeira vez, o termo Indústria Cultural – que, não por acaso, traz como subtítulo “o Esclarecimento como mistificação das massas”.

O aspecto ideológico ligado à crença e ao culto, seja mitológico ou religioso que acompanhou o homem ao longo de toda sua história não foi exorcizado pela ascensão da ciência e da tecnologia ao centro do conhecimento; pelo contrário: uma nova e mais poderosa mitologia foi criada naquilo que os autores qualificam como “emergência da natureza irreconciliada”, ou seja, uma espécie de eclosão rígida e inexorável do substrato natural que o homem pretendeu submeter desde a pré-história. “Num momento em que os meios tecnológicos são capazes de dominar inteiramente a natureza, a barbárie que a ela se associava emerge num âmbito em que não era esperada: no da própria práxis humana” (Duarte, 2004, p.33, grifo do autor).

A Escola de Frankfurt, da qual teóricos como Theodor Adorno

e Max Horkheimer são os principais representantes, parte do ponto em que a proposta iluminista deveria avançar. Analisam o tempo da cultura (e em alemão o termo kultur se refere não só à cultura, mas também à civilização) sob o ponto de vista da história de sua reificação ao cabo da qual lamenta a não-realização da promessa do esclarecimento iluminista (com o perdão do pleonasma): a emancipação crítica do homem diante da indústria cultural e seus produtos como Victor Mature ou Mickey Mouse. Ao invés de se aproximar da arte e da filosofia, a kultur, gradativamente, opta por um projeto tecno-militar, hoje em evidência.

Tal projeto, ao se associar ao capitalismo tardio do século XIX, promove uma revolução tecnológica onde a indústria cultural se afirma como sendo, na definição de Bárbara Freitag, a “forma sui generis pela qual a produção artística e cultural é organizada no contexto das relações capitalistas de produção, lançada em circulação no mercado e por este consumido.” A indústria cultural retira a dimensão aurática da cultura, experimentada antes da era de sua reproduzibilidade técnica em massa. Seus produtos não engrandecem e nem mesmo ela democratiza o acesso cultural. Sua função é entorpecer, comercializando bens culturais como se fossem uma outra mercadoria qualquer,

de baixa qualidade, alienando as pessoas das mazelas exploratórias do sistema capitalista de produção e criando a ilusão de que os indivíduos vivem no melhor dos mundos. Uma sinfonia de Mozart, exemplo de alta cultura no século XIX, se torna um simples produto como qualquer outro no século XX, ao ser tocada em bares e vendida sob a lógica comercial, por exemplo, de um sabonete.

O fato da cultura ter se incorporado à industrialização mostra apenas mais um sinal de fraqueza da sociedade atual, que adia o retorno ao seu estágio de emancipação apostando em um processo inverso: o da coisificação do espírito. Enquanto em outros tempos o xamanismo dotava as coisas de uma alma, a indústria cultural, ao contrário, coisifica as almas (e é precisamente aqui os frankfurtianos recorrem à análise de Karl Marx sobre o fetichismo).

Para Rodrigo Duarte, a distinção frankfurtiana entre arte e mercadoria cultural se atém a alguns pontos, dos quais destaco seis: primeiro, a padronização: a produção em série de mercadorias culturais com o intuito de atender e satisfazer aos consumidores buscando uma quantificação completa de seus procedimentos (filmes A e B, por exemplo, têm mais a ver com as fatias de público do que, propriamente, com seu conteúdo). Em segundo lugar, tal processo esquematista nor-

teia a própria recepção dos produtos, permitindo criar a ilusão de “um mundo que não é o que nossa consciência espontaneamente pode perceber, mas o que interessa ao sistema econômico e político no qual se insere a indústria cultural” (Duarte, 2004, p. 39).

O terceiro item é o caráter monopolista que permeia a composição cada vez maior dos conglomerados responsáveis pela indústria cultural, característica típica do capitalismo tardio e bem distante daquele do pequeno empreendedor do passado. Quarto: a conversibilidade, na indústria cultural, da dita arte erudita em entretenimento ou o contrário, “sempre no sentido de cumprir os objetivos de lucratividade e manutenção da ordem vigente” (Duarte, 2004, p. 40). Quinto: a possibilidade do elemento trágico: “oriundo da arte, ele fornece à indústria cultural uma presumida profundidade que a pura diversão não poderia oferecer, mas de um modo completamente deturpado (...) o trágico se dissolve na falsa identidade da sociedade e do sujeito” (Duarte, 2004, p. 41-42) e, por fim, a catarse e o conformismo: a tragédia é transformada em purificação catártica, em sentido bem distinto do proposto por Aristóteles, no seio de uma mercadoria cultural que retira, das obras de arte, seu caráter não-resignado e inconformista.

Uma série de críticas à teoria crítica foram estabelecidas – mas também acolhidas – por alguns estudiosos da economia da cultura, mas ficam para uma próxima discussão. Porém – ai, porém – não deixa de ser irônico observar que este espaço, ao tentar resumir a colossal e profunda discussão de Adorno e Horkheimer, talvez sirva exatamente como um belo exemplo daquilo que os próprios frankfurtianos criticam em seu estudo.

## DICAS

O professor Rodrigo Duarte (UFMG) é um dos principais estudiosos de Adorno e indústria cultural, para os quais já dedicou vários livros. Um deles é Adorno/Horkheimer & A Dialética do Esclarecimento (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003). Mas, claro, o próprio Duarte recomenda a leitura direta de Dialética do esclarecimento (Jorge Zahar, 1986). A definição usada de Bárbara Freitag está em Política educacional e indústria cultural. (São Paulo: Cortez Autores Associados, 1989. Coleção Polêmicas de Nosso Tempo, vol. 26). Aproveito ainda para sugerir Depois de Auschwitz: a Querschnitt do Anti-Semitismo em Theodor W. Adorno (São Paulo: Annablume Editora, 2003), do amigo e professor Douglas Garcia Alves Jr.

*Nísio Teixeira é jornalista e professor. nisiotei@gmail.com*

# A necessidade do estudo da teoria e da história da arte para o entendimento do objeto artístico

**Marco Elízio de Paiva**

Apesar de, quase sempre, ser percebida apenas hedonisticamente como mero produto artesanal da destreza, da sensibilidade e do temperamento dos artistas a arte é um documento precioso dos valores civilizadores da humanidade e, até mesmo, das contestações desses valores. Ela é fonte primária viva, a concreção da história, a materialização dos condicionamentos culturais das sociedades humanas. Dentro de uma tradição morosa – talvez explicada pela ineficiência dos museus brasileiros e pela carência de conservação preventiva de nossos bens culturais ou até mesmo pela segregação dos interessados em arte e cultura em pequenos grupos fechados de iniciados – a grande maioria do povo brasileiro não se interessa pelo estudo da história da arte nacional e muito menos por sua teoria.

No Brasil, os cursos de história se sucedem em diversos níveis de qualidade, competência de aprofundamento e abrangência; no entanto, o estudo da arte, além de simples ilustração da história, está ainda restrito às escolas de belas artes e suas raríssimas competências. O resultado é o quadro que se conhece: uma grande carência de historiadores da arte em todo o território nacional, pouquíssimos profissionais de crítica de arte, raras publicações de fôlego, nenhum periódico que trate, de modo competente e contínuo a produção artística

nacional, uma total ausência de aplicação da história da arte nas escolas secundárias, cujos programas de “educação artística” têm sido – também com raras e honrosas exceções – meras experimentações gratuitas de artesanato. Esse lastimável quadro só não é mais dramático devido a algumas “ilhas” heróicas que desbravam o desinteresse com a bandeira da perseverança. O resultado é claro: um próspero mercado de pseudo-arte, improvisações lamentáveis de invencionices comerciais decorativas de mal-gosto, uma crescente desinformação catastrófica que colabora na desintegração do patrimônio existente.

Será tão complicado assim dar algum crédito ao entendimento da arte como fator resgatador da imaginação e da criatividade humana? Nenhum artista produziu em sua arte um completo individualismo. A arte sempre foi uma individualidade tornada social pela confluência de processos culturais que a molda. Porém, diante do materialismo que assola nosso tempo, o entendimento da arte tem sido desprezado; o pensamento estético, inferido de um objeto de arte, tem sido visto como simples prazer decorativo e não percepção cognitiva da evolução histórica humana. Costuma-se dizer que a arte foi superada pela ciência e pela tecnologia; no entanto, a arte continua a ser espelho do tempo, documento vivo da história e reflexo dos valores sociais e culturais da humanidade, do

mesmo modo que foi há milênios. A relação entre o mundo e o espírito continua sendo, como também sempre foi, um dos grandes assuntos da arte e, só por isto, ela nunca é inútil ou inconseqüente. Aqui então deveria entrar o interesse pelo estudo teórico das variadas propostas artísticas.

O mundo, ou melhor, o equilíbrio entre o homem e o mundo não pode ser visto e dissecado apenas pelo olho determinante da ciência. A sociedade, com suas complexidades estruturais, não deveria privar-se da intuição e do sonho. Mas só a intuição e o sonho também não bastam para revelar a realidade que existe atrás das coisas invisíveis. A verdadeira arte, esse olhar estrutural e afetivo do homem, é também um processo científico, inteiro e acabado enquanto “alfabetização visual da alma”. Um método necessário para sensibilizar gerações e sintonizá-las com as fronteiras do próprio homem. É por isso que acreditamos na necessidade da história da arte inserida no ensino fundamental e em palestras e publicações acompanhando grandes e importantes exposições. A arte tem o poder de revelar forças morais e ideológicas que despertam a sociedade para a consistência coletiva na qual é moldada. Sem o entendimento da arte como documento concreto de sua história, a sociedade não abre nenhuma perspectiva fecunda, não ultrapassa os seus limites e não desperta suas forças criativas.



“DE QUE ME SERVIRIAM AS EXCELÊNCIAS DA ALMA,  
QUE SÓ NA ALMA FLORESCEM?”

EÇA DE QUEIRÓS – A CIDADE E AS SERRAS



O homem sempre necessitará da arte para se familiarizar com a sua própria vida e com aquela parte do real que sua imaginação lhe diz ainda não ter sido revelada. Vivemos em um tempo em que moda e modismos em alta-rotatividade ditam o ritmo social e arrastam atrás de si a cultura e sua expressão mais completa, a arte. Portanto, mais do que nunca necessitamos o entendimento da arte para conseguirmos ter sucesso e clareza no entendi-

mento de nós mesmos e no progresso das verdadeiras expressões culturais da intelectualidade humana. Sem elas, seremos sempre uma cultura sufocada, colonizada apenas pelo simulacro comercial, onde a alienação escraviza a arte apenas ao olho, bem longe do espírito que constrói as verdadeiras nações.

*Marco Elízio de Paiva é professor de História da Arte na Maison Escola de Arte e na PUC Minas*

**PRO  
MUSIC**  
ESCOLA DE MÚSICA  
www.promusic.com.br

A escolha inteligente  
para quem quer  
aprender música!

**CRIANÇAS**  
(A partir de 10 meses)

**JOVENS**

**ADULTOS**

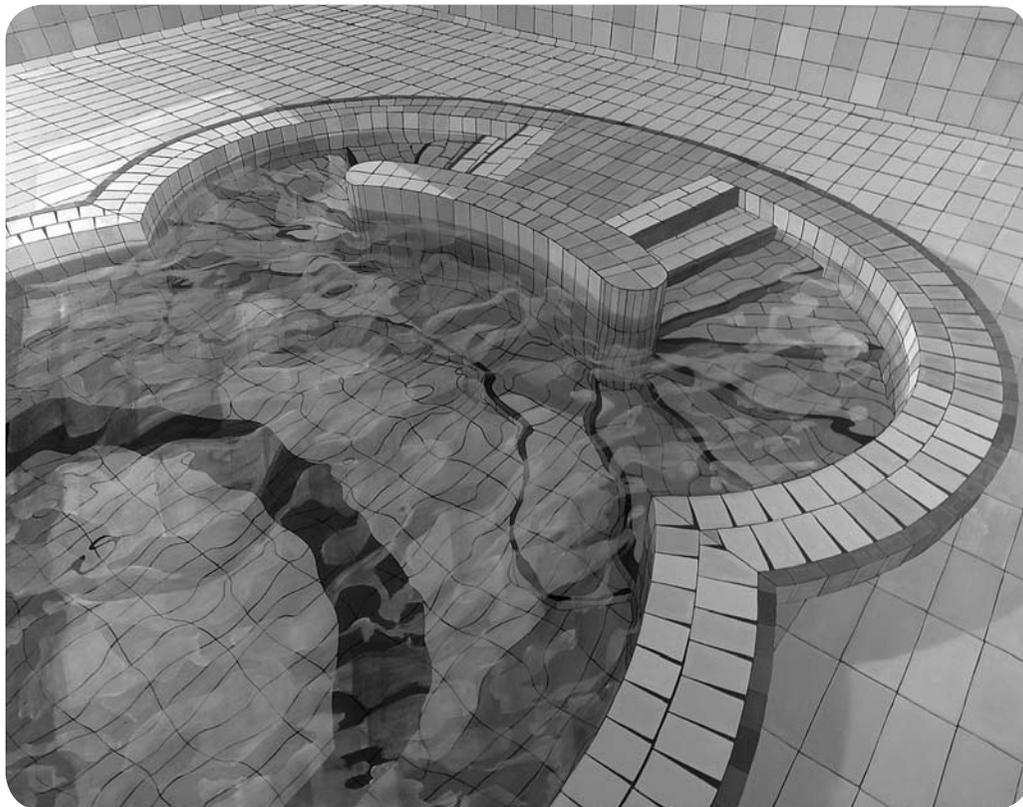
*Aulas para todo os instrumentos, Canto e Pro-Tools*

**MATRIZ:** Av. Nossa Senhora do Carmo, 550 - Bairro São Pedro - 3221-3400

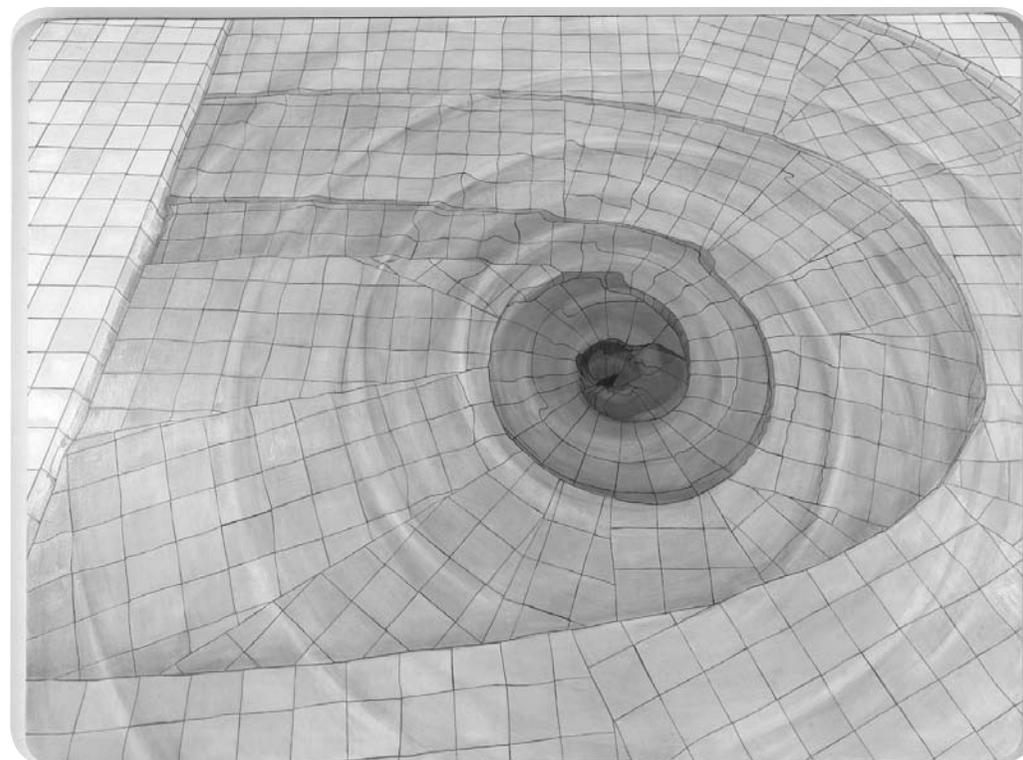
**UNIDADE BURITIS:** Shopping Via Werneck - Avenida Prof. Mário Werneck  
1480, loja 215 - segundo piso. Telefone 3378-0180

# Adriana Varejão

## preenche vazio com geometria



O Húngaro



O Voyeur

Sebah Rinaldi

Até 19 de outubro, o Salão Nobre do MAP – Museu de Arte da Pampulha abriga a série “Saunas”, da artista plástica carioca Adriana Varejão, que reúne onze trabalhos de pintura e desenho. A exposição é uma leitura subjetiva da arquitetura de locais tipicamente comuns, como saunas, banhos e piscinas. Vale ressaltar que esse trabalho é um denominador comum entre figuração e abstração, tarefa nem sempre fácil pela nítida diferença entre as duas técnicas.

Em conversa com o Letras, Varejão comenta sobre inspirações. “A azulejaria portuguesa me inspira. É uma constante tanto nas igrejas e edifícios barrocos, quanto nos botequins cariocas. As próprias saunas têm muito disso”, salienta.

Auto-didata nas artes plásticas, ela revela que começou a se aventurar pelo campo no início da década de 80, quando abandonou o curso de Engenharia Mecânica, mas não chegou a se graduar em Belas Artes. “Na época, o que havia de possibilidade era o fundão [UFRJ], eu achava bem acadêmico. Fui fazer, então, Escola de Artes Visuais no Parque Laje, com Charles Watson”, revela. Uma curiosidade: como atividade paralela, Adriana foi professora de kung fu durante sete anos e ensinou a luta em uma academia, da qual foi sócia até 1996.

Novamente na exposição do MAP, é interessante comentar que as onze obras levam o espectador a desvendar o espaço vazio (saunas e piscinas, basicamente) de trabalhos, como “O Predileto” (2005), “O Místico” (2005), “O Húngaro” (2006) e “Green Sauna” (2003). Prevalece a atmosfera

da ausência, do espaço em branco, da quietude e da calma, entretanto, preenchida pela geometria. Destaque para “O Voyeur” (2006), no qual a visão superior de uma piscina mostra um olho, composto por azulejos, menção clara ao próprio voyeurismo. Há algo até de libidinoso na pintura, feita em óleo sobre tela, pertencente à coleção particular de Adriana Varejão.

“Saunas” não foi produzida especialmente para o MAP, sendo composta por material de colecionadores e da própria artista. “Não é um projeto que preparei especialmente para o museu porque não houve tempo. Contamos com empréstimos de pinturas e desenhos. O mérito deve-se mais à curadoria do que a mim”, admite.

Mais obras da artista podem ser conferidas em pavilhão homônimo no centro de arte contemporânea Inhotim, localizado em Brumadinho. A galeria, com trabalhos fixos, foi inaugurada neste ano e tem conquistado olhares de quem entende, consome e se interessa por contemporaneidade.

No portfólio de Adriana Varejão, estão bienais, no mínimo, importantes das quais fez parte, tais como Veneza e São Paulo, além de galerias de respaldo internacional, como MoMA (NY), Fundação Cartier (Paris), Hara Museum (Tóquio) e Centro Cultural de Belém (Lisboa). “Comecei a me profissionalizar muito cedo. Minha primeira bienal foi aos 30, em São Paulo. Peguei o início dessa globalização, pela qual artistas brasileiros começaram a ter presença mundial. Naquela época, não havia nenhuma facilidade. Hoje, é mais fácil. Artistas mais jovens, em decorrência de vários recursos, já conseguem expor em galerias internacionais”, aponta.

# 1a. Bienal Internacional de Graffiti

**Deborah Pennachin**

A 1ª Bienal Internacional de Graffiti de Belo Horizonte, ocorrida entre os dias 30 de agosto e 07 de setembro de 2008 na Serraria Souza Pinto, reuniu artistas de várias cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Recife, Porto Alegre, Campinas e Juazeiro do Norte além de outras localidades e, obviamente, de Belo Horizonte. Também participaram do evento artistas da França, África do Sul, Espanha, Porto Rico, Japão, Chile e Holanda.

Além da exposição coletiva montada na Serraria Souza Pinto, aconteceram durante a Bienal seminários com o objetivo de discutir temas relativos ao graffiti e à arte urbana em geral. Do dia 01 ao dia 05 de setembro discutiu-se, com a presença de convidados e participação ativa do público, a possível ligação do graffiti com o muralismo mexicano, questões referentes à cidadania e à criatividade, o trânsito entre o graffiti, o design, a arquitetura e a publicidade, o graffiti como

identidade da contemporaneidade e, finalmente, sua relação com o vandalismo e seus aspectos estéticos.

Durante os seminários vários artistas fizeram observações e propuseram questões às mesas constituídas logo após as explanações dos palestrantes. Várias foram as polêmicas suscitadas, como geralmente acontece quando se trata de arte urbana.

A discussão de diversos aspectos do graffiti por pesquisadores da área, especialistas e artistas demonstrou ser bastante proveitosa para o melhor entendimento dessa expressão artística tão em voga nos últimos anos, especialmente no Brasil, celeiro de artistas cujo talento tem sido frequentemente reconhecido em escala mundial.

Dentre os pesquisadores, professores e especialistas palestrantes, dois artistas de São Paulo também participaram dos seminários como debatedores, um deles em substituição a um convidado que não pôde comparecer ao evento. A

participação dos artistas restringiu-se, em sua maior parte, à possibilidade de fazer colocações após as falas dos demais convidados. A oportunidade de dar voz aos artistas que fazem acontecer o graffiti pelas ruas dos centros urbanos ao redor do mundo poderia ter sido melhor aproveitada, já que eles têm muito a dizer das experiências adquiridas nestes espaços, cuja importância é negligenciada pela maioria das pessoas.

A contribuição dos palestrantes foi extremamente valiosa, mas a participação efetiva dos artistas seria essencial para completar o diálogo. O universo da academia precisa adentrar o espaço das ruas para melhor compreender os propósitos e o modus operandi do graffiti.

Foi inclusive nas ruas da cidade que a verdadeira Bienal Internacional de Graffiti de Belo Horizonte aconteceu, por meio de diversos painéis, bombs, pixos e tags feitos pelos artistas durante o evento, o que reflete um interesse muito legítimo pela apropriação do espaço urbano para fins de expressão artística.

## Graffiti

O graffiti surgiu nas ruas e nelas permanece a sua essência. O trânsito dessa linguagem para os espaços institucionais da arte é muito bem-vindo na medida em que deriva do reconhecimento de seu valor estético mas isso não equivale classificar as obras expostas dentro do espaço organizado pela Bienal como graffiti. Pintadas em compensados de madeira e organizadas de forma a imitar os corredores de trânsito das metrópoles, as obras eram, ainda que não tratadas como tal, trabalhos de artes plásticas, e não graffiti propriamente ditos, pois neste caso o deslocamento espacial das ruas para o espaço institucionalmente constituído provoca alterações viscerais na dinâmica de sentido suscitada, resultando em uma modificação de caráter conceitual.

O grande fluxo de pessoas in-

teressadas no tema e de artistas de diversas partes do mundo foi um dos principais méritos da 1ª Bienal Internacional de Graffiti de Belo Horizonte, que estimulou a organização de mostras paralelas e fomentou o desenvolvimento de iniciativas importantes para a arte urbana na cidade, além de destacar a relevância da cena local do graffiti, bastante ativa há mais de uma década.

Considera-se louvável a iniciativa de organização deste primeiro evento que, devido ao sucesso alcançado neste ano, muito provavelmente irá se repetir em nova edição em 2010. Enquanto isso, um bom exercício é atentar para as novas inscrições efetuadas pela cidade afora, presentes deixados pelos artistas que por aqui passaram. A todos eles, muito obrigada!



# A Bíblia: uma obra aberta



## Glauber Pereira Quintão

O livro *A Bíblia Hebraica* como obra aberta foi originalmente concebido como uma tese de doutorado defendida por Eliana Branco Malanga, no programa de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo. O estudo de Malanga visa a, basicamente, verificar as possibilidades de se estender o conceito de “obra aberta”, cunhado por Umberto Eco, para uma leitura da Bíblia. Esse conceito, tomado da teoria semiológica, compreende a designação das obras de arte que admitem “múltiplas possibilidades de decodificação em virtude da densidade de significados” que possuem.

Uma leitura da Bíblia como “obra aberta” parece, a princípio, contrastar radicalmente com uma leitura científica. Enquanto esta busca a univocidade, um sentido exato que designa um objeto determinado na realidade, ou seja, o referente; a obra de arte exige uma leitura que respeite a multiplicidade de vozes, sendo assim, o referente ou o que possa determinar o seu fechamento e a exclusividade de um único significado estaria fora de cogitação. Deve-se apontar, entretanto, o fato de que a Bíblia hebraica não é, propriamente, uma obra de arte e que, por isso, é necessário ter-se cuidado ao se lê-la valendo-se desse conceito, já

que: “isso pode evitar armadilhas como as que tantas vezes enganaram os estudiosos da Bíblia, que viam imagens figuradas em descrições de fatos corriqueiros, como mais tarde se pôde descobrir por meio da arqueologia” (p. 77). Uma leitura mais acurada da Bíblia faz perceber, pois, nuances imbricadas de textos mais ou menos abertos.

A Bíblia hebraica se compõe de textos poéticos e míticos (que, por sua densidade simbólica, se prestariam de forma adequada ao conceito de “obra aberta”), mas também de textos legais e históricos, que possuem referente e deve-se, pois, respeitar sua univocidade. Assim como o fundamentalismo interpretativo é indesejado, o seu extremo oposto, o relativismo, também se constitui como exagero e distorção na leitura da Bíblia. Uma leitura relativista da Bíblia seria a atribuição de sentido simbólico a todos os textos a despeito de sua intrínseca intenção de univocidade. Se uma das grandes inovações do judaísmo é a construção da percepção do tempo histórico, respeitar as designações literais é extremamente importante. Ora, o tempo histórico é justamente um tempo determinado e unívoco, que não se repete.

A redação da Bíblia se estendeu por mais de um milênio antes de o texto ser canonizado, a partir de então, não foi mais ser alterado. Conquanto

não pudesse mais ser alterado, o Texto sempre produziu uma infundável escrita em torno de si: exegeses, comentários, discussões, práticas e teorias, como um corpo vivo, ainda em desdobramento. A produção milenar judaica de interpretações impôs ao texto bíblico uma imensa diversidade lingüística e uma distância insuperável. Como se sabe, embora recoberto de inúmeras interpretações rabínicas, o hebraico bíblico oferece sérios e instigantes problemas para os leitores contemporâneos. Em primeiro lugar, esses problemas advêm da própria antiguidade, que dificulta reconstituir os significados contemporâneos à redação. Além disso, a Bíblia não é constituída por apenas um texto, mas por coleções de coletâneas e possui vários autores que nem sempre escreveram numa mesma língua – o livro de Esdras, por exemplo, contém partes escritas em aramaico (além do hebraico). A Bíblia hebraica, além da pluralidade determinada por sua estrutura poética e pelo seu conteúdo mítico, apresenta, portanto, inúmeras contradições e lacunas que deixam em aberto questões importantes como: as autorias, as datações, a semântica original, a determinação lingüística, a existência de autores que simulam um estilo antigo, a imbricação entre o que é mito e o que é realidade; a justaposição de textos diversos.

Como a incerteza percorre

toda a lhanura do texto bíblico, a tradição judaica possui uma vasta diversidade de interpretações, o que configura uma produção mais democrática do saber. A Mishná, o Talmude e o Midrash, por exemplo, registram discussões com um princípio de igualdade do valor das interpretações. Isso reflete a descentralização do poder religioso judaico. A história do cristianismo revela, ao contrário, que, ao possuir um poder centralizado, a Igreja mantinha o monopólio de uma interpretação dogmática. Como é sabido, a Inquisição foi, por muitos séculos, responsável por punir com violência e morte toda a oposição à interpretação oficial da Igreja. Após a Reforma e o surgimento da imprensa, a Bíblia torna-se acessível pelo custo, que caiu exponencialmente, e pela tradução, que facilitou a leitura. Assim se pôde, com acesso direto ao texto, conferir e questionar as interpretações oficiais. A partir dessa abertura, o cristianismo já não se reduz à Igreja Católica e, atualmente, são conhecidas inúmeras religiões que se apóiam sobre o mesmo texto: a Bíblia Hebraica e o chamado Novo Testamento.

A pluralidade de sentidos, tudo o que dificulta a determinação unívoca, as contradições e as lacunas, a estrutura poética que caracteriza a “obra aberta” podem parecer defeitos mas, “essa abertura, resultante de uma ambigüidade às

vezes desejada, outras vezes casual, associada à interpretação ampliada, é que possibilitou a sobrevivência do Texto bíblico” (p. 119). A vida passou pela lacuna: ela gerou e ainda gera sentidos novos, interpretações inesgotáveis e, portanto, a abertura é a sua maior riqueza. Além do mais, o respeito à diversidade, que, como se viu, tem profunda afinidade com a tolerância, deve estar do lado do bem: “como ‘a linguagem não é só reflexo, reprodução ou reiteração da práxis’, ela tem também a capacidade de ‘desenvolver uma ação dialética e criativa na medida em que desarranjar a práxis e os corredores isotópicos e desmontar os corredores perceptuais’” (p. 220).

Se é importante a estabilidade da linguagem para que possam acontecer os atos comunicacionais, também é importante esse caráter subversivo da estrutura poética para que não se tome por natural o que é criação ficcional. Para que não se mate pelo que ainda está em aberto.

## A OBRA

MALANGA, Eliana Branco. *A Bíblia hebraica como obra aberta*. São Paulo: Humanitas, 2005. 336p.

*Glauber Pereira Quintão é Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisador do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG e bolsista de Iniciação Científica do CNPq.*

# Entrevista: Kid Vinil

**Sebah Rinaldi**

*“Sempre pensei muito mais em música do que na ideologia”. Esse trecho já aponta o caminho do bate-papo que o Letras teve com o músico, radialista, escritor e DJ, Kid Vinil. De passagem por BH, no dia 20.09, o paulista lançou o livro “Almanaque do Rock” (Ediouro), no Café Com Letras, onde discotecou e fez sessão de autógrafos. À noite, a festa foi no clube Velvet (Rua Sergipe, 1493, Savassi), novamente ao som do multi-facetado Kid. Em entrevista, ele falou um pouco sobre punk, imprensa, música independente, Magazine, MTV, rádio, gravadoras, internet e muito mais.*

**Letras:** De onde veio a iniciativa de fazer um apanhado do rock?

**Kid Vinil:** Fui convidado para esse livro. Tinha um amigo na Ediouro, um dos editores, que sempre quis um almanaque. Ele plantou a idéia lá dentro, os caras toparam. Eu propus contar a história do rock. Acabamos chegando nesse formato, com contexto mais histórico, bem didático, diferente de outros almanaques, que têm muitas curiosidades e piadinhas.

**Letras:** Como foi fazer parte da banda AI-5, referência para a música underground dos anos 80?

**Kid Vinil:** Foi uma das primeiras bandas de que eu participei, tocava guitarra e fazia vocal. Na época, trabalhava na gravadora Continal. O baixista, mentor do grupo, trampava numa loja de discos, que trazia os primeiros álbuns de punk ao Brasil. Não fiquei muito tempo, foram apenas seis meses. Depois, formei o Verminose.

**Letras:** O apelido Kid Vinil foi criado nos tempos de rádio?

**Kid Vinil:** Naquela época (1978), tive a oportunidade de

fazer um programa na rádio Excelsior. Pensamos em algo punk e new-wave, pois eu havia morado em Londres e voltei com bagagem boa de discos. Só que precisávamos de um nome. Até então, respondia por Antônio Carlos. Queria que o programa tivesse o mesmo nome do radialista. Havia um DJ da BBC que eu curti, o Kid Jansen. O manager do Clash se chamava Cosmo Vinil. Então, fiz essa composição. O apelido pegou, o programa também agradou na época. Graças a isso, criamos um público.

**Letras:** Nos anos 80, quando ainda fazia parte do Verminose, você concedeu uma entrevista à revista Veja. Essa atitude foi rejeitada pelo movimento punk. O Verminose chegou a ser retaliado de alguma forma?

**Kid Vinil:** Na verdade, os punks me aceitavam, ao mesmo tempo que não. Eles faziam tudo na base do “do it yourself” e eu trabalhava na Continental, ligada à Warner, uma major. Depois, fiz um programa de punk na Excelsior, uma rádio da Globo. Era o único do gênero, mas dentro do “sistemão”, do mainstream. Quando eu apareci na Veja, deu problema em um show nosso. Os punks invadiram, quebraram tudo, fizeram a maior algazarra. De certa forma, tinham razão, mas eu estava fazendo meu trabalho. Sempre pensei muito mais em música do que na ideologia. Eu me afastei um pouco e fui cuidar do lance musical com a grande mídia. Em função disso, fiz o Magazine, mais pop e new-wave.

**Letras:** Mais tarde, veio o Kid Vinil e Os Heróis do Brasil...

**Kid Vinil:** Quando saí do Magazine, me juntei com o guitarrista de blues André Christovam. A gente teve idéia de montar uma banda que fosse

meio rockabilly, meio blues. Não fez muito sucesso porque não era o papo daquela época.

**Letras:** Por volta de 2001, o Magazine voltou a ensaiar e fazer shows. Foi divertido?

**Kid Vinil:** A gente já havia voltado a fazer alguns shows na década de 90. Quando fui trabalhar na Trama, João Marcelo sugeriu que nós pegássemos algumas horas vagas e gravássemos. Gostamos, mas fizemos sem compromisso. Queríamos registrar algumas músicas que haviam sido compostas no meio do caminho.

**Letras:** Sente saudade dos tempos de apresentador do Lado B na MTV? Como enxerga a atual postura da emissora no mercado?

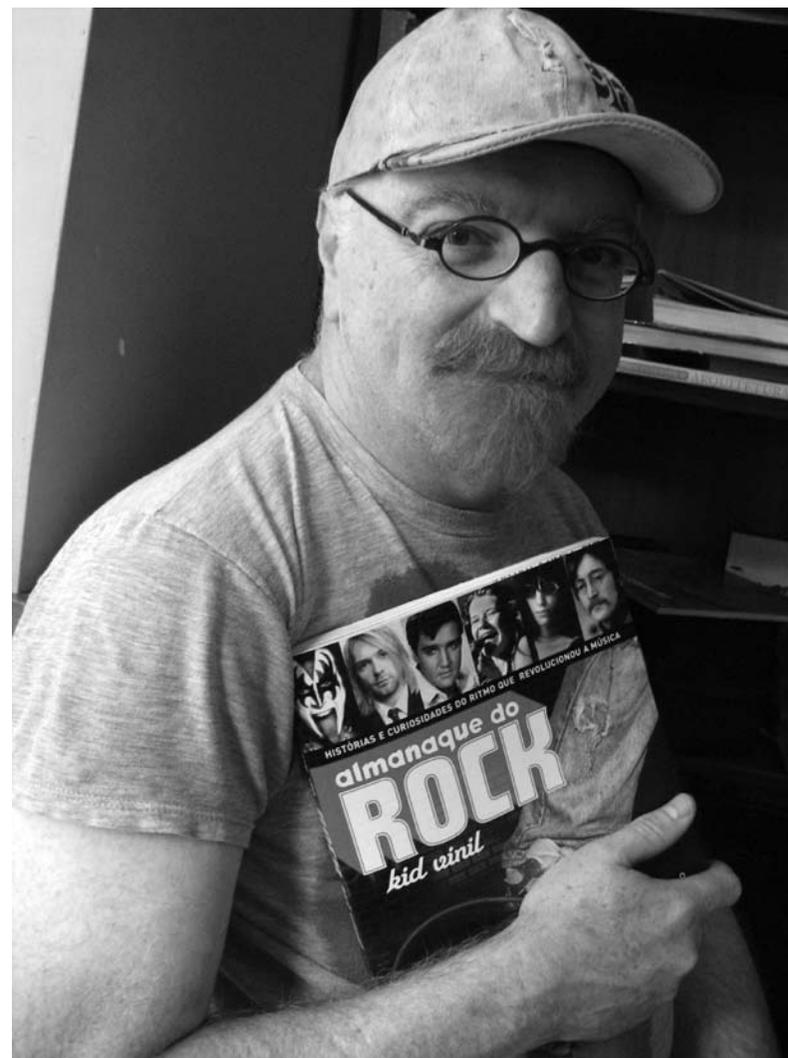
**Kid Vinil:** Gosto demais daquela época, era um programa que eu tinha toda liberdade pra fazer. Não havia nenhuma obrigação de tocar isso ou aquilo. Sem jabá, totalmente alternativo.

A MTV mudou, a diretoria pensou em um caminho mais popular, com quizzes e programas de auditório. De certa forma, eles acham que isso deu ibope. Em termos de qualidade, perdeu bastante.

**Letras:** Dos programas mais antigos que apresentou, como Som Pop (TV Cultura), Mocidade Independente (Band) e Boca Livre (TV Cultura), qual foi o mais divertido?

**Kid Vinil:** Som Pop. Peguei a última fase, entre final dos 80s e início dos anos 90. No último momento, fizemos a história do rock em 25 capítulos, até usei essa idéia no livro. Contamos o rock desde os anos 50 até a atualidade da época.

**Letras:** Conte-nos sobre sua atu-



ação como jornalista cultural.

**Kid Vinil:** Atualmente, estou mais ligado em blogs. Tenho o kidvinil.blogspot.com, no qual posto notas e podcasts com as coisas novas que estou ouvindo. Hoje, o caminho da imprensa está na internet.

**Letras:** Como executivo de gravadoras, você trouxe ao Brasil álbuns de bandas até então desconhecidas por aqui, como Pavement e Belle & Sebastian. Isso foi importante para a cena...

**Kid Vinil:** Quando a Trama começou, eles me convidaram pra cuidar da parte internacional. Fui atrás de gravadoras independentes, como a Matador, que fazia Pavement, Yo La Tengo e outras bandas americanas. No lado inglês, tinha o Belle & Sebastian, tinha vontade de

lançá-los no Brasil. Deu um resultado legal, não esperávamos aquele apoio todo da mídia.

**Letras:** Como anda a banda Kid Vinil Xperience?

**Kid Vinil:** É um projeto que resgata lances mais antigos, 60s, 70s, punk e até um pouco do Magazine. Realmente, é uma experiênciazinha em cima desses sons. Nós fazemos shows quase toda semana, estamos a fim de tocar em BH.

**Letras:** E desde quando Kid Vinil é DJ?

**Kid Vinil:** Desde que comecei a fazer os programas de rádio, em 1978. Fazia bailes e festinhas punks na periferia. Meu som é multi-facetado, misturo tudo. Acho legal o fato de não se prender a um estilo só.

# Carro novo na rua

João Veloso Jr.

O carro virou o grande vilão dos grandes centros urbanos. Domina e preenche espaços com voracidade, tornando a mobilidade cada vez mais difícil. Culpam o grande número de veículos nas ruas, como se as máquinas fossem – por si só – responsáveis por tudo. Vamos por partes. No Brasil, o aumento da renda está levando a mais carros para as cidades. De acordo com a Associação Nacional de Fabricantes de Veículos Automotores (ANFAVEA), o mercado cresceu 29% em 2007, comparado ao ano anterior. Este ano, mesmo com uma pequena queda no segundo semestre, o setor deve crescer outros 24%. São mais de

dois milhões de carros novos nas ruas todos os anos.

A indústria automotiva planeja captar cerca de US\$ 23 bilhões em investimentos diretos no Brasil nos próximos quatro anos. Com isso, a capacidade produtiva saltaria dos atuais 2,5 milhões para 6 milhões de unidades por ano. Isso significa mais carros nas ruas. Mas de quem é a culpa pelo caos?

Para tentar entender melhor e protestar contra a situação, foi criado o dia mundial sem carro. Comemorado em 22 de outubro, não teve grande repercussão no Brasil. Pior, teve pouquíssima adesão. Se em 2007, foram cerca de 60 municípios, este ano, caiu praticamente pela metade. Fo-

ram 32 a participar. No restante do mundo, outras 2 mil participaram. E os resultados?

A cidade de São Paulo, dona da maior frota de veículos do Brasil, participou pela quarta vez do “evento”. Os cerca de 4,6 milhões de automóveis estragaram a festa mais uma vez. A lentidão atingiu média de 50,3km, contra 49,7km em iguais períodos no mês.

Será mesmo o carro o grande vilão? Há transporte público como opção para os motoristas irem e voltarem para o lugar que desejam? Há outra opção, senão o bom e velho automóvel? A falta de transporte público é um bom ponto, mas não pode ser tudo. Como ficam cidades onde a oferta deste serviço é ampla e segura? Nova York, Paris e Tóquio, dentre outras, possuem metro de excelente nível. Este cobre toda a área metropolitana. Suas ruas, no entanto, são tão ou mais caóticas dos que a da capital bandeirante tupiniquim. Excluimos este fato.

A sociedade como um todo não seria também culpada? Somos todos realmente obrigados a se locomover das áreas residenciais, entrar e sair dos respectivos trabalhos ao mesmo tempo?

Isso não contribui para o excesso de carros que causam o já temido horário de pico? Algumas profissões como jornalistas, publicitários, dentistas, médicos, advogados e outras tantas, não poderiam simplesmente trabalhar com horários alternativos? Precisamos todos ir e voltar para as mesmas regiões da cidade nos mesmos horários?

A média de carros no Brasil é de oito habitantes para cada automóvel. Menor que na Argentina, ou na Europa, onde quase se atinge um veículo para cada dois ou para cada habitante. Como explicar o fato de que em lugares onde há mais carros por habitantes, o trânsito flui melhor? Será apenas boa vontade, educação e organização dos motoristas? Seria melhor planejamento de engenharia de trânsito?

Vejo muitos empregados de companhias de trânsito pelas ruas no Brasil. Estão em número mais que abundante. Seja em São Paulo, Belo Horizonte, Rio, até mesmo em Campinas ou Betim. De fato, estão ali, com seus blocos de multas ou celulares nas mãos (apenas quando estão na direção). Punem que não cumpre a lei, mas ajudam em nada a melhorar a educação ou a fluência do trânsito. São

tão culpados como qualquer outro pelo caos urbano instalado nos grandes centros.

Há ainda a má distribuição populacional. Estamos cada vez mais concentrados em grandes centros e deixando de lado as pequenas cidades. Todos vivemos nos mesmos lugares e ajudamos a aumentar o caos.

O fato é que o automóvel implica no direito de ir e vir, da maneira, na hora e por onde o condutor desejar. Ouvindo suas músicas, confortavelmente sentado e, em muitos casos, ainda fazendo a trilha sonora do caminho e no conforto do ar-condicionado. E poucas coisas superam a felicidade de comprar ou o cheiro de um carro novo.

Antes de culpar o bólido possante por não ter onde se mover, para e pense. Estamos perto de mais uma eleição. Avalie as propostas para estacionamentos, transporte público, engenharia de trânsito, etc. Alguém trata disso em seu programa de governo? Reclamar é fácil. Difícil, é fazer parte da mudança. Seu voto pode começar a fazer a diferença.

João Veloso Jr. (joaveloso@terra.com.br), 32 anos, é jornalista, ama carros e não abre mão do prazer de dirigir.



Saiba onde encontrar seu exemplar gratuito do Letras!

**Acústica CD** • Tel.: (31) 3281 6720  
**Aliança Francesa** • Tel.: (31) 3291 5187  
**Arquivo Público Mineiro** • Tel.: (31) 3269 1167  
**ArtBhz** • Tel.: (31) 3463 1300  
**Berlitz** • Tel.: (31) 3223 7552  
**Biblioteca Pública Estad. Luiz de Bessa** • Tel.: (31) 3269 1166  
**Café com Letras** • Tel.: (31) 3225 9973  
**Café Kahlua** • Tel.: (31) 3222 5887  
**Casa do Baile** • Tel.: (31) 3277 7443  
**Celma Albuquerque Galeria de Arte** • Tel.: (31) 3227 6494  
**Centro de Cultura Belo Horizonte** • Tel.: (31) 3277 4607  
**Cultura Alemã** • Tel.: (31) 3223 5127  
**Discomania** • Tel.: (31) 3223 5127  
**Duo Informação e Cultura** • Tel.: (31) 3224 6700

**Eh! Vídeo** • Tel.: (31) 3426 4817  
**Escola de Arquitetura/UFMG** • Tel.: (31) 3409 8830  
**Escola de Belas Artes/UFMG** • Tel.: (31) 3409 5281  
**Escola de Imagem** • Tel.: (31) 3264 6262  
**Fafich/UFMG** • Tel.: (31) 3409 5050  
**FUMEC** • Tel.: (31) 3228 3000  
**Fundação Clóvis Salgado** • Tel.: (31) 3237 7399  
**Fundação de Educação Artística** • Tel.: (31) 3226 6866  
**Fundação Municipal de Cultura** • Tel.: (31) 3277 4620  
**Galpão Cine Horto** • Tel.: (31) 3481 5580  
**Grampo** • Tel.: (31) 2127 2974  
**Isabela Hendrix** • Tel.: (31) 3244 7200  
**Letras/UFMG** • Tel.: (31) 3409 5106  
**Mini Espaços de Arte** • Tel.: (31) 3296 7349

**Museu de Arte da Pampulha** • Tel.: (31) 3277 7946  
**Museu Histórico Abílio Barreto** • Tel.: (31) 3277 8573  
**Museu Inimá de Paula** • Tel.: (31) 3296 3785  
**Museu Mineiro** • Tel.: (31) 3269 1168  
**Secretaria de Estado de Cultura de MG** • Tel.: (31) 3269 1000  
**Rádio Inconfidência** • Tel.: (31) 3298 3400  
**Rede Minas** • Tel.: (31) 3289 9000  
**Teatro Dom Silvério** • Tel.: 2191 5700  
**Teatro Francisco Nunes** • Tel.: (31) 3277 6325  
**Teatro Marília** • Tel.: (31) 3277 6319  
**UEMG** • Tel.: (31) 3427 4632  
**Usiminas Belas Artes** • Tel.: (31) 3252 7232  
**Usina** • Tel.: (31) 3261 3368  
**Vitrola Café** • Tel.: (31) 3227 2138