

trêsxquatro ARTE

novembro 2011



Incansável repetição

Tenho muito pouco a dizer. Cada vez menos. Não atribuo aos alunos este desânimo. Não. Pelo contrário, é justamente o resultado final, tanto do 3x4 como da Sextante, que me mantém ainda mobilizado.

Uma das características básicas do mundo acadêmico é a repetição. Já ocupei este espaço para dizer muitas coisas do que considero fundamental para o aprendizado do jornalismo. Todos sabem que sou contra a obrigatoriedade do diploma. Algumas das minhas posições se confinaram. Claro que errei em alguns casos. Não tenho bola de cristal, óbvio. Mas o balanço é favorável. A grande massa das redações têm os salários mais baixos salários na história da profissão. Quanto mais fragmentada a formação da mão-de-obra - para este setor de produção de bens simbólicos e de subjetividades - mais eficiente será o processo de manipulação, tanto ao nível da produção como da regulação social.

Mesmo diante da complexidade da questão é possível reafirmarmos nossa posição contrária aos cursinhos técnicos e a todos os mecanismos que priorizam o aprendizado voltado para o simples manuseio de equipamentos. É preciso acabarmos com as faculdades de comunicologia e criarmos verdadeiros cursos de jornalismo. Cursos inseridos e vinculados à área de ciências sociais. Que na mídia corporativa se institua o exercício do "jornalismo" (da manipulação) sem diploma, tudo bem. Não muda nada. Em contraposição, que o novo JORNALISMO - a ser construído - seja realizado por novas gerações com grande formação humanística. Contudo, leiam com atenção este exemplar do 3x4. É um jornal (arrevistado) de primeira linha.

Wladimir Ungaretti

Arte fati

Terreno fértil para questionamentos, a Arte é um daqueles assuntos simples porque próximos de nós, embora também longínquo, devido à complexidade que dela pode brotar. Justamente por essa dualidade, chegamos a (sem crase) questão: que Arte? Qual Arte? Esta repousa sob a nossa sombra, tão incrustada no modo como vivemos e nos relacionamos que já mal podemos indagar por sua substância - nem mesmo Ela pode indagar a si mesma.

O que nos resta é agora um conjunto de relatos do que vemos ser chamado de Arte, do que resta daquilo que já foi assim chamado, ou do que acabou de ascender à estimada categoria. Um retrato de nossos dias cuja responsabilidade é integralmente nossa, e já agora nos retratamos por toda e qualquer ingenuidade de iniciante e noutras falhas mais - a crítica é sempre difícil quando o núcleo do assunto é falso.

Com nossas molduras em punho, criamos para o leitor retratos do tempo em que vivemos, assumindo nossa condição de espectadores, estudantes de jornalismo e jovens. Trazemos o Novo porque dizemos não à regressão. As velhas formas e valores já não cabem mais nisto que agora somos, mas o primeiro alvo, e por isso mesmo o último, pelo que é mais necessário que se atinja, é a consciência. Cientes de nossas limitações, tentamos dar nossos primeiros passos nessa via.

Comissão Editorial

Comissão Editorial

Anelise De Carli
Gustavo Dutra
Sabrina Ruggeri

Revisão

Anna Liza Precht
Artan Vargas
Douglas Freitas
Letícia Garcia

Tratamento de Imagens

Juliano Antunes
Luiz Octávio

Projeto Gráfico e Editoração

Ana Elizabeth Soares

Orientação

Wladimir Ungaretti

Capa

fotografia de Rochelle Zandavalli, exclusiva para a publicação desse semestre

Impressão

Gráfica da UFRGS

Agradecimentos

Correio do Povo
Mario Arruda
Miriam de Souza Rossini
Renato Paredes Alves

Redação

André Araujo andreसारaujo@gmail.com • Anelise De Carli anelisedecarli@gmail.com • Anna Liza Precht aninhaliza@gmail.com • Bruna Linhares brunanatasha91@gmail.com • Carolina Timm carol_basket_6@hotmail.com • Cíntia Warmling cswarming@uol.com.br • Gabriel Rizzo gabrielrh@hotmail.com • Gilberto Sena gibasenna@hotmail.com • Glauber Fernandes glaugbergf@hotmail.com • Gustavo Dutra gustavo.dutra09@gmail.com • Júlya Picheco julyapicheco9@gmail.com • Lauren Steffen lauren.ssteffen@gmail.com • Letícia Garcia leticiagdes@gmail.com • Lívia Guilhermano liviaguilhermano@gmail.com • Luíza Müller luizaemuller@gmail.com • Natascha Castro nata.enrich@gmail.com • Rafael Ferreira rafaelcferreira@gmail.com • Sabrina Ruggeri sabrinarufrei@gmail.com • Sarita Reed sarireed@hotmail.com • Vicente Carvalho vicenterockandroll@gmail.com • Wesley Borges wesleyborges@ufrgs.br



Índice

- [4] De Arte, ou de suas características
- [6] Música no bar
- [8] Teatro de Arena
- [11] Wanderlei Falkenberg e as memórias da Porto Alegre dos anos 70
- [14] Três gerações e contando
- [16] Dinheiro, fascínio e poder: bem-vindo a Hollywood
- [18] Arteterapia - Lauren Steffen 18
- [20] A magia do circo ainda é capaz de encantar
- [22] Criadora e criatura
- [24] A mão na foto
- [27] Entrevista - O arquiteto das imagens
- [32] Free-hand: a essência da arte na tatuagem
- [34] Arte de sobras
- [36] As várias faces da arte urbana
- [38] Hippie, artesão ou artista?
- [40] Cinema: Retrospectiva da produção de uma arte no Brasil
- [42] Arte à mão livre
- [44] Novos escritores
- [47] Um Rei entre nós
- [48] Artistas no parque
- [50] Louco?
- [52] Arte que vem das profundezas
- [53] SUBLIME BARBÁRIE



Divulgação

De Arte, ou de suas características

Texto e foto RAFAEL FERREIRA

Falar de Arte e citar Leonardo da Vinci ou então Carlos Drummond de Andrade parece estranhamente simples e familiar, tanto que não é difícil encontrar aleatoriamente na rua uma pessoa que seja capaz de identificar esses dois artistas como tais. Para aqueles que desejam aparentar ter um conhecimento mais profundo existe ainda uma outra opção bastante popular: Pablo Picasso. Porém, poucos desses saberiam explicar o porquê de Guernica ser tão arte quanto as obras dos dois primeiros exemplos.

A verdade é que o termo Arte é uma daquelas palavras que todos compreendemos, reconhecemos, mas que poucos são capazes de definir com clareza. Afinal, como tratar desse fenômeno da produção humana – que pode variar desde uma estátua clássica como a Vênus de Milo, até os passos de dança fortes e marcantes de Martha Graham – sem antes tentar elucidá-lo em si?

Atrás de uma definição para abrir a 3x4 desse semestre, cruzei a cidade em direção ao bairro Moinhos de Vento –

lugar onde mora a Professora e Doutora Mônica Zielinsky.

Formada em Pintura, no ano de 1971, pelo Instituto de Artes da UFRGS, Mônica estudou a Crítica de Arte Contemporânea Brasileira no doutorado que fez pela Universidade Panthéon-Sorbonne de Paris, e, segundo ela, a grande dificuldade em se delimitar o conceito vem justamente de toda essa diversidade. “A Arte, especialmente hoje, ultrapassou todas as fronteiras de experiência, de conhecimentos, de áreas de trabalho. Quer dizer, ela não tem limites claros, nem definidos”. Assim sendo, talvez mais importante do que um único conceito que possa abarcar todas as formas de expressão artística seja uma noção gerada a partir de um conjunto de características recorrentes.

“A gente sabe que a Arte sempre, em qualquer momento da sua história, devolve ao próprio mundo, às pessoas, à comunidade uma visão de mundo que os artistas elaboram. É o mundo transformado pela criação dos artistas”, explica a Mônica. Dessa forma, tanto a

arte mais naturalista (aquela que se aproxima ao máximo do que entendemos como realidade), quanto a abstrata (que não representa a realidade, mas que nem por isso deixa de lado o real, como sentimentos ou sonhos, por exemplo) podem ser descritas sob um único conceito.

No entanto, por mais comum que seja essa definição a todas as obras artísticas, ela ressalta que também o são para diversas outras criações do homem. Poderíamos então dizer que nem tudo que reinterpreta uma visão de mundo seja arte, mas toda arte o faz em algum grau.

Porém a dúvida que fica é como diferenciá-la das outras produções humanas como as científicas, por exemplo? Para Mônica, essa divisão acontece quando a obra tem uma inserção na instituição Arte formada pelos próprios artistas, pelos institutos, pelas academias, pelos museus e por todos os meios que possam legitimar aquela obra. E esse processo é um dos motivos por trás dos constantes movimentos

de agrupamento e de oposição às tendências do que é compreendido como artístico. "Os artistas sempre procuraram escapar desse meio estratificado, e tentaram de várias maneiras subverter isso. Só que na verdade a Arte aproveita-se dessa subversão e a coloca a serviço de si mesma", nos conta a professora. Não é raro na história o caso de artistas que só foram reconhecidos depois de mortos. Assim, suas obras só ganharam status porque uma mudança nos parâmetros assim o permitiu. Para Mônica, essa descoberta e reconhecimento são essenciais.

Paralelamente a esses movimentos amplamente aceitos e reproduzidos, surgem ainda as formas de expressão local e popular de pequenos segmentos – como danças típicas, trabalhos artesanais, trovas, repentes etc. Porém, até para essas obras, o reconhecimento do meio público ainda se faz necessário, mesmo que aqui ela se dê dentro da comunidade ou do grupo em si. Um status de certa forma restrito, pois ainda é necessário alcançar a atenção das grandes instituições. Seria esse o caso do grafite, que há pouco tempo se distinguiu da pura pichação e do vandalismo para ser reconhecido como uma forma de expressão jovem, urbana, popular e contemporânea.

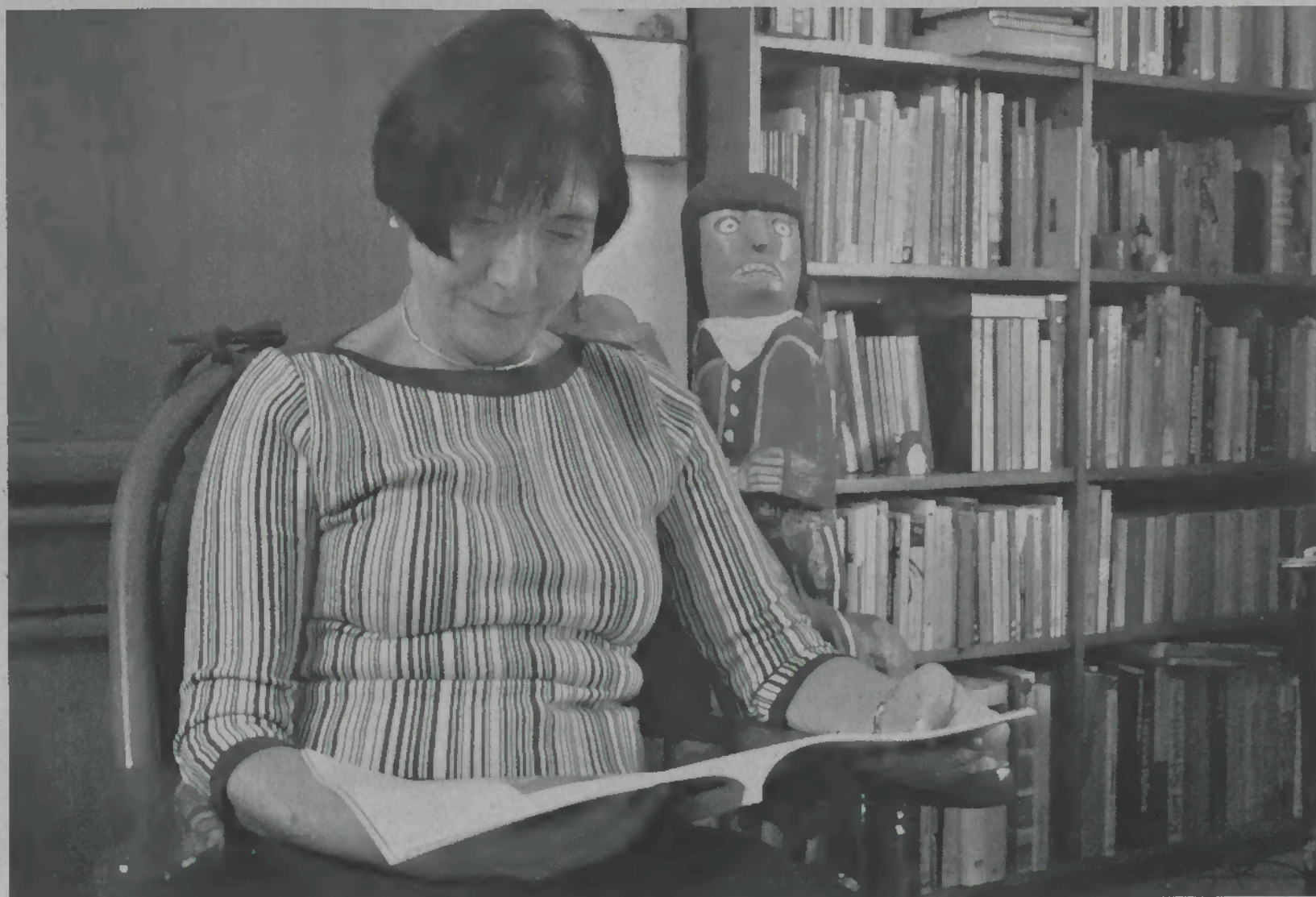
Até aqui já teríamos características o bastante para uma definição, mas ainda podem restar algumas dúvidas: o que havia de comum nessas "visões de mundo" que provocasse o reconhecimento? E qual o papel do criador para que a obra ganhasse esse status? O simples devolver ao mundo algo aceito não parecia suficiente.

"Na Arte Moderna o quadro, a escultura com pedestal eram consideradas as formas nobres da arte. Hoje ela é tudo, é fotografia, vídeo, instalações na própria rua. Ela confunde questões que causam um certo prazer com o que causa desprazer, e às vezes a gente até confunde se aquilo seria da arte ou não. Mas a gente sabe que está se tratando de arte quando ela é proposta como tal. A proposição é muito importante", afirma. Portanto, por trás da obra há também essa intenção, na maioria das vezes fundamentada, de se compreender como arte. É necessário esse desejo de ir além, um esforço e um trabalho anterior ou paralelo à própria criação da obra que mais tarde resulta na sua legitimação. É por isso, inclusive, que hoje, além das teorias históricas, sociais e estéticas da Arte, também existem as teorias dos próprios artistas que surgem como uma base para o seu trabalho.

De certa forma, esse ponto também suscita uma outra característica. A de

que pode existir, e existe, uma relação íntima entre a produção e o mercado. Uma vez que o valor artístico não é prejudicado pelo fato da obra ter sido encomendada ou não, ou estar a serviço da propaganda ou da simples expressão. E nesse ponto Mônica é categórica: "Arte e mercado são relações indissociáveis. Por mais que os artistas se rebelem, e tenham se rebelado durante toda a história, os estudos mais recentes concluem que a arte é vinculada ao mercado". Tão importante quanto criar, é possuir uma demanda por essa criação. Aliás, a subsistência de muitos artistas vem da venda de suas obras e, por mais que isso interfira sim na produção, e nas intenções e proposições, a criação ainda se mantém maior do que meras questões econômicas.

Enfim, poderíamos dizer depois da nossa conversa com Mônica Zielinsky que a Arte, de forma geral, é uma visão de mundo, é uma proposta do artista, criada para uma sociedade que a consome e reconhecida por instituições que a legitimam. E quem sabe essa não seria uma boa definição inicial? Arrisco-me a dizer: a Arte é uma visão de mundo proposta pelo artista para e por uma sociedade que a consome e cujas instituições a legitimam. Pelo menos por enquanto.





Música no bar

O bar é uma caixa acústica onde mesclam-se sinfonias. O tintilar dos copos, os segredos esbravejados nos circuitos ébrios, os risos escaldados por um petisco e outro. Tudo faz parte da orquestra dos botequins. Todo este instrumental vem acompanhado da música tradicional, aquela composta por harmonia, melodia e ritmo, aquela que brota dos dedos habilidosos e sensíveis do músico de bar.

Texto e fotos SARITA REED

Há quase 40 anos, o violonista e cantor Jorginho Dominguez vive da música: "Toco em bar, shoppings, faço festas... essa é a minha rotina". Ele iniciou sua carreira como guitarrista em bandas de baile, mas o conforto de não ter que viajar a qualquer momento e a vontade de passar mais tempo com a família fizeram com que se tornasse um músico de bar.



Um ano depois de começar a dar canjas tocando sax entre amigos no bar Odeon, Mário Tadeu virou efetivo na casa. "Tem dias que o público está super a fim de escutar música, não fala muito alto. E tem dias que parece que as pessoas estão no bar só pela bebida. Tu tens que aprender a te concentrar e a criar uma parceria legal com os outros músicos. 'Vamos tocar para nós'". Parceiro de Tadeu no Odeon, o guitarrista James Liberato trabalhou em diferentes tipos de bares ao longo de sua carreira. "Tem bares que tu toca e o pessoal não está nem aí, estão conversando, bebendo, namorando". O que os músicos são unânimes em falar é que, quando há uma troca maior com o público, tocar se torna uma experiência muito mais interessante e prazerosa.



Para Jorginho Dominguez, músico de bar não pode chegar triste ou magoado no trabalho. "Eu sou assim, subi no palco eu esqueço tudo. É só o meu trabalho e a minha música que eu amo de paixão, não troco por nada desse mundo."



Teatro de Arena

Luz, Luta e Ação

Texto CÍNTIA WARMLING

Um porão sujo, escuro e fétido. Assim foi descoberto o Teatro de Arena. Sem nenhum luxo, só o porão de um prédio com 300 metros quadrados. E se tornaria um dos locais de resistência à Ditadura Militar no Brasil.

Foi esse fedor que em 1966 chamou a atenção de Jairo de Andrade quando passava pelo Viaduto Otávio Rocha. Jairo voltava de mais um espetáculo que havia apresentado com o Grupo de Teatro Independente (GTI). Ao procurar de onde vinha o mau cheiro, Jairo encontrou um porão alagado por causa de um cano de esgoto estourado. E decidiu fazer daquele buraco escuro um teatro.

Procurou então o proprietário, a fim de negociar o uso do imóvel, e encontrou Romano Tofoli Cullau, um dos donos do edifício. O espaço era, na verdade, parte de uma herança de oito irmãos, entre eles Romano Cullau. Ele queria vender aquela área subterrânea, que não era utilizada, o mais depressa possível. O único problema para fechar o negócio é que Jairo não tinha dinheiro. Ele explicou que o local poderia ser transformado não só em teatro, mas também em um pequeno centro cultural, com cursos de interpretação, dança e canto. Romano refletiu, levou em consideração o desejo de uma tia, já falecida, que queria ver o local transformado em espaço cultural. Além disso, como o porão gerava prejuízos, se o teatro desse certo, poderia ganhar alguma coisa. Propôs então que o espaço fosse emprestado de início, e quando possível começaria a cobrar até que a dívida fosse quitada. O negócio foi fechado.

A pedra e à picareta

O próximo passo foi procurar um amigo de Uruguaiana, Gilberto Morás Marques, arquiteto, para que fizesse um projeto de teatro no porão. Gilberto constatou que não havia altura suficiente para a construção, teriam que escavar mais meio metro. E foi o que fizeram, usando picaretas e fazendo as obras à noite, já que não tinham alvará de construção. Jairo de Andrade, Câncio Vargas, Hamilton Braga, Alba Rosa, entre outros atores que faziam parte

Reprodução



Peça "Entre Quatro Paredes" em 1968

do grupo, chegaram até a dar aulas de interpretação, às quais os alunos pagavam ajudando na construção. A Folha da Tarde de 25 de agosto de 1967 diz: "Muita gente boa que anda por aí reclamando por tudo, deveria dar um pulo lá no prédio nº 835 da Av. Borges de Medeiros e verificar o que algumas pessoas com vontade e coragem conseguem fazer nascer de um espaço vazio e inútil".

Depois de algum tempo de escavações encontraram uma grande pedra exatamente no local onde seria construído o palco. E mesmo batendo com as picaretas a rocha continuava inalterada. Não havia outra solução se não pedir um martelo para a Carris. Por incrível que pareça, o diretor da empresa, General Isidoro Neves de Oliveira, nomeado pelo Governo Militar, liberou o caminhão. Conseguiram reduzir a pedra a um tamanho que não atrapalharia mais a obra. E ela se transformou no símbolo da resistência do teatro.

Decidiram então o nome: Teatro de Arena de Porto Alegre, também conhecido como Tapa. Buscaria ter fortes relações com o teatro político do feito no Teatro de Arena de São Paulo, criado em 1953. Em 27 de outubro de 1967, o

Teatro foi inaugurado com a peça adulta *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, e a infantil *O Rapto das Cebolinhas*, de Maria Clara Machado.

A Censura

Na temporada de 1968, foi convidado o amazonense Wagner Moura para dirigir a peça *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre. Na época, era necessário que as peças passassem por um processo de análise pela Censura Federal. Incluía o envio do texto e da ficha técnica para o órgão, a montagem a partir dos cortes requisitados e o chamado "teste do ensaio", com a apresentação para os censores. Depois de cumprir todas as etapas, e ainda sem o certificado da Censura, Jairo de Andrade decidiu estreiar a peça assim mesmo. No dia seguinte à estreia, que teve a casa lotada, o General Ito Guimarães, chefe do Departamento da Polícia Federal no Rio Grande do Sul, proibiu não só a peça de Sartre, mas também as peças que estavam sendo ensaiadas no Arena: *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertold Brecht, e a infantil *A Revolta dos Brinquedos*, de Pedro Veiga e Pernambuco de Oliveira. Jairo falou aos jornais que as mesmas peças já haviam sido encenadas no Brasil. Depois de al-

guns dias as peças foram liberadas, e o Arena ficaria marcado pelos censores como um local de subversão ao Governo Militar.

Ainda em 1968, Wagner Moura também seria o diretor de Os Fuzis da Senhora Carrar, que estreou no dia 29 de outubro. Uma das peças mais contestadoras de Brecht, foi com ela que o Arena começou uma prática que o diferenciaria: os debates que se seguiam após as peças.

- O Teatro de Arena foi um espaço de resistência cultural. A ditadura foi um período em que havia uma censura muito grande, não especificamente ao teatro, mas com as manifestações artísticas em geral. E o Arena conseguiu reunir naquele espaço uma série de pessoas que faziam cultura, não apenas teatro, e servir como ponto de encontro. Também nas peças que encenavam, realmente faziam um trabalho de resistência, encenando os grandes artistas que eram proibidos como Plínio Marcos, Augusto Boal, Dias Gomes [...] ter essa preocupação exatamente de encenar esses dramaturgos, porque eles falavam da realidade que eles [o Teatro de Arena] queriam falar, conta Rafael Guimaraens, autor do livro Teatro de Arena - Palco de Resistência.

Já nas últimas apresentações de Os Fuzis da Senhora Carrar, e depois de sofrer ameaças do grupo paramilitar de direita Comando de Caça aos Comunistas (CCC) - grupo que chegou a agredir os artistas que encenavam o espetáculo Roda Viva de Chico Buarque - Jairo de Andrade foi surpreendido ao chegar ao Teatro e se deparar com oficiais do Exército. Foi levado algemado até um quartel e espancado por militares que queriam saber como o grupo havia conseguido os fuzis que usavam em cena. Jairo explicou que eles haviam sido emprestados pela Brigada Militar e que ele tinha um contra-recibo no cofre do Teatro.

- Eles vieram com todo aquele aparato comigo aqui. Eu entreguei pra eles, me jogaram no chão, pensei que iam me matar, porque assim que eles costumavam... Matavam a gente e botavam uma granada, um negócio na mão, mas não. Eles abriram, tiraram o papel que eles queriam, e encontraram quatro balinhas, projéteis de 22, argentinas, que nós tirávamos o projétil e fazia de festim. E eles botaram aquilo num envelope de celofane. Foi então, o material bélico apreendido no Teatro de Arena. Me acusaram de estar contrabandeando munição pra fazer a contra revolu-

ção com quatro balinhas, lembra Jairo de Andrade.

Com o tempo o grupo do Teatro de Arena já havia aprendido como burlar a Censura. Era necessário que soubessem mais sobre a Censura do que os próprios censores. Censores estes que muitas vezes nunca tinham entrado em um teatro antes, e não entendiam as sutilezas dessa linguagem.

- Eu tinha a pretensão de ser o cara que mais entendia de censura, mais do que os próprios censores. Então sempre tinham brechas. Eles proibiam as peças, e nós descobrimos que nós não poderíamos acrescentar nada no texto, mas nós podíamos cortar. [...] Então nós pegávamos os censores e dizíamos: nós vamos cortar isso aqui, aqui, aqui. Inventava uma história, e cortava e mudava o texto do autor, que tinha que ser liberado pela Censura, e a gente não podia fazer nada. E às vezes a gente fazia trocas, porque eles não podiam ver palavrão, então a gente trocava os palavrões com os censores, quase que pra gozar deles, a gente dizia: "Olha, aqui vamos trocar dois filho da puta por um merda".

Dívidas e Mambembe

Além de ameaças e da censura dos textos, o Teatro de Arena sofria para conseguir pagar as contas. A solução era levar os espetáculos para o interior, o chamado Teatro Mambembe, onde sindicatos e diretórios estudantis

faziam acordos para comprar parte dos ingressos. "Nós estreávamos o espetáculo aqui, ficávamos uns dois, três meses e daí saímos pro interior", conta Jairo de Andrade.

A receita do Teatro provinha exclusivamente de seu público, como descreve Jairo: "A verdade é que com esse trabalho de debate que a gente fazia, esse comprometimento com o que nós dizíamos no Teatro, o pessoal vinha pra cá. Nós tínhamos em torno de quatro a cinco mil habitués do Arena, que vinham e pagavam ingresso".

Mesmo assim o preço do imóvel ainda não havia sido quitado, e no começo dos anos 70 o Teatro enfrentou sua primeira grande crise financeira. Jairo de Andrade não conseguia cumprir os prazos acertados no primeiro contrato, e o proprietário chegou a ameaçá-lo de despejo. Após uma mobilização da classe artística e novas súplicas, Romano Cullau aceitou a assinatura de Jairo em uma nota promissória.

Nessa época, Marlise Saueressig, que seria uma das revelações do Teatro, já havia ingressado na equipe. Ela e Jairo de Andrade começariam a economizar em tudo que podiam para pagar pelo Teatro.

- Para comprar o teatro, nós ficamos morando aqui durante três anos. Aqui dentro, a Marlise e eu. Nós dormíamos na cama, nós estávamos fazendo À Flor da Pele que tinha uma cama ali [no cenário], nós dormíamos na cama



Reprodução
Protesto pela reabertura do Arena em 1980

e tomávamos banho lá nos banheiros, tivemos que fazer toda sorte de economia pra poder pagar esse prédio, e conseguimos comprar. Conseguimos, felizmente. O proprietário era um cara de direita, mas gostava do que a gente estava fazendo.

O Recomeço

O Teatro de Arena ainda apresentaria peças como *Mockinpott*, de Peter Weiss, em 1975, com direção do espanhol José Luiz Gómez, e que ganharia inúmeros prêmios nacionais. Além de fazer uma grande turnê pelo Brasil, com casas lotadas nas cidades onde era apresentada. Essa peça também foi censurada (e, depois de mais um embate com o governo, liberada) quando chegou à São Paulo.

Mas no final da década de 70, a situação financeira do Teatro de Arena se tornaria insustentável, e em 1980, fecharia as portas com a apresentação de *Os Filhos de Kennedy*, de Robert Patrick. Ao longo dos anos 80, o espaço foi se deteriorando e chegaram a sugerir até uma modificação para transformar o Teatro em uma garagem. Foi só em 1988 que o então governador, Pedro Simon, finalmente desapropriou o prédio que seria reaberto como espaço público. Uma das maiores responsáveis pela recuperação do Arena foi Sônia Duro, nomeada diretora do Teatro.

O Teatro de Arena foi reaberto no dia sete de março de 1991, com um Centro de Desenvolvimento, Pesquisa e Documentação em Artes Cênicas (projeto de Sônia Duro e que receberia seu nome após sua morte). Centro que hoje conta, inclusive, com os textos que haviam sido censurados e guardados nos porões da Polícia Federal. E que, agora sim, estão no porão certo.



Peça "Mockinpott" em 1975



Peça "Mockinpott" [Jairo de Andrade no centro] em 1975

Debate em 1971



Wanderlei Falkenberg e as memórias da Porto Alegre dos anos 70

Um encontro de gerações por música e sociedade

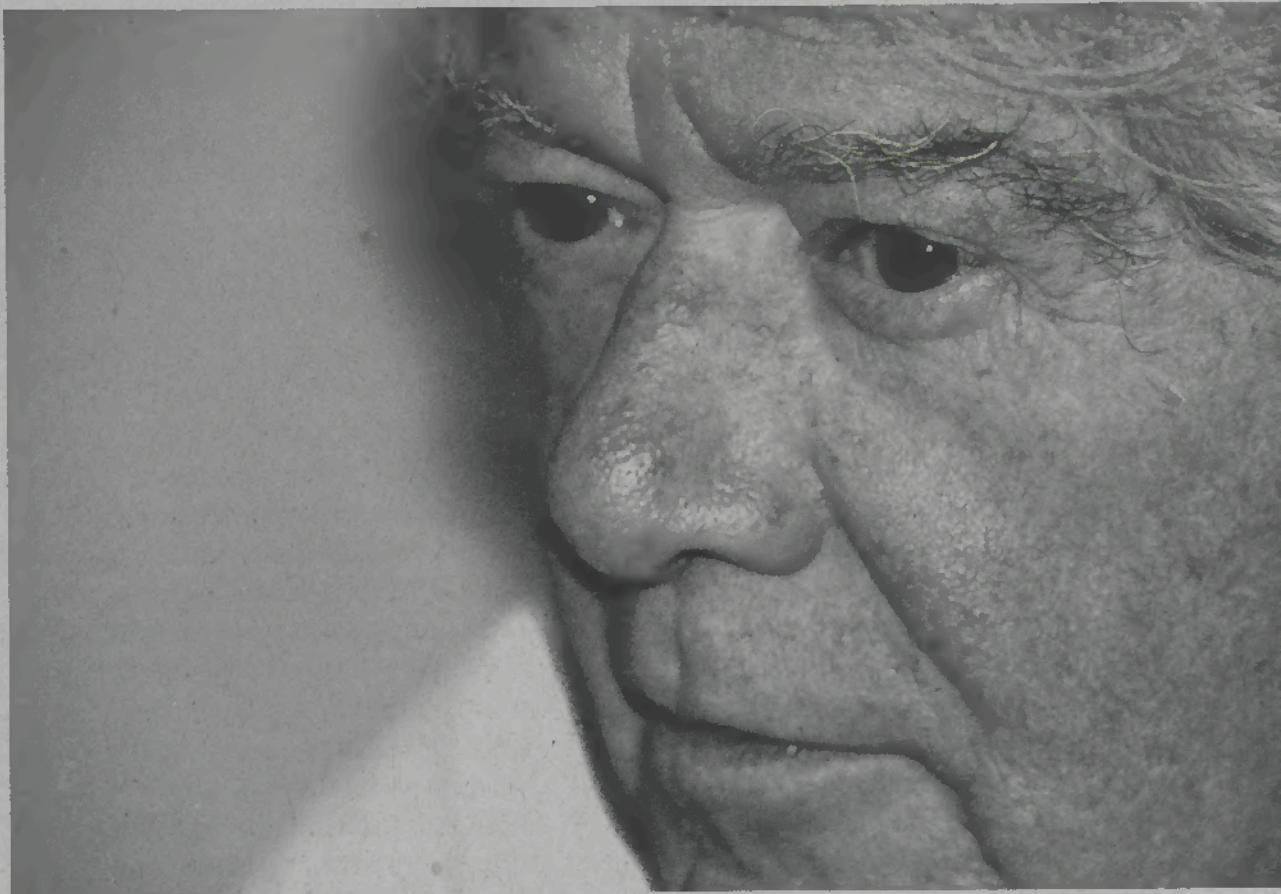
Texto SABRINA RUGGERI

Fotos SARITA REED

Aqui, lê-se um encontro de gerações: uma, lançando à mesa suas obras e ações, finalizadas; a outra, como que exercendo o papel de árbitro num tribunal dos "ideais juvenis". Esta deterá o poder de veto quando, resignando-se, olhar em direção ao passado da outra, mas não poderá fugir da responsabilidade que lhe vem no encalço: a continuação de um legado. Acerto de contas?

Numa Porto Alegre do Primeiro Festival Universitário de Música Popular do Brasil, os estudantes eram os de uma década de 70 inundada pelo mercado estadunidense: a calça Lee torna-se símbolo de "rebeldia" quase que de um dia para o outro, enquanto a música veladamente encomendada chegava com as revoluções dos Beatles e do Rock N' Roll. Na atmosfera tensa em que se encontrava, o principal mesmo entre essa geração era ser contra a Ditadura; por outro lado, alguma coisa tinha de ser ágil para preencher esse vazio político. Por mais contraditório que fosse, e certamente o foi, a Rádio Continental é que estava lá como portavoza no meio dessa confusão.

Wanderlei Falkenberg entrou cedo para a Continental, primeiro trabalhando como redator jornalístico, depois como publicitário, destacando-se na produção de jingles hoje marcados na memória de seus contemporâneos. Conta-nos que a ordem vinda da Rede Globo (na época ainda não magnânima como a conhecemos, mas bem assentada neste caminho) era a da criação de uma rádio jovem. Fernando Westphalen, o "Judeu", foi o encarregado da demanda. "Um homem de uma dignidade, uma visão esplêndida", Westphalen deixou seus superiores devidamente satisfeitos - mal esperavam eles que logo em

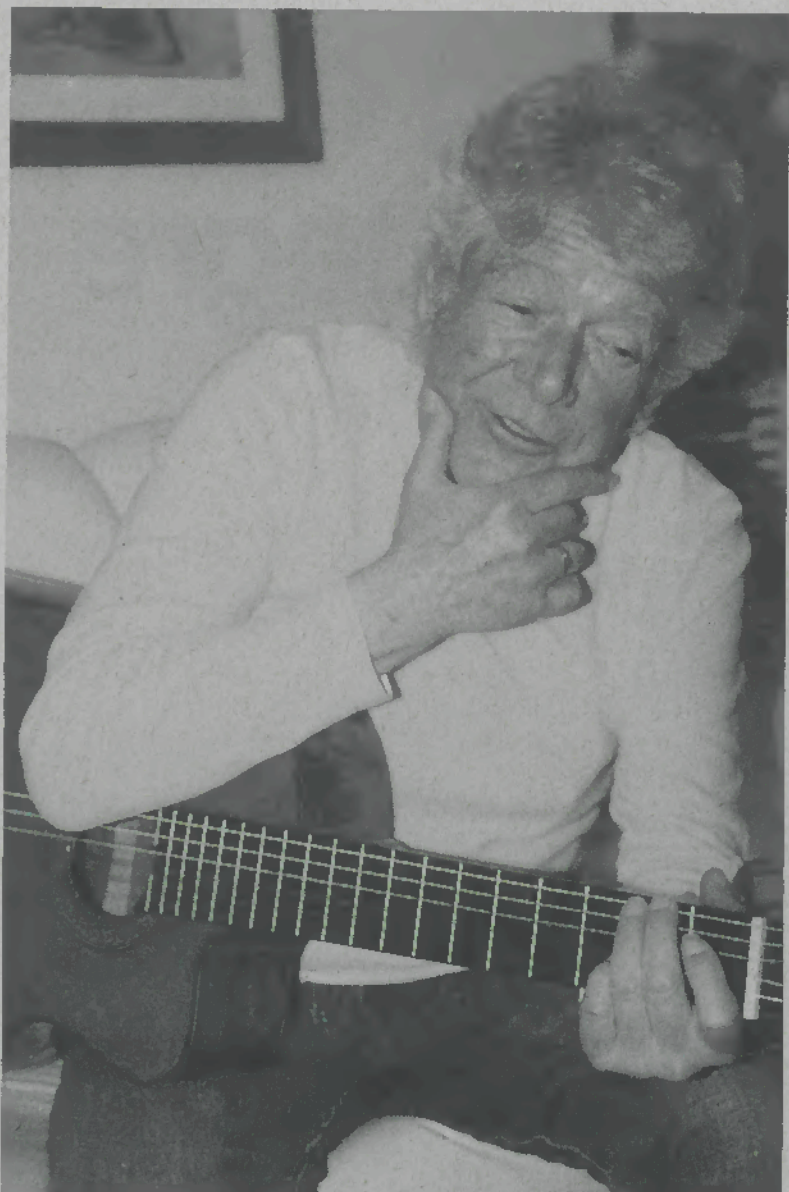


seguida a façanha hebraica receberia o cunho de "rádio maldita". É exatamente neste ponto que Malu Bitencourt vem ao meu auxílio, assistente social com um trabalho de mais de 20 anos na Febem, empenhadamente tentava me explicar o clima setentista de censura e medo: "A Continental era a rádio que nos informava alguma coisa do que estava se passando, a única que era contra o sistema".

É claro que este atrevimento tinha lá o seu ônus: a rádio foi duas vezes fechada por conta das artimanhas da equipe de jornalismo, ciente de que era atentamente ouvida todos os dias, mas também astuta o bastante para jovialmente camuflar piadas e deboches. Mas alguma vez tinha de ser tão "na cara" que mesmo os hábeis censores

pudessem reconhecer a afronta. Foi o jornalista Emílio Chagas quem chocou as autoridades militares com uma notícia próximo a alguma data nacional que Falkenberg não pôde recordar com exatidão (sendo uma daquelas reuniões em que a pompa é convidada ilustre, já nem importa qual façanha do povo brasileiro estejam comemorando). Ao que me narra com deleite: "A frase do Emílio foi brilhante, disse: 'irão comparecer civis e militares, ponto. Haverá farta distribuição de latinhas'. Essa foi a frase e eu nunca mais esqueci".

Pode-se imaginar tamanha influência da rádio entre os jovens da Porto Alegre dos anos 70, ao passo que voltamos a nos reclinar diante de um aparente "vazio político". Malu novamente intervém para, gentilmente, esclarecer



que mesmo os que tinham sua concepção ideológica bem definida não deixavam de ouvir a rádio, porque esta era justamente o elo com os demais jovens, o que os mantinha unidos em torno de um mesmo espírito, mesmos ideais. "Quem era decidido e quem não era decidido ouvia a Continental, porque quem não era decidido tinha a oportunidade de ouvir coisas novas numa época de mudança de costumes. Todos nós éramos contra a Ditadura, independente de estarmos engajados no movimento político ou não". Também a psicóloga Sandrali Bueno, com uma atuação de mais de 40 anos na Febem acompanhava a nossa conversa, ela que reencontrava a amiga Malu depois de mais de 30 anos, coincidência. Ouvia risadas sinceras.

Falkenberg, de uma posição privilegiada, pois fala como alguém que esteve dentro da rádio, preenche o tom da mediação indispensável que fora a Continental: "Pode até parecer estranho, ou mesmo na época poderia parecer estranho para muita gente, mas as coisas entravam todas num mesmo contexto, era uma engrenagem que girava bem direitinho, bem azeitada".

A linguagem peculiar que se desenvolvia por entre as transmissões da

Continental abria espaço para outras inovações com a cara dos anos 70: chegamos, criativamente, à "era dos jingles". Década pródiga na formação de bons compositores especializados neste formato musical, na qual construiu-se um padrão de qualidade de altíssimo nível. Falkenberg nos conta que muitos bons músicos da época se lançaram a um "segundo trabalho" que lhes desse mais segurança financeira, entre eles, Marcos Valle e Paulo Sérgio. Mas não ficaram de fora: a Continental e seu fiel público clamavam por jingles com os quais pudesse se identificar. "Pensamos: chega de fazer aquele 'nheco-nheco', vamos fazer uma coisa boa, quem sabe dá certo, e deu!".

Foi em 77, ao fim de um ano marcado por duras repressões, que a Continental nominou para a composição de um jingle de Ano Novo, Wanderlei Falkenberg. "Não tínhamos muita coisa que festejar, a rádio pressionada, o povo não podia falar muito. A maneira da rádio responder a essa situação foi fazendo uma mensagem tristonha". Posição tomada não apenas por Wanderlei, mas por todos os funcionários da Continental e seus ouvintes (conta-se terem cantorolado em uníssono durante os 20 dias em que a mensagem ficou

no ar). "Os tempos andam meio tristes/ A incerteza vai continuar/ Você que é jovem não desista/ Pois há tempo para esperar/ Talvez dê em nada, talvez seja igual/ Mas é Ano Novo, creia/ É tempo bastante pro mundo mudar...".

Quando prossegui na investigação de suas criações e perguntei sobre sua vida de músico, escorregou-se logo para a beira do sofá, e estrategicamente estando mais ereto, pôs-se a me explicar que seu desejo fora sempre o de alcançar alguma independência dentro da música, sem escolher nenhum tema que lhe escravizasse mais além, e ir como que passando ao lado desses motes musicais. Um tempo de "questões sociais" seriamente vividas, e desta mesma forma cantadas, quem poderia fugir de tal fórmula? "Mas isso não quer dizer que esses problemas sociais não me afetassem, me afetavam e muito, mas eu não seria sincero se levantasse uma bandeira dessas".

Foi com tal espírito que Wanderlei Falkenberg ganhou o terceiro lugar no Primeiro Festival Universitário de Música Popular do Brasil, no ano de 1968, organizado pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, o DAFA, um verdadeiro "caldeirão de ideias", como assinalara Falkenberg.

Compreender a música daquele tempo parece demandar um outro olhar que não o de hoje, afinal, havia uma pedra no meio do caminho intitulada DOPS (Departamento de Ordem Política e Social, criado ainda em 24). Pedra inconveniente com a qual Wanderlei topara duas vezes e se diverte lembrando: "Tive duas músicas consideradas atentatórias à moral, isso quer dizer que sou um devasso!".

Desmoralizado que estava (e sim, isto é irônico), junta-se a Luís Sant'Anna, seu maior parceiro no começo da década de 70. O desejo de ambos não era o de apenas fazer música e desfrutar o que naturalmente verte daí, mas inclusive (e é com uma leve textura de orgulho que ouço isso), um anseio de mudar a estrutura da criação musical de Porto Alegre, experimentar novos caminhos sob a influência de nomes recém consagrados como Caetano Veloso e Gilberto Gil. "A gente até brincava chamando o nosso movimento de temperalismo invés de tropicalismo, porque afinal de contas nosso clima é temperado".

Resgata o violão, ainda longe do encosto do sofá, e toca para as pessoas presentes na sala daquele prédio em algum lugar do Menino Deus, uma canção que acredito ter chocado, ou atraído, ou vitimado... Lisa, a letra de Giba Giba (hoje um dos maiores percussionistas do estado), caprichosamente ousada, arrancava-me maliciosos sorrisos do canto da boca. Eu apenas imaginando a reação do público de 70... "Fuga da inocência disfarçada, mascarada, seminua... nos padrões da moda. Chega de frescura minha Lisa, indecisa entre o rico namorado e o amor do namorado homem sexual, o amor do namorado homossexual..."

Depois de Lisa, era a chegada a hora da mordida. Falkenberg não hesi-

tiu: fora depois dos festivais de 68 e 69 que vários músicos porto-alegrenses se reuniram para decididamente resolver que "algo atualizado" precisava surgir na música daqui. Liderado por Falkenberg e seu parceiro Luís Sant'Anna, foi lançado no Teatro de Arena o Uma Mordida na Flor. Juntaram-se aos dois já apresentados violonistas, também compositores do grupo, os percussionistas Giba Giba, Nery Caveira, Cláudio Siboney, compondo uma sessão de percussão, e a vocalista Maria da Graça Magliani. A intenção era particularmente experimentar. "Desde o sopapo do Giba Giba, até a cuíca do Nery, chocalhos, tamborins, agogôs, bongôs, tudo o que podia interessar".

O Mordida é lembrado até hoje como um dos principais projetos da época, o único problema é que o grupo não durou muito, em menos de um ano já havia se desligado. "Tenho a impressão de que as pessoas estavam vibrantes pela vontade de criar que elas tinham de partir para outros caminhos, não podia ser uma coisa restrita a um grupo, tendo de cumprir normas de um grupo, precisavam de mais arejamento".

Da "esquina maldita" por onde todos vagavam, ouvem-se hoje notícias das ideias subversivas que por lá rodopiavam, um "caldo cultural" regado a muito LSD e maconha, assim o dizem. Ao que Malu afiadamente lembra os presentes daqueles templos da subversão setentista: "Era assim, na Sarmiento Leite em frente à Faculdade de Medicina tinha o Estudantil, lá frequentavam os militantes de esquerda. Ao lado vinha o Copa 70, o bar mais eclético, qualquer pessoa ia. E do lado desse, o Alasca, o bar mais emblemático".

Um clima difícil de reconstituir, embora tivesse em frente a mim três

"sobreviventes" daqueles dias áridos. "Porque éramos reprimidos é que queríamos transgredir", revoga Malu, e prossegue (desafiava-me), conta sua idade e assume a esperança ao confessar seus planos para o futuro. Pareceu recém saída daquela década de 70 que eu travadamente tentava sondar - que velha me senti! Fui desafiada, honestamente desafiada, pois que ali estava comigo toda a minha geração. Tão unida fora a deles, de um entusiasmo por vezes vazio, é possível, mas confiantes no que estavam fazendo - agora é chegado o momento de depositarem essa confiança numa nova geração. Confiam em nós. E quanto a este "nós", podemos acreditar que seja real? Para onde vai a "nossa" confiança?

De igual para igual, dizem-me que querem a presença da minha geração, que é nosso o direito de apreciar o que foi construído pelo "nós" deles, e daí decidirmos o que muda e o que permanece. "Porque se vocês não fizerem nada, significa que tudo o que a Malu fez, o que a Sandrali fez, o que eu fiz não valeu pra nada". Que assim possa servir de alerta, que possa atingir quem aceitar a provocação, num esforço para evitar o completo desperdício. Nossa geração precisa de memória e, mais ainda, de uma verdadeira consciência do que vem a ser um "nós". E a contingência da inspiração pode estar num gesto simples como o encontro de Malu e Sandrali, virtualmente separadas por décadas. Gerações passam muito rápido. Quem sabe Giba Giba tenha sido mais conclusivo:

"Arrastar seus copos,
Que estamos fazendo
Aguardando que o tempo
Nos mostre o caminho
que a gente escolheu..."

Uma Mordida na Flor. show de 1970



Três gerações e contando

Trajetórias da cinefilia porto-alegrense

Texto GUSTAVO DUTRA
Fotos SARITA REED

Ainda que sua configuração tenha se alterado bastante ao longo das décadas, com as salas de cinema se mudando das calçadas para os multiplexes dos shoppings, Porto Alegre tem pouco a reclamar – ao menos, no que diz respeito ao número de salas disponíveis. Comparada com outras cidades, a capital gaúcha ainda conta com um considerável circuito alternativo. Logicamente, se retornarmos ao passado e à efervescência cultural da década de 1960, encontramos em Porto Alegre não apenas uma robusta gama de opções, mas também uma crítica que, sem ser pedante nem rasteira, busca o melhor do valor artístico – seja na linguagem vanguardista de Jean-Luc Godard

ou em um leve musical com Gene Kelly.

Entre o final dos anos 50 e início dos 60, o Clube de Cinema de Porto Alegre começa a render seus maiores frutos: além de Goida e de Hélio Nascimento, surgem nomes como Enéas de Souza e Jefferson Barros e, poucos anos mais tarde, José Onofre e Luiz Carlos Merten. Essa nova geração, bastante marcada pelo cinema norte-americano, contribuiu com importantes debates com a “velha crítica”, representada por P.F. Gostal e Jacob Koutzii. Estes davam preferência a um cinema com menos espaço comercial, alguns deles “de diretores que o tempo esqueceu”, segundo Hélio. Já os “novatos” tinham influência das ideias da célebre revista

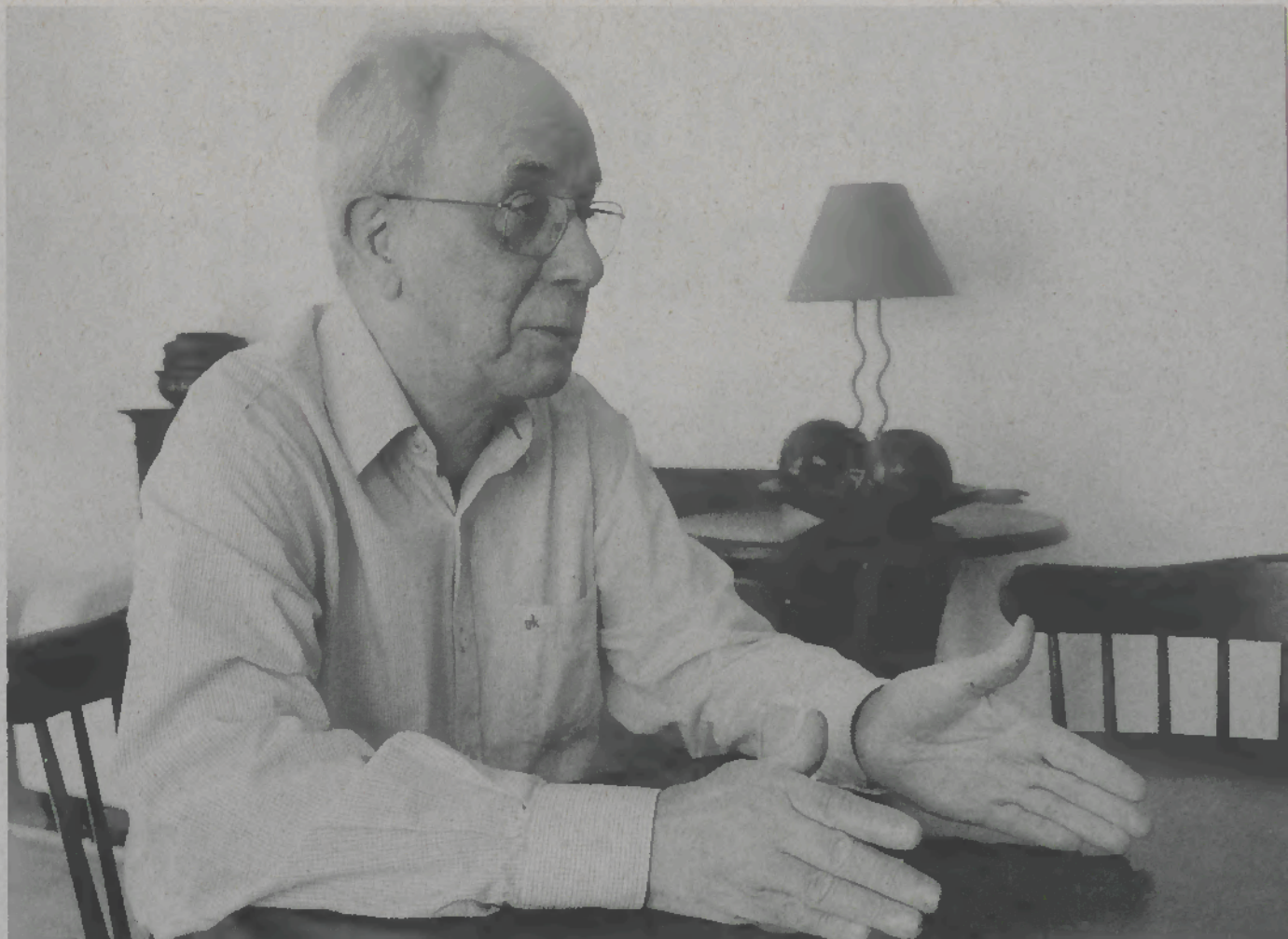
Cahiers du Cinéma, indicando a importância de cineastas até então subestimados, dentre os quais Alfred Hitchcock é o exemplo favorito: “Não é só uma pessoa ir ver um filme do Hitchcock e dizer ‘ah, levei susto’, tinha que mostrar que aquilo não era só sustos”, diz Hélio. “Pra nós isso é que era importante. Pro Gostal parece que não era tanto”.

A formação dessa vibrante cinefilia começa alguns anos antes, com a fundação do Clube de Cinema de Porto Alegre em 1948 por P.F. Gostal – que, conquistando um importante espaço cultural na cidade, logo ganhou sua contraparte: o Cineclube Pro Deo, fundado em 1953 pelo crítico Humberto Didonet, do Jornal do Dia (ligado à Igreja Católica). Ainda que houvesse um consenso entre os grupos na busca pelo melhor cinema, Goida lembra que o caráter conservador do Pro Deo rendeu ao Clube de Cinema o apelido irônico de “Pro Demo” – não só por seu caráter laico, mas também por grande parte de seus membros se identificarem com os ideais de esquerda. Previsivelmente moralista, era comum o Pro Deo condenar filmes mais sexualmente ousados, como *E Deus Criou a Mulher*, no qual Roger Vadim lançou uma jovem Brigitte Bardot como inquestionável sex symbol; e *A Doce Vida*, clássico de Federico Fellini onde Marcello Mastroianni seduz quase todas as mulheres do filme.

Goida, pseudônimo de Hiron Goidanich, começou como crítico de cinema do jornal Última Hora, em 1959. Depois do fim do jornal na ditadura militar, assumiu a coluna na Zero Hora, posição que ocupou até sua aposentadoria, em 1995. Continua um membro ativo do Clube de Cinema de Porto Alegre até hoje. É autor de “Nas Primeiras Fileiras” e “Enciclopédia dos Quadrinhos”.



Hélio Nascimento começou a escrever sobre cinema no *Jornal do Comércio* em 1961, cargo que ocupa até hoje. Também foi produtor e apresentador do programa *Cinema de Segunda a Segunda*, na Rádio da UFRGS, de 1972 a 1999. Assina como autor os livros "Cinema Brasileiro" e "No Reino da Imagem".



E, claro, em uma época de tanta oxigenação no mundo dos filmes – a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo brasileiro, o Free Cinema britânico e o Novo Cinema americano –, havia um fértil terreno para que as salas porto-alegrenses explorassem os diferentes nichos, tanto as novidades quanto os clássicos: as sessões da meia-noite do *Cine Vogue*, com destaque para o neorealismo italiano; o *Cine Ópera*, importante difusor da *Nouvelle Vague*; o *Cinema Cacique*, que promovia festivais anuais de cinema japônês. Apesar de muitos desses filmes serem exibidos sem legendas, atraíam um público considerável (um contraste revelador com os dias atuais, em que se prefere dublagem a acompanhar as legendas).

Antes do fatídico 31 de março de 1964, Porto Alegre foi palco de importantes eventos cinematográficos. Um dos grandes destaques foi o Ciclo de Cinema Russo e Soviético, em 62, onde (apesar das críticas do Pro Deo) a primeira exibição de *O Encouraçado Potemkin* excedeu os 2.000 lugares do Auditório da Reitoria da UFRGS: "imagina, depois de dez, quinze anos de leitura sobre Potemkin, tu vai lá e vê o filme, é outra coisa", comenta Hélio. Ainda assim, o espectro censor já existia: um que por pouco não foi banido foi *Rio 40 Graus*, que teve sua importância ressaltada por Gastal ao trazer a Porto Alegre o filme e seu diretor, Nelson Pereira dos Santos. Após o golpe militar, a censura

é ampliada, fazendo com que Gastal cancele os ciclos de cinema seguintes. Com a decretação do A.I.-5, em 1968, dezenas de filmes demorariam mais de dez anos para chegar aos projetores, em especial por sua ousadia política ou sexual.

Mas essa geração cinéfila encontrou seu jeito de burlar a censura. Goida e Hélio comentam que a proximidade de Porto Alegre com Montevidéu, onde a censura era mais branda até mesmo no regime militar daquele país, possibilitou que os críticos gaúchos conferissem produções barradas no Brasil, como a *Trilogia da Vida*, de Pier Paolo Pasolini; *Z*, de Costa Gavras; *O Último Tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci; *A Aventura*, de Claude Lelouch; e *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick (ainda que este viesse acompanhado de bolinhas tapa-sexo). Nem mesmo Woody Allen se safou: a sátira política de *Bananas* e o humor picante de *Tudo o que Você Sempre Quis Saber Sobre Sexo (Mas Tinha Medo de Perguntar)*, tiveram que ser conferidos em telas uruguaias. No entanto, brechas ocorreram: *Jesus Cristo Superstar*, de Norman Jewinson, e *A Vida de Brian*, do Monty Python, estrearam sem grandes problemas, apesar da irreverência com a religião. No campo político, *O Assassinato de Trotsky*, de Joseph Losey, passou pela censura após os militares deduzirem: "é uma briga entre comunistas, melhor passar pra verem como é ruim", explica Hélio. "E

o Trotsky morre no final", acrescenta Goida com uma risada.

Chegando aos anos 80, a ditadura agonizava, mas os cinéfilos ganhavam novas opções. A principal delas foi, sem dúvida, o *Cine Bristol*, que, com Romeu Grimaldi à frente das programações, organizou vários ciclos de diretores, atores e gêneros. Essa variedade de opções fez do cinema o favorito do *Cineclub* Humberto Mauro, que abrigou jovens nomes como Jorge Furtado, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e Ana Luíza Azevedo, antes que estes fundassem a Casa de Cinema de Porto Alegre. No final da década, Grimaldi foi demitido do *Bristol*, passando a dirigir a *Cineoteca Paulo Amorim*, função que exerceu até sua morte, em 1995. Por volta desta época, começa o declínio dos cinemas de calçada, com as salas migrando para os centros comerciais.

Hoje, o circuito alternativo de Porto Alegre subsiste, embora tenha perdido um certo espaço para os multiplexes cuja programação tende cada vez mais à mesmice. No entanto, certamente não existem muitas cidades que podem se orgulhar de ainda possuir espaços de apreciação da Sétima Arte tão diferenciados como o *Guion Center*, a *Cineoteca Paulo Amorim*, o *Cine Bancários*, a *Sala P.F. Gastal*, e vários outros. Algo marcante para uma época em que muitos preferem dominar a tela de um DVD ao invés de serem dominados por uma tela de cinema.

Dinheiro, fascínio e poder: bem-vindo a Hollywood

Impulsionados por um império econômico e estético, os grandes estúdios dominam as salas de cinema brasileiras

Texto CAROLINA TIMM
Fotos JULIANO ANTUNES

Por conta de sistemas de produção, distribuição e exibição monopolizados, o circuito cinematográfico brasileiro é ocupado massivamente por lançamentos de Hollywood. Para além das salas de projeção, a situação está relacionada com a influência cultural e econômica dos Estados Unidos e dificulta a construção de formas filmicas alternativas.

A primeira sessão pública do cinematógrafo na América Latina aconteceu no dia 08 de julho de 1896, no Rio de Janeiro, cerca de seis meses após a primeira exibição dos irmãos Lumière, em Paris. Nos anos seguintes, os países latino-americanos reproduziram filmes importados e desenvolveram produções que, em geral, consistiam em reconstituições de acontecimentos históricos. Após a Primeira Guerra Mundial, ocorreu a desorganização da produção europeia (até então, a principal fornecedora de filmes para a América Latina) e a concentração da fabricação de filmes em Hollywood. Segundo o escritor Paulo Paranaguá, autor do livro *Cinema na América Latina - Longe de Deus e Perto de Hollywood*, em 1924, cerca de 83% dos filmes projetados no Brasil eram estadunidenses. Assim, a difusão de Hollywood aconteceu depois da Primeira Guerra Mundial, enquanto a sua consolidação definitiva como indústria hegemônica a nível global está relacionada com a Segunda Guerra Mundial.

De acordo com um estudo da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), 7% dos municípios brasileiros abrigam as cerca de 2.200 salas de projeção (des-

tas, 433 pertencem à rede de exibição estadunidense Cinemark) distribuídas em 662 cinemas, que compõe o circuito cinematográfico brasileiro. De acordo com a Agência e com o Observatório do Direito à Comunicação, enquanto a região Norte possui apenas 72 salas, distribuídas em 20 cidades, o Centro-Oeste apresenta 198 salas e a região Sul detém 370 salas e atinge aproximadamente 60% da sua população. Mais da metade do circuito nacional está centralizada na região Sudeste - só a

cidade de São Paulo mantém 282 salas, ou seja, mais do que a região Nordeste inteira, que conta com 243.

Em 2010, foram lançados 75 filmes nacionais nas salas de cinema, produzidos por 68 empresas, concentradas no Rio de Janeiro (que lançou 31 obras) e em São Paulo (responsável por 27 títulos). O grande destaque foi, sem dúvidas, o longa *Tropa de Elite 2*, responsável por 44% do público de filmes nacionais e 8% do público total das salas em 2010. Entretanto, os fil-





mes das seis principais produtoras e distribuidoras estadunidenses dominaram o mercado exibidor brasileiro. A Columbia Tristar Buena Vista Filmes (que distribui as obras da Sony e da Walt Disney), a Paramount (que também distribui os títulos da Universal), a Century Fox e a Warner Brothers foram responsáveis por 30% dos títulos e por 71% do público no território nacional. Com os dois grandes lançamentos *Toy Story 3* (em 496 salas) e *Alice no País das Maravilhas* (em 492 salas), a Columbia liderou o ranking de público, com 21% do total e a arrecadação de R\$274 milhões. Já a Warner Brothers conquistou o maior lançamento do ano, *Harry Potter e as Relíquias da Morte - Parte 1*, que ocupou 929 salas.

A exploração dos mercados consumidores de outros países apresentou um crescimento significativo nos últimos anos, com as bilheterias estrangeiras representando cerca de 68% do faturamento total das grandes produtoras. Historicamente, em uma engenhosa estratégia mercadológica, os estúdios de Hollywood fabricam filmes que apresentam elementos culturais de

outros países e tentam vendê-los como autênticos produtos dos países referenciados. No caso brasileiro, os exemplos mais conhecidos dessa prática são o personagem Zé Carioca (criado por Walt Disney) e, recentemente, o longa-metragem de animação *Rio*, dirigido pelo brasileiro Carlos Saldanha e lançado este ano pela Century Fox. A empresa promoveu uma intensa campanha de divulgação (com parcerias comerciais com empresas como TAM, Peugeot e Renner) e o maior lançamento já registrado no Brasil, com a ocupação de 1.080 salas de projeção. Até mesmo a Prefeitura do Rio de Janeiro se envolveu na promoção do filme, interessada no reforço da imagem da cidade para a Copa do Mundo de Futebol de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016.

Adotando como valor máximo a premissa de que filmes são objetos de compra e venda, os estúdios de Hollywood investem em personagens unidimensionais (com uma nítida distinção de caráter entre o Bem e o Mal) e enredos lineares, com um desfecho lógico e facilmente compreendido. Além disso, tem como objetivo atingir

o maior público possível, através de investimentos bilionários em campanhas de divulgação, sobretudo no caso dos filmes blockbusters (como chamadas as superproduções).

A presença dominante das produções de Hollywood no grande circuito brasileiro está relacionada com a concentração do sistema de produção, distribuição e exibição em torno de poucas empresas. Essa lógica está inserida em um contexto de ampla difusão ideológica e cultural estadunidense, como constatou o realizador francês Jean-Luc Godard, ao afirmar que “o império econômico deu origem a um império estético”. Por consequência, ocorre pouco incentivo a tentativas de construção de referências cinematográficas diferenciadas, além do condicionamento do público a apreciar os elementos e os códigos típicos de Hollywood. Em relação aos filmes alternativos, o sociólogo da UFRGS Caleb Faria Alves aponta que, para a sua efetiva ascensão, “seriam necessários circuitos e públicos alternativos, cientes da necessidade de experimentação para a criação de um cinema nacional forte”.



Arteterapia

Uma abordagem humanizadora em busca do eu interior

Texto LAUREN STEFFEN
Fotos JULIANO ANTUNES

Recebemos o convite para um workshop sobre arteterapia para iniciantes. Quando chegamos lá, encontramos dez alunas sentadas em um círculo. Descobrimos que a maioria cursava Psicologia em Santa Cruz do Sul. Apenas uma delas era formada em Serviço Social. Aproximamo-nos de forma tímida, sem saber o que esperar daquela manhã chuvosa e abafada.

A professora logo se apresentou. Gislene Nunes Guimarães, há 13 anos no ramo da arteterapia. Começamos a conhecer um pouco da história dessa abordagem: de origem européia, veio para o Brasil como uma alternativa para os profissionais da Psicologia. Tempos depois, descobriu-se o potencial da abordagem para as áreas da educação, saúde e recursos humanos. Logo, surgiu uma pergunta: "qual a diferença entre a arteterapia e os outros métodos terapêuticos?" E a professora calmamente respondeu: "A arteterapia não procura interpretar a doença, mas perceber a saúde na possibilidade de se

fazer arte. Ela coloca o paciente como agente do processo de descoberta".

A primeira atividade prática foi a de construir uma ikebana. Um arranjo floral de origem indiana que ganhou popularidade na cultura japonesa. Cada aluna recebeu um pedaço de argila e deveria colocá-lo dentro de um copo de dimensões diminutas. Diante da preocupação de algumas com a impossibilidade de a argila entrar no copo, a professora lançou um desafio: "O copo é a base da vida de vocês. Ele precisa permanecer de pé".

Assim, cada uma foi colocando a sua energia para moldar a argila. Flores, galhos e folhas foram espalhados em um tapete. Depois do suporte, vinha a parte dos sonhos. Todas se acocaram no chão para montar seu arranjo. Silenciosamente, apenas com uma música estilo oriental ao fundo. Aos poucos, o nome do workshop se justificava: Plantando sonhos, construindo caminhos. Enfim, surgiram as ikebanas. Uma diferente da outra, cada qual com a sua

beleza. A voz de Gislene despertou todo mundo: "Do caos veio a transformação. Esse é o princípio da ecologia humana, o reaproveitamento". A turma se reuniu em duplas para discutir o que aquela construção expressiva representava sobre a sua vida. Nenhuma ressignificação era certa ou errada. Ao observar os grupos, pude perceber como a conversa fluía. Aproveitando o espaço, fui falar com a Gislene. Perguntei se as meninas já se conheciam. Fiquei realmente impressionada com a conexão que havia entre elas. "Não, para a maioria o primeiro contato está sendo travado agora. Impressionante, né? A arteterapia é uma linguagem muito humanizadora, que acaba integrando as pessoas", revelou Gislene.

Mas foi a segunda tarefa que mais me tocou. Cada pessoa pegava três cartas contendo figuras impressionistas: uma representava o problema, a segunda sua origem e a terceira a solução. Após minutos de reflexão, cada uma abriu para o grupo. Obviamente que

ninguém se sentia confortável, não havia intimidade suficiente para grandes revelações pessoais. Mesmo assim, as possibilidades transformadoras da arte se revelavam na minha frente. Uma menina falou: "Tá aqui, olha. Sempre quis viajar ao Egito, a esses lugares exóticos. Essa figura encolhida na carta sou eu. Com medo, sem nenhuma iniciativa". De forma muito sutil, a arte rompeu os mecanismos de defesa e deu vazão ao inconsciente. A arte se tornou um atalho, um contato com a dor a partir de uma estética, de uma forma muito mais acolhedora.

Na hora do cafezinho, subimos ao segundo andar. Gislene disse que queria nos mostrar os desenhos de um antigo paciente seu. Em meio a inúmeras peças guardadas, ela exclama: "É esse aqui, muito especial!" Ela nos contou que se tratava de um estudante de Publicidade, que sofria de esquizofrenia. Tinha sido encaminhado por um psiquiatra, que confessou que as palavras foram insuficientes neste caso. Talentoso, o menino começou a desenhar nas sessões. Gislene coloca-

va uma indagação sobre seu estado de espírito, ele respondia desenhando. O estudante exprimia seu sentimento de inferioridade, as vozes que ouvia desde os 10 anos de idade, sua vida sexual mal-resolvida, seus conflitos com o pai. Aí, eu parei a exposição e perguntei: "Tá, mas eu jamais conseguiria desenhar como ele! Os desenhos estão perfeitos! Acho que a arteterapia não funcionaria comigo". Gislene, com sua calma de sempre, de quem tem muito a ensinar, me diz: "Não precisa ser através de desenhos. O domínio da arte é de uma vastidão sem fim. Já pensou nisso?" O estudante hoje trabalha como cartunista para um jornal. Ele só liga para Gislene quando tem alguma crise. Na maior parte do tempo, consegue lidar bem com seus conflitos mentais.

Na volta do cafezinho, a professora aparece com um novelo de lã. Todas se levantam. Cada pessoa deveria dizer o que a tarefa anterior tinha representado em uma palavra. Depois disso, segurava uma ponta da lã e jogava para outra pessoa. Não podia soltar a ponta, não podia se perder da sua origem.

No fim, construiu-se uma teia. A roda começou a andar em círculos e as meninas faziam movimentos pendulares com as mãos. Formatos inusitados foram aparecendo. Gislene pediu para que colocassem a teia em cima de uma cartolina exposta no chão. Cada uma pintaria a sua parte da teia. Mas pintar o quê? "Segue a tua intuição", disse nossa anfitriã. Parei uns minutos. Olhei ao meu redor. Todas, sem exceção, estavam com um sorriso no rosto. Sorriso de liberdade, de poder extravasar as barreiras da linguagem verbal.

Só sei que eu saí de lá pensando: como é que um desenho pode falar tanto? Como é que aquelas pessoas enxergavam tanta coisa em um arranjo floral? Como participei apenas de observadora, saí salivando com vontade de me integrar ativamente à próxima sessão. Depois de agradecer à professora três vezes pela oportunidade, ela me disse: "Não esquece, a criatividade é o caminho pra felicidade. Sempre existirão novas formas de buscar soluções". Não tive dúvida: agradei pela quarta vez.



A magia do circo ainda é capaz de encantar

Com sua mistura de teatro e apresentações circenses, o Circo Girassol se mantém há mais de 10 anos com disposição e vontade de inovar

Texto GLAUBER FERNANDES

Respeitável público, o circo chegou. Quando falamos a palavra circo, que sentimentos nos vêm de forma quase que imediata à cabeça? Alegria, diversão, encantamento, tudo que uma criança sente ao se deparar pela primeira vez com figuras estranhas que podem beirar algumas vezes ao absurdo, mas trazem consigo uma carga de felicidade. Os rostos se iluminam. As lembranças de infância são evocadas e, invariavelmente, as imagens e o imaginário se fundem. Assim como as idades. Qual adulto não sorri ao se deparar com um palhaço fazendo brincadeiras e arrancando gargalhadas da plateia? No circo, o mundo adulto e o infantil se encontram rompendo as fronteiras, os limites entre um e outro. Na verdade, este é um dos grandes fascínios do circo. Nobre arte que carrega consigo uma carga histórica do novo, do desbravamento dos lugares mais longínquos, onde se permite rir e fazer rir, levando

uma pitada de alegria para quem quer que seja, rico, pobre, preto, branco, religioso, ateu, não importa. O que importa é que o circo, a arte mais democrática de todas, só tem o compromisso de alegrar. No Rio Grande do Sul, uma das histórias mais fortes é a do Circo Girassol. Companhia criada há 11 anos para ensinar e manter viva a tradição do circo, esta trupe teve início nos anos 70, quando um grupo de alunos do curso de Arte Dramática da UFRGS se reuniu para se apresentar com peças em todo o estado. Com uma mistura de teatro, dança e muita cor, o grupo, que no início era de teatro, já enamorava técnicas circenses, fato que veio a ocorrer somente nos anos 2000. O fundador da trupe é o ator, produtor, dramaturgo e diretor Dilmar Messias. Ele conta que há 40 anos atrás o grupo de amigos já encarnava o que hoje é conhecido como Teatro Novo. "Esta mistura do teatro com a dança e mais o circo é algo que

nós já tínhamos no nosso início. Já estava no nosso sangue."

Com diversas montagens e muitos prêmios, o grupo era destaque na época com espetáculos como A Tragicomédia de Dom Cristóvão e da Srta. Rosita. Mas foi a partir de uma experiência com o Circo Teatro Catavento, em 1976, onde foi montado o espetáculo Hoje é Dia de Rock, que o circo nunca mais sairia da vida da trupe.

Panis et circensis

A proposta de renovação da nobre arte circense era clara. Mas uma das maiores preocupações dos participantes desta vertente era justamente não acabar com o que de melhor o circo tem: o espírito. Dilmar Messias acredita que as apresentações consigam manter a fidelidade ao que os antigos artistas já faziam desde o século XIX. "Ele repete as mesmas formas que o circo tradicional. O lirismo, a fantasia, a importância do palhaço, mas a roupagem é diferente. Então a gente diz que o circo contemporâneo é a mescla do tradicional com a renovação de alguns elementos."

Tanto que o grupo ousou até mesmo na forma de apresentação. A já tradicional lona com o picadeiro e a plateia nem sempre é usada. A diretora artística Débora Rodrigues aponta a experimentação também como uma forma de ousar. Para a idealizadora cênica, quanto maior o desafio, melhor é o show. "O Circo Girassol, dentro do conceito de novo circo, tem se apresentado em teatros, ginásios e até na rua, que é um formato que nós temos ensaiado bastante devido à facilidade de adaptação. Na verdade, a lona só é usada em ocasiões especiais."

Um dos maiores expoentes deste tipo de apresentação é o famoso Cirque du Soleil, conhecido no mundo todo como a principal expressão desta ver-



Divulgação

tente. Assim como o famoso grupo canadense, o Circo Girassol também tem como preocupação passar as técnicas para frente.

O Circo como escola

Por ser um dos grupos mais antigos do país, o Circo Girassol sempre foi referência na formação de artistas, mas, com o passar do tempo, o número de artistas acabou diminuindo. Após algumas discussões com a Prefeitura para conseguir fixar um terreno próprio para os ensaios, o Circo Girassol se situou no Bairro Bom Jesus, região pobre de Porto Alegre, e resolveu passar à frente os mais de 40 anos de aprendizado. Foi aí que foram criados os programas Circo para Todos e o Circo é Nosso. Com a proposta de ensinar um ofício aos alunos, normalmente de regiões carentes, o programa possui um forte apelo social, como afirma Dilmar: "A comunidade já nos conhece e apoia muito a iniciativa. Tanto que tem fila sempre que abrimos as oficinas. Nós nem precisamos fazer propaganda. Eles já vêm prontamente".

Este é o caso de Luciana. Com 12 anos, a aluna afirma que já conta com a possibilidade de seguir no circo como meio de vida. "Pretendo levar isto adiante. Quando eu crescer quero ser uma palhaça para alegrar a vida das pessoas."

O grupo conta com uma equipe de 15 profissionais que está em constante pesquisa das técnicas tradicionais e contemporâneas. O Girassol constrói e cria equipamentos, assessorado por especialistas. Desenvolve também importante e reconhecida pesquisa dramática na criação de seus próprios argumentos, textos e roteiros cênicos, pesquisando paralelamente a linguagem cômica de tradição oral dos palhaços, na busca da renovação da cena circense.

Tanto esforço já rendeu frutos. O diretor Dilmar Messias conta com orgulho sobre os antigos alunos que se encontram pelo mundo afora levando o nome e a tradição do curso. "Nós temos artistas formados pela nossa escola em todo o Brasil, na Europa e também nos Estados Unidos. Até no Cirque du Soleil tem aluno do Circo Girassol. E tudo isso resultado de oficinas dos mais diversos tipos."

Magia que ainda encanta gerações

O circo sempre foi diversão garantida para toda a família, como afirmam os mais antigos. No entanto, o surgimento de outras formas de entretenimento,

entre elas a televisão, trouxe a decadência deste tipo de entretenimento. Daí advém o questionamento: será que ainda existe espaço para o circo na vida das pessoas? Dilmar Messias garante que sim: "Com certeza! Ainda há muitas crianças que têm o brilho no olhar quando veem o palhaço ou o malabarista pela primeira vez. O circo sempre vai encontrar espaço como arte. Uma arte itinerante".

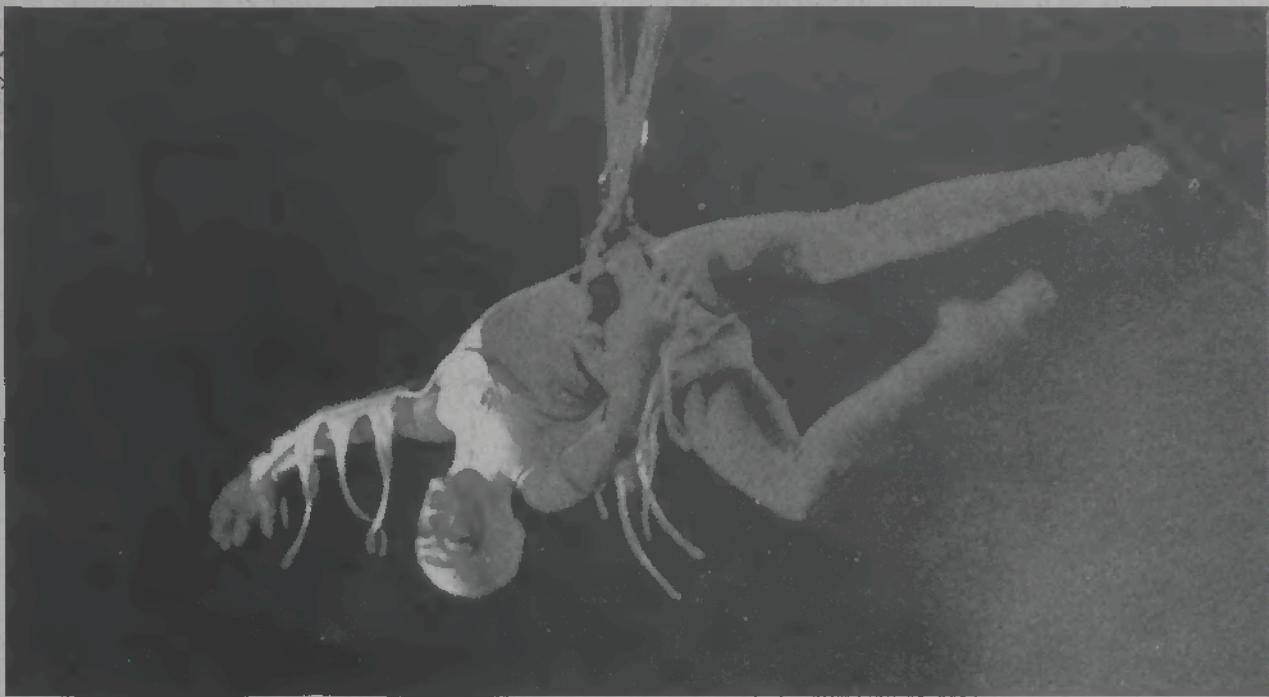
Palhaços, malabaristas, acrobatas... Mas não falta nada neste cenário? E os animais? No Circo Girassol eles não fazem parte do espetáculo. Participante da trupe, Anderson Balheiro, afirma que muitas pessoas deixaram de ir ao circo por ter pena de como os animais são tratados, sendo este um grande motivo para evitar este tipo de show. "O público quer ver mais plasticidade e menos animas. Em muitos circos os animais só são bem tratados em cena."

A última temporada do grupo ocorreu no mês de maio, quando durante 12

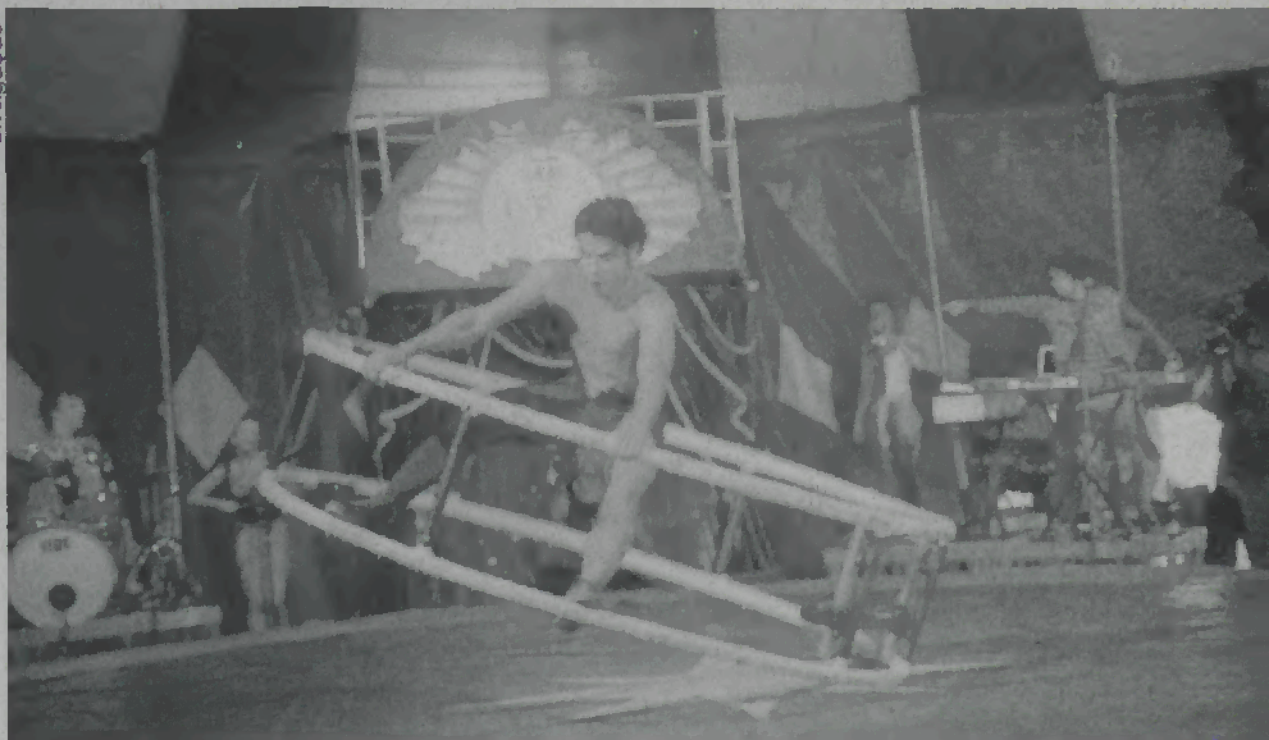
dias foram apresentados seis espetáculos diferentes, que fizeram um apanhado de tanto tempo de estrada. Fizeram parte da última coletânea: Pão e Circo, que conta a história de uma família de palhaços; Circo Eletrônico, que é uma reflexão sobre as relações e a memória; além d'O Hipnotizador de Jacarés, que conta as aventuras dos palhaços Seragem, Farinha e Farofa. Já Lili Inventa o Mundo mostra o universo do poeta Mário Quintana no picadeiro; O Mundo da Lua narra a trajetória de um grupo de artistas circenses na estrada a caminho de uma apresentação no interior; e Misto Quente, que traz de forma divertida a apresentação de números aéreos, de solo e de palhaço.

Para este ano, há apenas a definição de novas oficinas. Mas com um forte apelo mambembe, de nomadismo. Não é de se duvidar que, a qualquer momento, a velha lona azul e branca se levantará novamente para espalhar um pouco mais de alegria na vida de crianças de todas as idades.

Divulgação



Divulgação



Criadora e criatura

A busca de uma linguagem contemporânea

Texto LUIZA MÜLLER

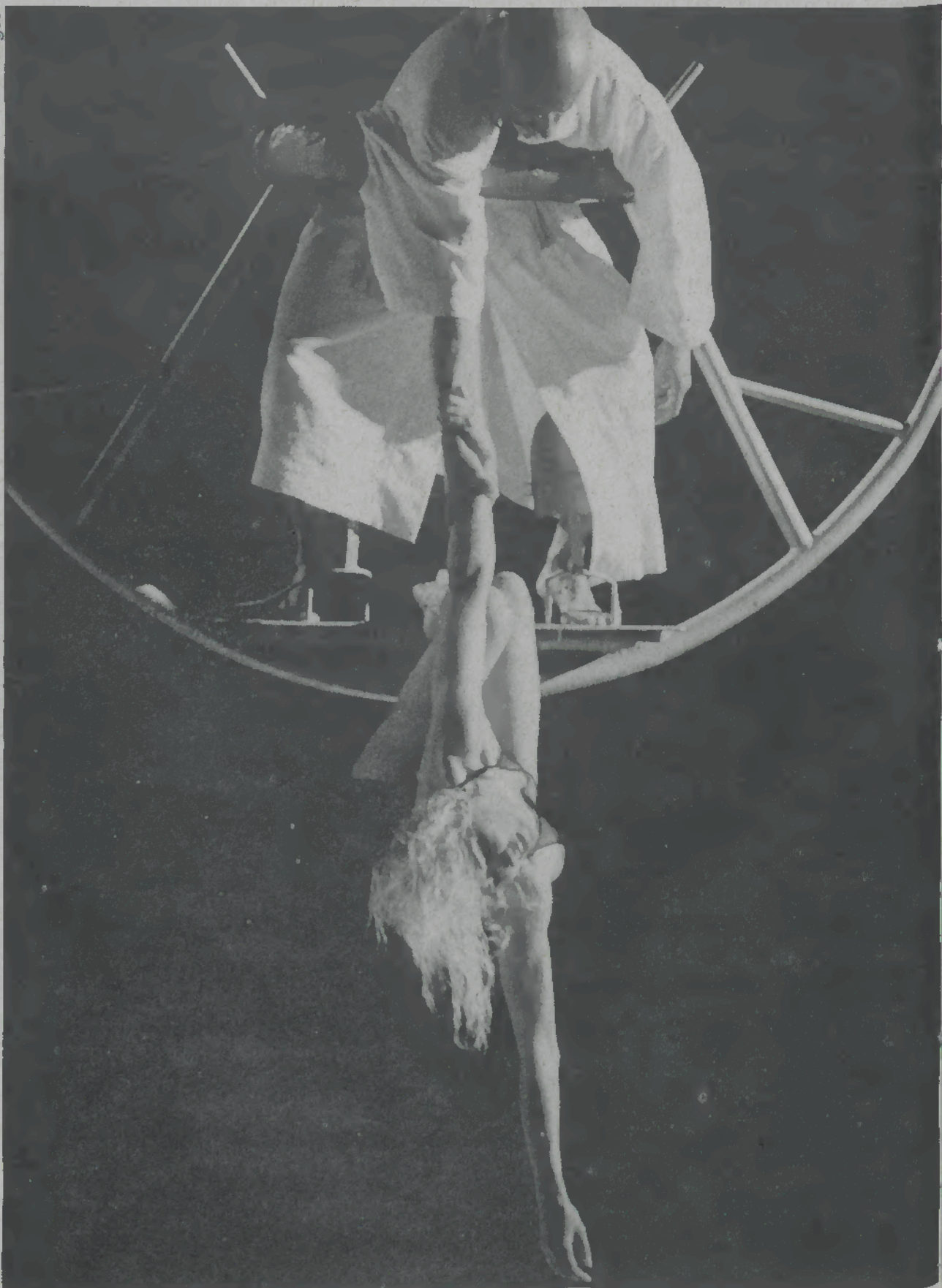
"Para-papi-rapapa, plié, girou! Puxa o fio da cabeça!", assim a professora comandava a aula quando entrei na sala de dança que o grupo Terpsí mantém no Museu do Trabalho em Porto Alegre. Fiquei algum tempo observando os exercícios de barra que os experientes bailarinos praticavam. Certamente estranha e indecifrável para estrangeiros, a linguagem utilizada por eles é universal no seu meio, pois diferentes gerações e nacionalidades compreendiam tudo perfeitamente. Anomalias anatômicas como puxar o fio da cabeça, colocar o umbigo nas costas ou jogar a perna para cima também são rotina na vida daqueles que tem como profissão fazer arte com o próprio corpo.

Logo meu exercício de tradução é interrompido por Carlota Albuquerque, diretora do grupo, que me chama para a sala de recepção. A instalação de toda a companhia é um tanto rudimentar, o que já distancia o visitante daquela visão dos espelhos e barras impecáveis das salas de ballet clássico. Entretanto, o ambiente é uma grande moldura para pôsteres de espetáculos, painéis de pintura e, claro, para os corpos que criam obras de arte a cada novo movimento.

Fundada em 1987, a Companhia Terpsí Teatro de Dança é expoente do estilo contemporâneo no estado e no país. Com apenas três anos de existência, o grupo foi convidado a ser um dos dois representantes do Brasil no Carlton Dance Festival 90, ao lado de grandes representantes da arte no século XX. Tal exposição rendeu a Carlota convites de trabalho em todo o Brasil. Contudo, a coreógrafa sentia que ainda era muito cedo. "Eu me achava muito nova, acreditava que ainda precisava trabalhar na companhia - que era um trabalho construído em conjunto. Antes de tudo era necessário criar uma linguagem", explica.

O Terpsí se une com a proposta da dança teatral, que integra o conjunto de danças contemporâneas. Esse estilo teve como grande precursor o ballet de Pina Bausch, coreógrafa alemã, que tinha no cotidiano de seus bailarinos sua principal inspiração. Carlota recorda que, nos anos 80, o Tanztheater Wu-

Cláudio Etges



Angela Spiazzi e Geraldo Lachinni em "O Banho" - 2001

ppertal (ballet de Bausch) veio a Porto Alegre. Contudo, a dança teatro ainda era uma linguagem incompreendida em nossa cidade provinciana. "Na época, meu professor de ballet contou que o público se retirou do teatro, ficaram pouquíssimas pessoas assistindo. Anos depois, esse mesmo público lota o teatro do SESI no Porto Alegre em Cena, e

eles são ovacionados", conta a diretora do Terpsí, que complementa: "Na época foi chocante, colocar um corpo do cotidiano no palco, o corpo que se desnuda, o bailarino que vomita em cena. E eu não ousava assistir porque eu era uma bailarina clássica, meu professor sempre foi avantgarde. Ele foi uma das poucas pessoas que ficou até o final".

Ditos e Malditos Desejos de Clausura



Cláudio Elges



Cláudio Elges

Lourdes Laybauer em "Lautrec...fin de siècle" - 1993

A metamorfose da comportada bailarina clássica para a inquieta coreógrafa de dança contemporânea passa por gradativas mudanças na sua forma de perceber o mundo e a arte. Ainda atuando no ballet, Carlota recebe uma bolsa para dançar profissionalmente em Toulouse, na França. Lá, as novas ideias a confrontam quando toma contato com os "modernos". Em seguida, a porto-alegrense muda-se para a África, onde hoje é Burkina Faso. Na época, o país chamava-se Haute Volta, e era o terceiro mais pobre do mundo. Na cidade de Ouagadougou, trabalha como voluntária na base de cooperação do governo francês, criando uma escola de dança para crianças, existente até hoje.

De volta a Porto Alegre, a atual coreógrafa depara-se com os últimos

anos da Ditadura, convivendo com artistas e contestadores. Carlota cogita cursar teatro para explorar seu potencial criativo, mas acaba dedicando-se exclusivamente à dança, co-fundando o grupo Terra Cia de Dança. "Na verdade, esse foi um momento em que a gente nem pensava na Universidade. Era um momento que a gente tinha que viver, intensamente...", reflete.

Após deixar o grupo Terra, a transformação se completa: de intérprete, a fundadora do Terpsí passa a criadora. "Foi uma revolução dentro do que eu tinha como expressão na área clássica", explica. Mas a principal modificação, segundo o que ela mesma conta, sentada despojadamente no colorido sofá da recepção, foi sua mentalidade, que passa a considerar a criação como potencial modificador. "Eu estou pre-

ocupada que alguma coisa aconteça através do que eu faço. Que eu possa revelar também o que não é bonito. Porque no clássico eu fazia o belo. E quando eu me transformo eu vejo que sou agente também – ou de revelar alguma coisa pra ser transformada ou simplesmente pra deixar o outro visualizar aquilo."

Experientes, criadora e criatura continuam em plena atividade. Com 54 anos e mãe de três meninas, Carlota Albuquerque ainda gerencia a arte do Terpsí, que completa 24 em 2011. Sobre sua relação com o grupo e o processo criativo, completa: "Sempre são colocadas novas coisas que nos inquietam, novos textos, novas músicas, tentando o corpo na cena. Esse processo é múltiplo, é coletivo e é individual."

A mão na foto

Fotografia ficcional e realidade fantástica no trabalho de Rochele Zandavalli

Texto LETÍCIA GARCIA



Da série "Rever: retratos ressignificados"

"...a ideia é tentar fugir de uma pasteurização da fotografia, tentar criar um trabalho um pouco diferente..."

Para o senso comum, a fotografia é vista como uma cópia fiel do mundo, onde a coisa e sua representação se confundem. Essa visão que prende a fotografia ao registro documental aparece em toda a história da técnica, e foi só com as Vanguardas Históricas da primeira metade do século XX que houve uma primeira desconstrução deste discurso documental, e a entrada definitiva da fotografia na arte.

"... ao mesmo tempo em que existe esse vínculo indiciário com aquele sujeito que está naquele retrato, ao mesmo tempo é isso que eu tento desvincular através dessas manipulações, das intervenções com bordado. Eu tento cortar

esse elo mais forte de ligação indiciária que vai ter com aquele sujeito e criar uma nova situação..."

No contemporâneo, a fotografia abre-se para novos usos, assumindo um discurso do múltiplo e potencializando a imagem e sua autonomia do referente. Experiências artísticas de intervenção na imagem revelada ajudam a marcar esse ponto de vista. A fotografia, como matéria para a arte, expande ao máximo essa autonomia: a criação da imagem fotográfica começa com o clique do fotógrafo, entre suas escolhas e recusas, chegando à interferência na própria imagem, na manipulação. A artista-fotógrafa Rochele Zandavalli, com a liberdade que salta de seu trabalho, mostra este domínio sobre a imagem fotográfica antes, durante e depois do

clique, misturando à representação da realidade um tanto de ficção fantástica.

- A ideia é tentar fugir de uma pasteurização da fotografia, tentar criar um trabalho um pouco diferente. Ao mesmo tempo, também tem a ver com o meu interesse pela fotografia como um objeto: eu gosto da fisicalidade da fotografia, da fotografia palpável, pra gente poder pegar na mão, mexer nela... Então isso faz com que eu trabalhe a fotografia de uma maneira bem objetual, trabalhe ela de uma maneira bem física, e tátil, diz Rochele.

As intervenções que faz com pintura e bordado nas imagens reveladas são parte desse "tornar objeto". O tátil também está na revelação:

- Gosto muito de trabalhar no laboratório o preto e branco. No início eu trabalhava mais só com preto e branco, e depois, ao longo do tempo, eu fui aprendendo novas técnicas, mas sempre a base é o laboratório fotográfico. Às vezes eu intervenho com filme gráfico, que é alto contraste, ou pintura em cima das fotos, a sobreposição de imagens... Um caminho que seja mais artístico mesmo, para minhas imagens.

Rochele é formada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS, mas seu gosto por fotografia veio da Fabico, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS:

- Quando eu entrei no curso de Publicidade, eu tinha disciplinas aqui de Introdução à Fotografia... Aí eu conheci o Núcleo [de Fotografia], me tornei monitora daqui e não parei mais de fotografar. Mas minhas idéias com a fotografia sempre foram mais voltadas para a arte visual.

A preferência para seu trabalho sempre foi a fotografia analógica, também porque, para ela, a criação artística contém seu tanto de imprevisibilidade:

- É um trabalho bem experimental. Então muitas vezes a gente tem uma imagem mental, primeira, mas o resultado final acaba sendo bem diferente daquilo que é imaginado. E isso é o interessante de trabalhar com uma fotografia analógica, ainda. Porque como a gente não tem o tal do "Ctrl+Z", que tem no digital, a gente não pode voltar o processo um passo atrás, acaba tendo que lidar com coisas que acontecem ao acaso, ou as próprias coisas que são determinantes do material. Então às vezes eu penso numa idéia e o que acaba se concretizando é completamente outra. Gosto disso, eu acho que essa coisa do acaso na fotografia analógica é muito interessante, acho que a partir dali

muitas possibilidades podem se abrir.

Rochele explora vários estilos e técnicas – suas referências são muitas. Desde fotógrafos mais clássicos, como Robert Capa e Cartier-Bresson, até Andy Warhol. Na pintura sobre as fotos, a influência é de Jan Saudek, Ouka Leele e também Telma Saraiva e Ellen Rogers, que pintam seus autorretratos, marca também do trabalho de Rochele. Maurizio Anzeri e Leonilson a inspiram no bordado sobre as fotos, e Caroline Valansi no trabalho com fotografias antigas.

Ao unir o bordado em retratos antigos, num regaste de memória através de narrativas, com suas reflexões sobre o fazer fotográfico atual, Rochele iniciou em 2010 sua pesquisa de mestrado em Poéticas Visuais, Rever: retratos ressignificados, pelo Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da UFRGS:

– Acho que é um trabalho muito amplo, ele tem muitos conceitos envolvidos, pode gerar muita discussão. Então foi muito bom ter conseguido passar no mestrado com este projeto, que eu achei bastante rico de possibilidades. E ele vem também numa esteira de trabalhos contemporâneos, de artistas como, por exemplo, o Boltanski, ou Sophie Calle, Cindy Sherman, e vários outros artistas que trabalham a fotografia de uma maneira mais ficcional, narrativa e ficcional.

Na série Rever é possível notar que, além de experimental, o trabalho de Rochele tem muito de autoral:

– Quase tudo que as pessoas fazem vai ser atingido pelo que elas estão sentindo. Então, principalmente este trabalho Rever, trata um pouco de coisas que são mais autobiográficas – mas também trata de coisas que são muito do outro, um olhar para o outro. Isso eu também acho que é importante.

Neste olhar, Rochele se apropria de retratos para contar histórias:

– Geralmente eu não sei quem são aquelas pessoas, e isso, também, é o que instiga as imagens, o trabalho com essas imagens, porque a partir de imagens de desconhecidos eu tento gerar uma trama, uma narrativa mais ficcional, e sugerir algum tipo de história nova para o retrato daquelas pessoas, para a representação delas.

Este ano, ela expôs na Espaço Borro parte desse seu trabalho de mestrado, e também participou da mostra Labirintos da Iconografia, no MARGS. Participando do cenário artístico, Rochele consegue perceber como a fotografia se

insere na arte hoje:

– Eu acho que tem uma predominância dessa criação de situações, a partir de imagens encontradas, ou apropriadas. Acho que é bastante interessante isso. E vejo muita multiplicidade de técnicas, e isso é uma coisa interessante do momento contemporâneo, porque ao mesmo tempo que a gente tem a supremacia da digital, a gente também tem um retorno de técnicas bem antigas, como até o daguerreótipo, o colódio, e também o papel fotográfico. Então todos os tipos de suporte estão sendo utilizados ao mesmo tempo. E isso eu acho bem interessante, a convivência das tecnologias. Porque eu não acredito que uma tecnologia possa tirar todo o espaço que a anterior tinha, acho que elas podem coexistir, e isso é muito rico.

Atualmente, Rochele dá aulas nos cursos de extensão do Núcleo de Fotografia da Fabico/UFRGS. Além do mestrado, está preparando novas exposições, que planeja estender a outros Estados.

– O meu trabalho fotográfico tem se voltado mais pra produção de ensaios, que são bem montados, bem encenados e planejados. Geralmente eu consigo alguém que queira posar pra mim, e faço uma sessão bem extensa, com vários tipos de suporte, geralmente eu uso filme colorido e preto e branco na mesma saída, no mesmo ensaio, às vezes pinto... Então um ensaio gera múltiplas possibilidades. E gosto muito da figura humana nas minhas imagens, é

uma coisa que me interessa bastante.

A imagem fotográfica é criação do autor. O referente está lá, mas as escolhas do fotógrafo começam no momento do clique, na escolha do olhar, até a interferência final, com a mão sobre a foto descobrindo novos olhares:

– Ao mesmo tempo que existe esse vínculo indicial com aquele sujeito que está naquele retrato, ao mesmo tempo é isso que eu tento desvincular através dessas manipulações, das intervenções com bordado. Eu tento cortar esse elo mais forte de ligação indiciária que vai ter com aquele sujeito e criar uma nova situação.

Com o trabalho de Rochele, percebemos que a imagem fotográfica é essa apropriação do real, com sua própria escrita, com sua carga autoral – um diálogo entre realidade e ficção:

– Estudando a história da fotografia a gente vê que essa discussão entre fotografia como ciência ou fotografia como arte sempre foi muito profunda, e tiveram vertentes que apostaram nos dois caminhos. A tendência contemporânea vai ser de juntar essas duas vertentes, jogando ora com elementos mais realistas da fotografia, e ora com elementos mais ficcionais. Eu acho que isso eu tento juntar no meu trabalho – mas ele tem um viés mais para o lado do fantástico, que é uma coisa que eu gosto e tento trazer para as minhas imagens.

Mais trabalhos de Rochele Zandavalli
no site laboredo.art.br

Da série "Oculto"





Da série "Rever: retratos ressignificados"

Da série "Rever: retratos ressignificados", exclusiva para o 3x4



Da série "Oculto"



Da série "Rever: retratos ressignificados"



O arquiteto das imagens

Por BRUNA LINHARES

O porto alegreense Luiz Carlos Felizardo foi “apresentado” oficialmente à fotografia em 1967, com 18 anos, no Colégio Aplicação. Em 1968, entrou para a Faculdade de Arquitetura da UFRGS, mas largou o curso quatro anos depois para se dedicar à fotografia. Fez sua primeira exposição em 1975. Em 1984, através de uma bolsa da Comissão Fulbright, foi para os EUA fazer especialização em Arte com o fotógrafo e arquiteto italiano Frederick Sommer. Ao voltar, realizou uma pesquisa sobre a passagem de Sommer pelo Brasil, nunca publicada por falta de patrocínio. Com quase 40 anos de profissão, Felizardo já expôs em lugares como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Buenos Aires, Montevideu, Londres, Paris e Barcelona. Seu trabalho se diferencia pela gradação dos tons de cinza, pelas texturas capturadas especialmente em temas bucólicos e arquitetônicos e pela preservação dos negativos originais. Felizardo também escreve sobre fotografia e é autor de “O Relógio de Ver” e “Imago”. Em 2011, foi o fotógrafo homenageado do FestFotoPoa.

Juliano Antunes



O começo

3x4 – Por que o senhor resolveu ir para a Faculdade de Arquitetura?

Felizardo – A arquitetura, naquela época, 1968, que era um período negro para o Brasil, era um refúgio de quem pretendia alguma coisa na arte ou que, no fundo, ia descobrir, um dia, que pretendia isso. Era uma faculdade que ainda dava um espaço para o pensamento e para a gente produzir coisas mais criativas. Isso eu descobri depois que não foi só aqui. Existe uma relação, na verdade, entre várias artes e a arquitetura, especialmente entre fotografia e arquitetura. Tu observa assim que ao longo da história da fotografia são muitos os fotógrafos que são arquitetos, ou foram arquitetos, ou são ex-quase-arquitetos. Estudaram arquitetura, mas não chegaram a concluir o curso.

Eu tomei um rumo meio suicida, de me afastar do trabalho da publicidade e buscar a área cultural. Investir no meu próprio trabalho e fazer trabalhos de documentação cultural.

O senhor, quando começou na fotografia, já tinha uma pretensão profissional?

Sim. Eu comecei trabalhando com fotografia. Trabalhando mesmo, para clientes. Comecei trabalhando com agências de Publicidade, fazendo estúdio, porque o grande formato, o tipo de técnica que eu usava, me aproximou do estúdio fotográfico. Mas, em 1976, eu comecei a desviar o meu rumo. Eu nunca gostei de Publicidade. Sempre tive um pé atrás com a Publicidade. O negócio de atender a encomendas nunca me agradou muito. Eu sempre tive, talvez, pretensiosamente, uma confiança na minha visão. O que eu fazia, em detrimento do que os outros propunham. Eu tomei um rumo meio suicida, de me afastar do trabalho da publicidade e buscar a área cultural. Investir no meu próprio trabalho e fazer trabalhos de documentação cultural. Documentação entre aspas. E comecei fazendo um trabalho longo, e foi muito importante pra mim, sobre Arquitetura Histórica do Rio Grande do Sul, com um ex-professor meu, que é o Júlio Kürtz, que também gostava muito de fotografar. Desde então, eu venho me afastando cada vez mais. É claro que, durante muitos anos, até 1990, eu mantive trabalhos, porque eu precisava viver. Mas, desde

então, à medida que meu trabalho passou a ser um pouquinho mais valorizado... Nunca vou poder dizer que, em algum momento da vida, vivi da venda do meu trabalho, porque nunca vendeu adequadamente. Mas comecei a ganhar bolsas e fazer trabalhos de pesquisa e foi se ajeitando. “No andar da carreta as abóboras se acomodam”. Se acomodou.

E teve dificuldades nesse começo?

Tu sabe que quando eu comecei era muito mais fácil. Não foi fácil, evidentemente. Nunca foi fácil para mim, mas, no começo da década de 1970, tinha muito menos gente fotografando. Era muito mais caro e muito mais difícil tu montar um estúdio fotográfico, tu ter câmeras para fotografar, o filme custava caro, o papel custava caro. É diferente. Eu acho que hoje em dia seria muito mais difícil, porque tem muito mais gente. Na verdade, existe uma bronca dos fotógrafos, que são fotógrafos mesmo, em relação ao pessoal que resolve fazer fotografia. E qualquer um faz, porque, hoje em dia, tu tira uma fotografia, olha no visor e diz “não, vou fazer de novo, mais escuro um pouco”, vai de novo e, pronto, resolveu o problema. O sujeito passa a fotografar e cobra um preço completamente irreal. Não é o preço de alguém

que tá realmente envolvido com aquilo, que sabe o equipamento que usa, que entende um pouco do assunto que está fotografando. Eu me lembro uma vez que eu tava na casa do Iberê Camargo. Ainda não era a Fundação. Estava sendo construída. E apareceu o fotógrafo que ia fotografar a obra do Iberê. Eu fui olhar o cara fotografando e, que barbaridade. O rapaz não tinha a menor noção nem do que era fotografia, nem sabia quem era Iberê. Não tinha a menor noção de nada. Colocou dois flashes, sem usar o guia de cores, que a gente usa quando fotografa obras de arte. Lamentável. Mas, ele estava fazendo o trabalho, cobrando pelo trabalho, provavelmente um preço razoável, mas tinha sido escolhido porque os fotógrafos que trabalham realmente fotografando obras de arte, que é um trabalho bem complicado, bem chato de fazer, cobravam mais caro.

A técnica

O senhor atua em todas as etapas do processo fotográfico? Até no laboratório?

Sim. Nunca ninguém revelou uma foto minha, a não ser mais recentemente. Quando eu ainda estava usando filme, que alguns filmes foram, muito

“Os mortos permanecem jovens,” 1987



poucos, não passam de cinco, revelados por outro fotógrafo. Desde o começo, eu sempre revelei minhas coisas. Eu sempre tive uma preocupação muito grande com o controle tonal da fotografia. O meu trabalho ficou conhecido, também, por um cuidado e por uma habilidade que eu desenvolvi, ao longo do tempo, no laboratório. Em tornar os negativos, positivos.

Por que o senhor optou pela estética do preto e branco?

Uma das coisas é o fato de que no preto e branco tu controla todo o processo. Tem a possibilidade de controlar todo o processo. Tu faz várias cópias. Não hoje em dia. Hoje em dia tem uma possibilidade criativa maior. O preto e branco a gente trabalha com luzes de segurança no laboratório. E aí tu enxerga a cópia e tem toda a possibilidade de clarear um lugar, escurecer um pouquinho mais. Transcrever as informações do teu negativo para um positivo que vai ser, na verdade, uma decisão do teu ponto de vista.

O trabalho do fotógrafo é formado nesse processo todo pelas coisas que estão no lado de lá, que é o nosso lado, que é a vida da gente, que é o amor que a gente tem por uma outra pessoa, pelos objetos, pelas coisas, pelo viver em si.

Os negativos

A minha exigência com relação ao corte dos negativos é muito exata. O que eu vi é o que eu vi. Eu respeito isso, tanto quanto possível, a não ser que seja uma razão técnica ou coisa assim. Eu sempre preservo o negativo integralmente. Ele inteiro, o que eu fotografei. Mesmo em 35mm, mesmo com essas câmeras pequenas, eu faço isso.

Os textos

O senhor também escreve bastante sobre fotografia. Isso começou quando o senhor foi convidado pelo Assis Hoffmann para escrever na Folha da Manhã?

Acho que foi em 1972, eu fui trabalhar com o Assis. Trabalhamos juntos, tínhamos um estúdio, que existe até hoje, que é a Focontexto. Em 1974, o Assis estava na Folha da Manhã, na Caldas Junior. Era um jornal bom, excelente. Talvez o melhor jornal que a gente



"Cozinha do galpão", sem data

tenha tido. Aos sábados, a Folha da Manhã publicava o Quadrão, que era um suplemento sobre quadrinhos, editado, imagino eu, pelo Edgar Vasques, que tinha sido meu colega de faculdade e de colégio. Aí surgiu a ideia de fazer uma seção sobre fotografia na Folha. Como eu sempre gostei de escrever, o Assis me disse: "Olha, estou pensando em fazer isso. Quem sabe tu não assume isso aí". E aí comecei a escrever. Eu vi um dia desses e é um negócio bem inicial. Os textos são, realmente, principiantes. Mas, depois disso, eu fui convidado, já bem depois, década de 80, para fazer um prefácio para um livro de um amigo. Antes disso, fiz um texto para a exposição de um outro amigo. Aí comecei a escrever de vez em quando. Acabei fazendo um livro [O Relógio de Ver] com os vários textos que eu tinha. E aí fui indo, fui indo e, um pouco depois disso, a Paula Ramos, que era editora da

Aplauso, me convidou para fazer uma coluna sobre fotografia. E eu comecei a escrever em 2001, acho que foi, e mantive, sempre, todos os números da Aplauso tá lá. Eu fiz uma seleção desse material e publiquei esse livro aqui, o Imago, que são as colunas da Aplauso, algumas delas ilustradas, e com mais três textos novos. Devo voltar a fazer [textos]. Certamente vou voltar, porque tenho pensado bastante. De manhã cedo, quando tomo um mate aqui, fico pensando.

No que o senhor acha que contribui para um fotógrafo, além do conhecimento técnico, também escrever sobre fotografia?

Contribui muito. O trabalho do fotógrafo, na verdade, não é saber usar o seu equipamento, saber copiar, saber fazer uma fotografia, não é só isso. O trabalho do fotógrafo é formado nesse



"Açude com lua", 2009

processo todo pelas coisas que estão no lado de lá, que é o nosso lado, que é a vida da gente, que é o amor que a gente tem por uma outra pessoa, pelos objetos, pelas coisas, pelo viver em si. Eu não conheço nenhum bom fotógrafo que não goste de literatura, que não goste de pintura, que não goste de cinema, que não goste de comer bem, que não goste de namorar, compreende? Tudo isso é importantíssimo na vida da gente. E o trabalho do fotógrafo é basicamente isso. É essa relação com as coisas. Evidentemente, escrever é extremamente importante. O fato de ter feito uma única pesquisa até hoje, que foi um cara com quem eu trabalhei na época em que estava nos EUA, o Fred Sommer, não me dá a posição de pesquisador. Mas eu tenho um certo interesse pela área de pesquisa.

Frederick Sommer

Qual foi a importância do período nos EUA com Frederick Sommer para o seu trabalho?

Foi muito importante. Talvez tenha sido a experiência mais importante que eu tive. Era só eu. O Fred se dedicou profundamente ao que eu fazia. Eu sempre produzi muito, então no período em que eu tive nos EUA eu fotografei muito, muito, muito. Meu trabalho era basicamente fotografar e revelar os meus filmes. Nunca fiz nada para o Fred, ainda que eu me oferecesse. Se tu olhar o currículo do Fred Sommer, tu vai ver que, no ano em que eu estive lá, entre 1984 e 1985, ele não fez nada. Não têm obras do Fred na época. Ele estava dedicado. Quando eu cheguei lá, ele tinha 79 anos. Era um guri. Um cara de uma vitalidade mental, não vitalidade física, mas a cabeça era perfeita. Foi uma experiência não só muito pro-

ductiva em imagens, eu fiz muitas imagens, muita coisa nos EUA, mas muito produtiva por causa dele. Ele tinha uma biblioteca enorme. Gostava muito de ler. Lia de tudo. E foi um período que eu tive uma relação muito grande entre a fotografia e as outras artes. O Fred, ele próprio, era um artista bem mais completo do que eu sou e do que eu

poderia pensar em ser, poderia querer ser, porque ele pintava, desenhava e eu nunca fiz isso. Foi um período muito rico. Quando eu cheguei lá, eu descobri que tinha nascido na Itália, em 1905, e, em 1913, quando ele tinha sete anos de idade, tinha vindo para o Brasil. Eu fiquei "de cara". Eu vim para cá trabalhar com o cara e o cara veio do Brasil. Viveu no Brasil, com uma interrupção no final, entre 1913 e 1930. Ou seja, ele se criou no Brasil, se fez homem no Brasil. É claro que isso foi importante no nosso relacionamento. Ele não falava mais português nenhum. De vez em quando ele pensava, pensava e soltava uma frase cheia de erros. Em suma, foi um período de uma vivência muito completa.

O FestFotoPoa

Como foi o convite para o Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre e como o senhor recebeu isso?

No final do Festival [de 2010], teve uma reunião do Conselho Curador, do qual eu sou parte, e me comunicaram que a próxima homenagem ia ser para mim. Eu disse "bom, tudo bem, responsabilidade meio grande". Foi uma experiência muito interessante, porque, tanto a exposição quanto o livro [Fotografias de Luiz Carlos Felizardo, lançado no Festival], eu tive de mexer muito no meu arquivo. Eu descobri que o que eu já fotografei é muita coisa. Depois, eu fiquei chateado, até. Eu comentei isso numa entrevista que saiu em algum lugar. Parece que eu estou falando bem do meu arquivo, mas não é isso. Eu levei um susto. Eu comecei a trabalhar na organização do livro com uma pastinha do computador, que tinha 300 fotos. O livro tem 180. E já é enorme. É imenso. Eu gostaria muito

de fazer um livro menorzinho um pouco. Tinha muita coisa que eu olho hoje e pááá, mas eu não lembrava disso. De repente, tu se dá conta que tem muita coisa, muita coisa. Isso foi um processo de pesquisa, num certo sentido, mas de retorno.

A fotografia e a arte

O senhor expôs em vários locais da América latina, foi para os EUA. Notas alguma diferença no modo como esses locais lidam com a fotografia como arte, se compararmos ao Brasil?

Sim, certamente. Aliás, eu sempre achei que o Brasil trata a fotografia como um todo melhor do que ela é tratada nos outros países da América Latina, notadamente, do que na Argentina e no Uruguai. No Uruguai, está muito preso às coisas profissionais, ao fotoclube. A Argentina está muito presa ao dinheiro, às galerias, que querem comercializar. O Brasil tem uma visão mais cultural a respeito. Só que, e isso é verdade, o nosso grande parceiro em bem tratar a fotografia é a Argentina. A Argentina tem uma produção fotográfica grande, ainda que não me entusiasme profundamente por ela, mas tem alguns fotógrafos muito bons e tem vários organismos interessantes lá, que fazem uns *encuentros abiertos* de fotografia, que é um evento, hoje em dia, internacional.

O resto, se tu sair fora da América Latina, da América do Sul, todo e qualquer museu tem um departamento de fotografia. Qualquer universidade tem um museuzinho com um departamento de fotografia. O Brasil, entretanto, peca um pouco por isso. Ainda falta esse reconhecimento. Na verdade, não é só um reconhecimento, a equiparação da fotografia às outras artes. Não é isso. Eu acho que falta entender a fotografia como uma arte autônoma. Não depende das outras artes. A fotografia tem uma linguagem própria, tem uma sintaxe própria. É diferente, não adianta. A grande coisa da fotografia é justamente aquilo que é imposto a ela como um defeito, que é a realidade, que é o que tá lá fora. O ato de usar a realidade como uma obra plástica, como uma imagem, não cria uma relação direta, como se imagina, entre a imagem e a realidade. A imagem é ficção. Sempre. Toda e qualquer imagem é ficção. E a minha fotografia, essa fotografia chamada, entre aspas, de criativa, é uma fotografia que, decididamente, não tem relações com a realidade. Só que ela nasce da realida-

de. Nos EUA, voltando à tua pergunta, ocorre uma coisa muito estranha, que até hoje eu não consigo entender muito bem. Eles adoram fotografia. O americano comum, um cara da rua, é louco por fotografia. Tem uma admiração. Tem álbuns em casa, da netinha, que seja. O cara tem um álbum organizado, com um papel diretinho, para mostrar as fotos da neta. E tem fotografias, sabem quem são os autores. É impressionante. Eles adoram fotografia. Eles têm um apresso pela fotografia muito grande, talvez por terem uma história curta, digamos assim. Assim como nós também temos.

Como o senhor vê essa relação do espectador, quando o espectador entra em contato com a fotografia?

Aí, nesse momento, eu saio fora. O fotógrafo sai fora. A relação do espectador com aquilo que tu propuseste... Eu penso dessa forma, ele pode olhar isso aqui e não ver nada do que eu vi. Mas ele vai ser tocado pela foto, porque eu vi e botei lá. Isso é importante para o entendimento que ele vai ter. Que entendimento ele vai ter, eu não sei e nem estou interessado em saber. Ele pode, de repente, ser um tipo meio complicado, meio antigo e perguntar "o que isso quer dizer?". Infelizmente, eu não vou

estar lá para ouvir, mas a alguma conclusão ele vai chegar. Essa conclusão eu acho que não importa muito para o fotógrafo. O compromisso do fotógrafo é bem fazer. É transcrever o que ele viu, da forma como ele pensou, ou da forma como ele quis, com a composição que ele pretendeu, com a gama tonal que ele pretendeu, da melhor forma possível. Da melhor forma possível, mesmo. Sendo bem chato ainda. O resto, se o cara entende como A ou entende como B... O que interessa, realmente, é a imagem. Tem uma linha aqui e tenha outra linha lá. Existe uma estrutura por trás da imagem, que se compõe de pontos. Se tu preencher o conteúdo, se é uma barata, se é uma paisagem, ele precisa preencher esse pontos coerentemente. Na hora que um desses pontos tu tirar fora, a imagem cai pra cá. É impressionante. Essa estrutura é, na verdade, a estrutura que orienta a música e que sustenta a arquitetura. Nós estamos falando da mesma coisa. Existe um terceiro tipo de estrutura que sustenta a imagem. O Fred fez um trabalho, ele produziu algumas coisas, 1950, 1960 eu acho que foi. Foi uma das ideias mais malucas e originais que ele teve. A mulher dele estava em uma universidade do sul da Califórnia fazendo um curso, e ele passava o dia vagabundeando para

lá e para cá. Aí ele foi numa biblioteca e se defrontou com o fato de que a biblioteca tinha fac-símiles de partituras musicais famosas, de obras importantíssimas da música. Ele sempre gostou de música. Não entendia nada, não tinha ouvido, não sabia tocar nada. Só gostava muito. Ele começou a olhar as partituras e, de repente, intuiu uma coisa genial, que quem conhece um pouco de música sabe que está certo. Primeiro, ele olhou as partituras e achou bonito. O único espaço que ele teve para pensar fora da técnica, sem saber, era esse, era achar que o bonito da partitura, correspondia à partitura de uma música boa, música bonita. Como é que é uma partitura? A nota baixa, o grave, fica embaixo. O agudo fica em cima. A pausa é dada por um espaço. E, assim, têm várias coisas que têm a ver com o desenho: sobe, desce, sobe, desce, espaço. A música é isso. Aí ele pensou: "Se esse cara aqui, que sabia tudo de música, conseguiu fazer uma partitura tão bonita, será que eu, que não entendo nada de música, mas sei de desenho, não posso desenhar uma partitura legal e fazer uma música interessante?". Eu tenho o CD que executaram as partituras do Fred, que é um desenho. É uma coisa aleatória, mas inspirada por aquilo ali. Te orientando por aquelas linhas. É muito louco.

"L'Espérance", 1991





Free-hand: a essência da arte na tatuagem

Texto e fotos JULIANO ANTUNES

Registros históricos apontam a prática da tatuagem desde o Egito antigo, no período anterior a 2000 a.C. Essa arte que já foi vista como sinônimo de criminalidade - utilizada como identificação de mafiosos japoneses e oficialmente empregada pelo governo da Inglaterra no final do século XIX para identificar criminosos - hoje é reconhecida e difundida, servindo inclusive de tema para reality shows como Miami Ink e Los Angeles Ink.

Uma modalidade de tatuagem que pode ser considerada essencialmente arte é o free-hand. Nesse estilo, o tatuador cria o desenho diretamente na pele, sem utilizar o stencil (modelo semelhante à tatuagem em suporte parecido com o papel manteiga).





Juliano Torres, com apenas 27 anos de idade, está no ramo há 10. Trabalha no estúdio Heráclito Tatto e dedica-se à arte free-hand. Desenha desde os quatro anos e descobriu o talento quando, na escola, fez com canetinha uma flor no braço de uma colega. O irmão da menina, que era apaixonado por tatuagem, foi até Juliano e abriu-lhe os olhos para a arte. Hoje ele não utiliza pastas com modelos de tatuagens para que seus clientes escolham, prefere criar cada desenho pois, em suas palavras, "cada trabalho deve ser único". Juliano conta que o mais importante é a paixão do tatuador. Para ele o retorno financeiro é importante, mas nunca pode estar em primeiro lugar. "Se tu fizeres um trabalho pensando só no dinheiro, isso nunca vai ser arte" - complementa.



Arte de sobras

Texto LÍVIA GUILHERMANO DA SILVA

“Às vezes, é como se os materiais olhassem para mim e quisessem ser levados para casa, para serem usados novamente.” Esse é o pensamento do artista plástico Léo(nardo) Pereira – para se destacar, Leonardo usa essa grafia; seus primeiros trabalhos eram assinados apenas como Nando. Formado em 2009 pela UFRGS, ele trabalha há anos reutilizando materiais em suas telas. Para Léo(nardo), fazer arte não significa juntar as melhores tintas, papéis e pincéis, e explicitar a ideia de riqueza em um painel. Papelão, parafusos, plásticos, garrafas pet, tecidos, linhas de costura, cordas e fotografias antigas são algumas das matérias-primas usadas pelo artista. Uma caixa de papelão no cordão da calçada pode ser aberta, tratada e transformada em suporte para uma bela pintura, explica Léo(nardo). A reutilização de materiais se diferencia da reciclagem, pois os objetos ganham novas funções, diferentes das que tinham antes de virarem lixo.

Em sua mais recente exposição – Pequenos Formatos, Grande Universo –, o artista plástico apresenta duas séries criadas entre 2009 e 2010. A primeira delas, chamada de Histórias em Quadrinhos, é composta de pinturas em pequeno formato que tratam tanto do cotidiano quanto de elementos fantásticos. Monstros, cavaleiros, super-heróis aparecem nos quadros, que fazem também uma crítica ao consumismo desenfreado e à fragilidade do homem. Com uma grande diversidade de materiais, as obras apresentam um alto nível de detalhamento, o que garante ao espectador de olhar atento muitas descobertas.

Já na série Peraventuras – cujo nome é uma mistura de “perversão” e “pinturas” –, Léo(nardo) faz uma releitura de obras de arte famosas no mundo todo. Para isso, usa como base reproduções de pinturas de Picasso, Van Gogh e Leonardo Da Vinci, e com linhas, recortes de revistas e botões, dá outro significado às obras tão famosas. “A ideia é fazer o público refletir sobre o conceito de ‘valor’. Essas obras custam milhões de dólares e a maioria das pessoas nunca vai ter acesso a elas. Gosto de pensar





Lixo Extraordinário

Lançado em 2010, o filme *Lixo Extraordinário*, de Lucy Walker, apresenta o trabalho do artista plástico Vik Muniz com catadores do maior aterro sanitário do mundo: o Jardim Gamacho, no Rio de Janeiro. Indicado ao Oscar de melhor documentário em 2011, o longa-metragem suscita uma reflexão que ultrapassa as barreiras da arte. A diferença de classes da sociedade brasileira, o consumismo, a vida marginalizada e os sonhos daqueles que tiram do lixo o seu sustento são assuntos retratados de forma envolvente. Os quadros de Vik Muniz e dos catadores misturam harmoniosamente artes plásticas e materiais recicláveis. A beleza é refletida na recuperação da auto-estima dessa classe trabalhadora, ao se transformarem em artistas e verem seus quadros serem vendidos no exterior. O filme mostra que o lixo pode significar salário, dignidade, otimismo e, é claro, arte de grande valor.

sobre essas questões: qual a relação entre o valor financeiro e o valor simbólico de uma obra? Qual o valor que eu tenho para a sociedade?”.

Léo(nardo) Pereira lembra que antes mesmo de ingressar na faculdade já procurava reutilizar materiais em suas pinturas. “A minha mãe é costureira, então linhas, retalhos e tecidos sempre fizeram parte do meu cenário. Eu comecei a usar instintivamente essas sobras, aparentemente sem destino, porque gosto do efeito de textura que elas dão ao quadro. Além disso, os materiais de arte são muito caros para o bolso de um jovem artista.”

Mesmo dando outra vida aos objetos que iam para o lixo, o artista res-

salta que o essencial em seu trabalho é a mistura destes com os materiais tradicionais de pintura e desenho. A tinta acrílica é muito utilizada para dar cor às telas, juntamente com tintas plásticas, giz, grafite e pastel oleoso. “A minha intenção é que o lixo não apareça explicitamente na obra. Eu componho o quadro de forma que ele faça parte da pintura. O público precisa se aproximar e prestar atenção para perceber que são materiais alternativos,” explica o artista.

Para Léo(nardo), a reutilização de materiais é um desafio. Existe a dificuldade de imaginar outra função para o objeto descartado. “Todos os materiais têm uma história. Uma tela quebrada,

jogada no lixo, era uma obra de arte antigamente. Então, resgatar esse objeto e criar uma nova história para ele é um desafio gratificante.”

Léo(nardo) Pereira comprova, através de seu trabalho, que o lixo quando tratado com ideias e técnica pode virar uma obra de arte. O objetivo das suas pinturas é garantir inspiração. “O meu papel como artista também é passar a mensagem que os materiais não podem apenas ser utilizados e em seguida descartados. É preciso ter responsabilidade e valorizar as coisas. Às vezes não nos damos conta de que até mesmo pessoas em nossas vidas deveriam ser mais valorizadas”.



As várias faces da arte urbana

Texto e fotos VICENTE CARVALHO

Engajamento, autoafirmação e inclusão em diálogo com a sociedade. Mais do que pintar paredes, os grafiteiros e pichadores que deslocam-se pelas cidades com suas latas de tinta spray estabelecem um complexo diálogo no espaço em que atuam e possuem as mais variadas motivações para isso, intervindo nesse cenário através da expressão artística, demarcando território ou protestando.

Luta através das tintas

Em Porto Alegre são as ideologias anarquistas e libertárias que orientam as ações do Coletivo Muralha Rubro Negra, criado em 2007 para a prática muralista, inspirado nos modelos mexicano e chileno. O espírito do grupo é o de comprometimento com as trans-

formações sociais e a denúncia dos problemas e conflitos que costumam passar longe da pauta dos grandes veículos de comunicação.

Tarcus, integrante do coletivo, diz que o diálogo é baseado no que ele define como intervenção, prática que tem como pressuposto fundamental a surpresa, o choque. Sem pedir permissão a ninguém, ela ocupa o espaço urbano com a colagem de cartazes e adesivos, e também com a pichação, frequentemente associada ao vandalismo. Para Tarcus, a prática é uma forma legítima de expressão, independentemente da sua intenção, além de não andar lado a lado com a legibilidade. "Não é uma intervenção pra ser lida, é uma intervenção pra ser vista", salienta. Ela carrega um caráter artístico tão autênti-

co quanto qualquer outra linguagem: "hoje consigo ver beleza na pichação, consigo ver um ornamento. Então tem uma estética que tu busca naquela letra, tem uma preocupação estética. A pessoa entrega a arte para a cidade, não vende. Não dá pra vender uma pichação", completa. Quem pratica costuma preocupar-se com a visibilidade do local em que faz a intervenção, já que a ideia é que o maior número de pessoas possível a visualize. É bastante comum nesse sentido o pichador escrever a sua assinatura por onde passa, como uma forma de se autoafirmar e de agregar status à sua imagem.

Popularização do grafite

Quebrar preconceitos não foi tarefa fácil para o grafite quando da sua disse-

minação pelos espaços urbanos – mas muito menos ingrata se comparada à pichação. As raízes das duas expressões estão intimamente associadas, uma vez que nascem livres do interesse de instituições ou indivíduos. Considerando esse paralelo, houve uma evolução técnica considerável da grafiteagem, dinâmica determinante para uma maior aceitação do que estava sendo feito em termos de arte urbana. O tema gera controvérsia entre os artistas. “O grafite autêntico é feito na rua, não é feito dentro de uma galeria, num quadro. Pode ter estética parecida, referente, mas deixa de ser grafite. Grafite é feito na rua, feito sem pedir. Às vezes ele é feito pra tapar uma pichação”, defende Tarcus. A arte do spray de tinta não só transita por novos espaços, como também se torna uma possibilidade cada vez maior de profissão e inclusão social.

O grafiteiro Lucas da Veiga Costa diz que é possível viver só do grafite. Há pelo menos cinco anos paga as contas e outras despesas domésticas com o tra-

balho nos muros. A profissionalização veio depois de ser preso e responder medida socioeducativa por grafitar em um terreno baldio, sem autorização do dono. Foi quando começou a ministrar oficinas para jovens, principalmente aqueles em situação de vulnerabilidade. “Eu sempre atuei nessa área mais da educação, nessa área mais social e só no Brasil que a gente tem um grafite mais social. No resto do mundo ele ainda é bastante criminalizado”, lamenta Lucas. Ele lembra que o começo foi motivado por uma intervenção que presenciou em frente à escola onde estudava. O grafiteiro era Jefferson TR, garoto que veio de São Paulo após a morte dos pais e morador de rua. A sugestão de grafitem juntos foi consequência imediata da primeira conversa entre os dois. Lucas desenhava histórias em quadrinhos, e a relação com essa estética por meio de referências como Stan Lee, Jack Kirby e Bill Waterson foi importante na definição de um estilo próprio.

Apesar de ter trilhado o caminho

da profissionalização, Lucas não discrimina a intervenção realizada com outras motivações:

– Eu, enquanto grafiteiro, não posso falar mal da pichação. É um meio de expressão que aqueles jovens estão usando. Eles são bombardeados diariamente pela grande mídia capitalista, querendo “consuma, consuma, consuma!”. Vê o outdoor da Pepsi, se tu não tem um tênis tu não é legal, se tu não tá usando uma roupa bonita tu não é o cara. Sei lá, é uma forma de tu contestar isso aí, o que eles estão fazendo. Contestar esse grande golpe publicitário e marqueteiro que tem em cima da juventude mesmo, como público alvo.

E a flexibilidade do grafite talvez seja o tom que melhor expresse esse fazer artístico no meio urbano. “Eu posso usar a minha intervenção seja pra me autoafirmar, seja pra passar uma mensagem ou seja pra fazer uma coisa destrutiva ou alguma coisa construtiva. Para o que eu quiser, eu posso me expressar através das paredes”.



Hippie, artista ou artesão

Texto e fotos GABRIEL HOEWELL

Em meio às movimentadas ruas do Centro de Porto Alegre, um paradoxo se constitui. Em frente a um dos maiores bancos do mundo, conhecido por lidar apenas com grandes quantias de dinheiro, o entra e sai de pessoas trajando terno e carregando suas maletas ofusca as cinco ou seis pessoas que, sentadas no chão, formam um corredor onde conversam descontraidamente. Com uma flauta, uma jovem tenta acompanhar o reggae de Bob Marley, que ao fundo toca em um radinho. Outros dois se concentram em seu artesanato como se nada mais acontecesse ao seu redor. É como se vivessem uma vida paralela. Algo distante daquela tumultuada sequência de acontecimentos e compromissos que os homens de terno, que ali ao lado passam, chamam de vida. Desapegados ao dinheiro e despreocupados com o tempo, os artesãos que se concentram na Praça da Alfândega parecem viver uma vida intrinsecamente relacionada à arte. Um deles, Jauri, conta que, como Jorge Amado em seus romances, eles buscam o belo em meio ao feio cinza das cidades. Nada é mais poético que isso.

Muitos os classificariam como hippies. O próprio Jauri aceita a denominação: "Viver como hippie é isso, viver na rua, do artesanato". Fernando não refuta, mas também não gosta do rótulo. Prefere ser chamado somente de artesão. "Minhas ideias têm a ver com a ideologia hippie, mas essa ideologia é dos anos 60, do movimento contra a Guerra do Vietnã, é de outra época." Mais do que isso, Fernando se considera, juntamente com os colegas, agentes culturais. Além de vender seus produtos, eles tentam passar sua mensagem. Basta uma rápida conversa para se perceber que eles têm muito o que falar sobre religião, filosofia, história e arte. Consumidor voraz de literatura, Fernando me expõe o rol de pensadores, filósofos e escritores que o influenciam: Jung, Nietzsche, Alexander Roob, Fou-



cault, Freud, Kant. Segundo suas palavras, ele adquiriu a cultura suficiente para transpor o "véu de Maya", que tornaria as pessoas alienadas. Fora as leituras, muito do aprendizado vem do contato com as pessoas e da presença constante em eventos culturais. Jauri, por exemplo, trabalhou na 8ª Bienal do Mercosul e dá aulas de capoeira. Essa também é a forma que eles encontram de sobreviver, já que viver só do artesanato é quase inviável.

A conversa segue. Ao fundo se ouve o motor do carro forte e um clássico hippie do início dos anos 70, I'd love to change the world, da banda inglesa

Ten Years After. Mudar o mundo, afirma Fernando, não é seu objetivo. Seu modo de viver é apenas um jeito para ser independente, sem patrão, sem compactuar com o sistema. O que não significa combatê-lo ou ser alternativo. "Eu não acredito que tu possa fugir do sistema. A gente não deve alternar, mas complementar. O termo 'alternativa' é ultrapassado. É ignorância ser contra o sistema, tu deve procurar entrar nele e agir como agente transformador, por isso é importante ter cultura: para agir como agente cultural e não como massa de manobra", ressalta. A forma mais fácil de se ter acesso à cultura é pela

música, capaz de atingir qualquer nicho, completa Fernando, admirador de Chico Buarque, Belchior e Raul Seixas.

Arte relacional

"Eu considero artesanato arte. Mas não me considero artista." A afirmação aparentemente confusa de Fernando se explica. Para ele, o artista é alguém elitizado, distante daqueles artesãos que, nos chãos das ruas, expõem seu trabalho. Isso não significa, porém, que as obras expostas em galerias tenham mais valor artístico. "Eu vi uma exposição no Gasômetro com formas geométricas feitas de gravetos de madeira. O que isso vai me passar? Eu não consigo entender... Para mim isso é a banalização da arte, é o 'ismoismoismo'";

crítica Fernando. A falta de criatividade, segundo ele, é contornada pela tentativa de criar um novo conceito.

Um dos seus trabalhos mais interessantes é o das mandalas tridimensionais. Dotadas de uma grande simbologia, as mandalas fazem parte do que Fernando classifica como arte relacional. De acordo com sua própria definição, "arte relacional é quando tu usa a arte como forma de desalienação, de passar conhecimento. É a arte comprometida com a sociedade." O conceito foi exposto por Nicolas Bourriaud, nos anos 90, em seu livro *Esthétique Relationnelle*. O teórico e crítico francês propõe repensarmos nossa relação com o ambiente, em especial com o meio urbano. A obra de um indivíduo deve servir para

a construção de um significado coletivo. Para isso, é fundamental a relação entre artista e público, fortemente presente no trabalho dos artesãos da Praça da Alfândega. Por trás de cada produto de Fernando há um contexto. Não é um simples objeto, tudo está relacionado com a ideologia e os pensamentos de quem o produz. O objetivo dessa arte é promover a reflexão, a crítica, criar novas subjetividades, novos modelos de sociabilidade. O trabalho do artista deve compor uma relação com o mundo, que geraria outras relações, de maneira infinita. Utopicamente, é isso que propõem os artesãos – ou agentes culturais – quando buscam, por meio da arte, transmitir suas ideologias e complementar o sistema.



Em frente ao banca, os artesãos conversam e ouvem música. Fernando (de pé) conta que existem alguns códigos que regem a comunidade. "Uma coisa que a gente preza muito é a confiança", por isso existe uma certa seleção de quem pode conviver entre eles. Para estabelecer certas regras para a vida em grupo a "coletividade" é posta em primeiro lugar. Nas questões financeiras, prevalece a "individualidade", ressalta Fernando.

As mercadorias ficam expostas no chão para as milhares de pessoas que passam todos os dias pela Rua dos Andradas, no Centro Histórico de Porto Alegre. Há uma espécie de divisão entre os artesãos: o que acontece à frente e atrás de seus produtos deve ser vigiado pelo dono. Em destaque, vemos as chamadas mandalas tridimensionais, cheias de significado para Fernando.



Cinema: Retrospectiva da produção de uma arte no Brasil

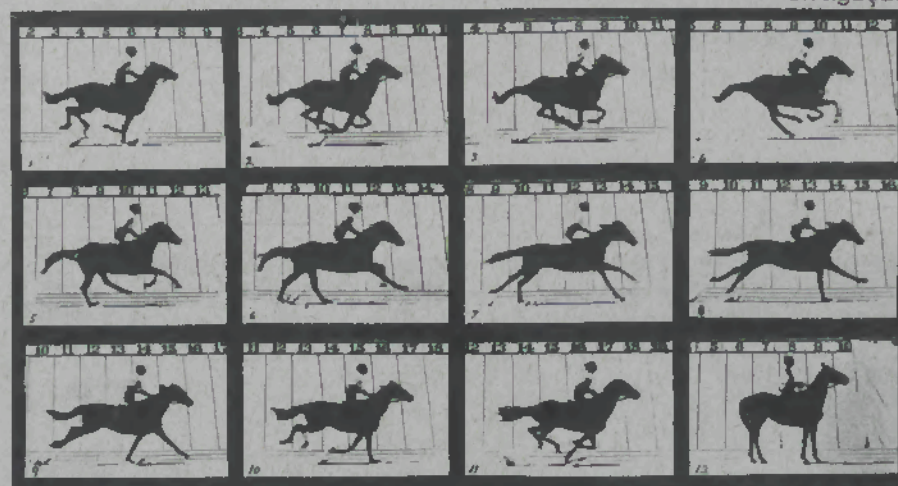
Texto WESLEY BORGES

O cinema, ah o cinema. A sétima arte surgiu timidamente com algumas pequenas invenções que davam aos nossos olhos ilusões de movimento – foi quando Eadweard Muybridge, no ano de 1872, alinhou 24 câmeras fotográficas ao longo de uma pista de corrida, obtendo a imagem de um cavalo correndo. A junção de fotografias em série – no cinema, fotogramas – dá a impressão do movimento. Algum tempo depois, aproximadamente em 1890, foi criado por Thomas Edison e Willian Dickson o cinetoscópio, uma caixa de madeira onde as pessoas assistiam a filmes através de um orifício. Por volta de 1895, os irmãos Lumière, na França, aperfeiçoaram essa invenção e criaram o cinematógrafo. Um aparelho que, além da função de filmar, podia também projetar as imagens em uma tela. A primeira sessão comercial durou aproximadamente 20 minutos, sendo projetados dez filmes.

E no Brasil, como foi? No nosso país a primeira exibição de cinema foi em 1896, no Rio de Janeiro, através dos irmãos italianos Segreto, os pioneiros em filmagens aqui no Brasil. Os primeiros filmes nacionais eram feitos pelos proprietários de salas de cinemas com um caráter documental, mostrando a realidade nacional, como festas, cerimônias, aspectos da cidade e reconstituições de crimes famosos. Com o tempo, o cinema nacional evoluiu e, na década de 30, surgem produtoras como a Brasil Vita Filmes e a Cinédia. Na Cinédia tivemos o mais importante filme mudo brasileiro, *Limite*, de Mario Peixoto, que fez mais sucesso na Europa do que aqui, um filme que explorou ângulos e cortes diferentes do que era feito na época.

Na década seguinte, através da Atlântida Cinematográfica, o gênero chanchada ganhou espaço e teve como grandes astros Oscarito e Grande Otelo. Esse tipo de filme trata de problemas do cotidiano com humor de fácil com-

Um dos experimentos de Muybridge sobre o movimento dos cavalos.



THE HORSE IN MOTION.

preensão, tendo como tema carnavalesco algumas comédias musicais. No final da década de 40, surgiu a primeira produtora de filmes no Brasil no estilo hollywoodiano, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O seu lema era "a produção brasileira de padrão internacional". Ocupando um terreno da família Matarazzo, em São Bernardo do Campo, interior de São Paulo, Franco Zampari, junto com empresários e banqueiros paulistas, cria a Vera Cruz. As produções tinham um alto custo, pois muitos dos técnicos eram estrangeiros, além da necessidade de manutenção da estrutura. Apesar da qualidade técnica e artística, a Vera Cruz durou somente cinco anos, produzindo 22 filmes. O fim dessa produtora se deve aos elevados orçamentos para cada filme e a falta de apoio governamental, que não criava barreiras com os filmes estrangeiros, gerando uma concorrência desigual no país. Outro problema ocorria na distribuição do filmes: exibidores e distribuidores no Brasil ficavam com mais de 60% da arrecadação.

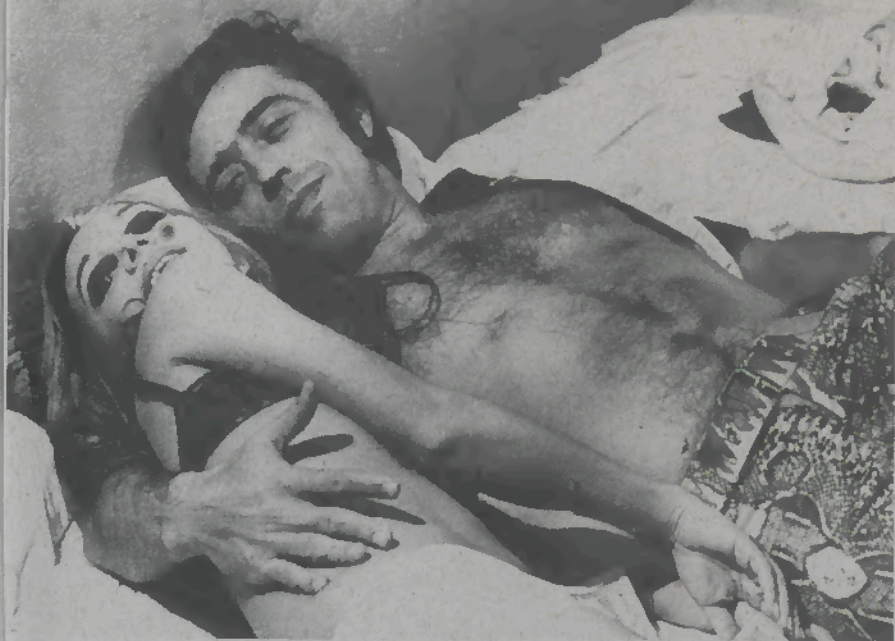
Irmãos briguentos: Cinema Novo e Marginal

Esses dois movimentos tinham aversão às chanchadas e às grandes produções nos estúdios, pois eram vistos como alienados. Eram como ir-

mãos: parecidos, se davam bem no começo, mas com o tempo acabaram se separando devido às suas diferenças de concepção do que era fazer cinema.

Surgido nos anos 50, junto com o bordão clássico de Glauber Rocha, "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", Cacá Diegues e outros cineastas que compunham o Cinema Novo queriam fazer um cinema que fosse barato na produção, indo para as ruas com câmeras mais leves, mostrando a realidade social com temas que falassem sobre o subdesenvolvimento do Brasil, como a fome e a miséria no Nordeste. Usavam cenários simples ou naturais, imagens sem muitos movimentos, diálogos extensos entre os personagens e uma mescla de atores profissionais com amadores. Os personagens eram retratados como representantes de uma classe social, pois os cinemanovistas queriam tratar da estrutura da sociedade, não do indivíduo.

A Ditadura Militar e a repressão política fizeram com que o movimento enfraquecesse, levando alguns cineastas a se exilarem. Para pesquisadores do cinema, o Cinema Novo é um movimento que não entende das pessoas, mas figura-se num cinema elitista feito por intelectuais que olham para todo o restante com estranhamento. Era um intelectual afastado que falava sobre determinada



Divulgação

Helena Ignez e Paulo Vilaça no filme "O Bandido da Luz Vermelha", de Rogério Sganzerla, 1968.

situação, sem viver a realidade do local para entender e saber como era de verdade. Muitos criticam o Cinema Novo por ele não ter ido às favelas, que já existiam dentro da cidade: era mais fácil mostrar a realidade nordestina que estava longe, aonde ninguém chegava. A justificativa para isso acontecer era que um banco de Minas Gerais financiava toda a produção dos filmes, por mais que os custos fossem baixos.

Júlio Bressane, ex-assistente de Glauber Rocha, e a geração mais jovem do Cinema Novo, entre eles Rogério Sganzerla, não aceitaram adaptar-se a novas circunstâncias e criaram uma nova vertente: o Cinema Marginal. Pode-se notar que no Cinema Marginal as imagens se apresentam em constante movimento, como nos filmes de Sganzerla e João Trevisan, e os constantes silêncios nos filmes de Júlio Bressane e Ozualdo Candeias. Essas duas vertentes começaram juntas, mas foi com o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla que se afastaram completamente e criaram uma rixa, pois os marginais achavam que o modelo e a estética deveriam mudar e ser mais radicalizados. Não se importavam com a censura existente, faziam críticas às torturas da ditadura através de cenas exageradas de violência. Os marginais produziam vários filmes com a mesma equipe em forma de revezamento, sendo que os primeiros filmes eram mais racionais, e os últimos, mais radicais. Devido ao seu isolamento e a censura existente, o Cinema Marginal durou até meados dos anos 70 aproximadamente. Curiosidade: o próprio Glauber Rocha já disse que fez um filme na estética do Cinema Marginal, *Câncer*, de 1972, que levou quatro anos pra ser montado.

O cinema hoje em dia

Foi-se o tempo em que para se fazer um filme precisava de uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Hoje em dia, é preciso dinheiro no bolso também, pois é muito difícil fazer um filme com baixo orçamento. Com uma câmera digital é possível filmar em HD, ou mesmo um simples aplicativo para o iPhone cria a textura de uma Super-8, mas estamos num momento de transição para essas

tecnologias, e o valor não é acessível. O cineasta colombiano Juan Zapata afirma que futuramente elas estarão mais acessíveis, assim como muitas plataformas de distribuição, porém alerta que deve haver saturação de histórias e será preciso um processo muito mais seletivo desse conteúdo.

Hoje, os cineastas contam com o apoio do Estado para fazer um filme, através dos editais que podem ser federais – como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual –, estaduais e municipais. Combinado a isso, existem os incentivos de empresas privadas e públicas, tudo aparecendo bem estampado no começo dos filmes nacionais. Esse foi o jeito que o Brasil encontrou para sustentar o seu cinema nos últimos anos, mas o apoio poderia ser mais discreto, afinal “eles estão trabalhando com o dinheiro público, estão ganhando quando investem no filme e ganham em publicidade em cima dos filmes”, ressalta o cineasta Carlos Gerbase. Para produ-

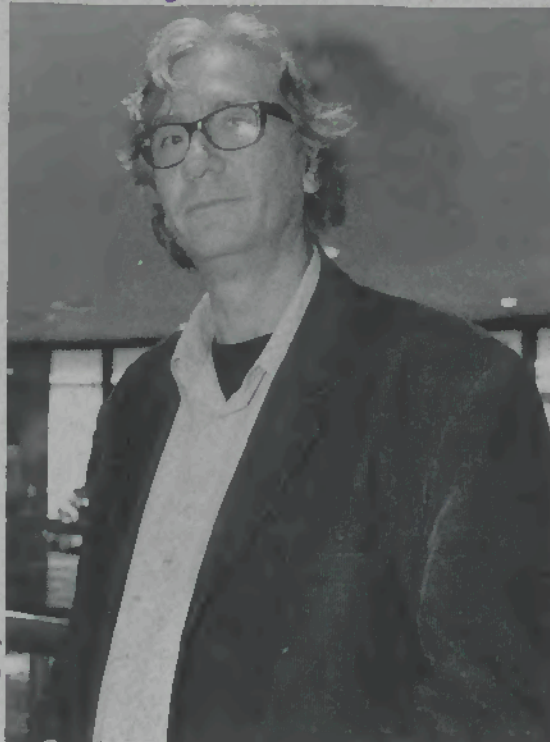
zir um filme também existem outros empecilhos: a falta de credibilidade em relação ao cinema nacional, pois “falta roteiro, faltam boas atuações, com repetições do que está vendo na novela, mesmo elenco fazendo filmes”, destaca Zapata. Outro problema, segundo Gerbase, é a desigual competição com os filmes estrangeiros, que têm uma facilidade espantosa para “chutar” um filme brasileiro.

Os cineastas procuram novas formas de lançar seus filmes. Carlos Gerbase, que já fez filmes com todos os tipos de recursos citados, lançou o filme *3 Efes* simultaneamente nos cinemas, na televisão, em DVD e na internet, através de um acordo com o portal Terra. “A gente pode continuar valorizando as salas, mas não podemos ficar condenados às salas de cinema”, afirma. Juan Zapata vai lançar o filme *Simone* através do projeto Cinema em Rede, um novo modelo de financiamento de filmes. Esse projeto é feito por meio do crowdfunding, o financiamento de pessoas interessadas, que pode ser feito por meio de doações financeiras e de serviços. Quem contribui recebe prêmios ou brindes e se torna um incentivador cultural do projeto. O Cinema em Rede cria uma rede social de trabalho coletivo e serve para viabilizar projetos de diferentes campos das artes.

Para mais informações sobre o Cinema em Rede, acesse cinemaemrede.wordpress.com

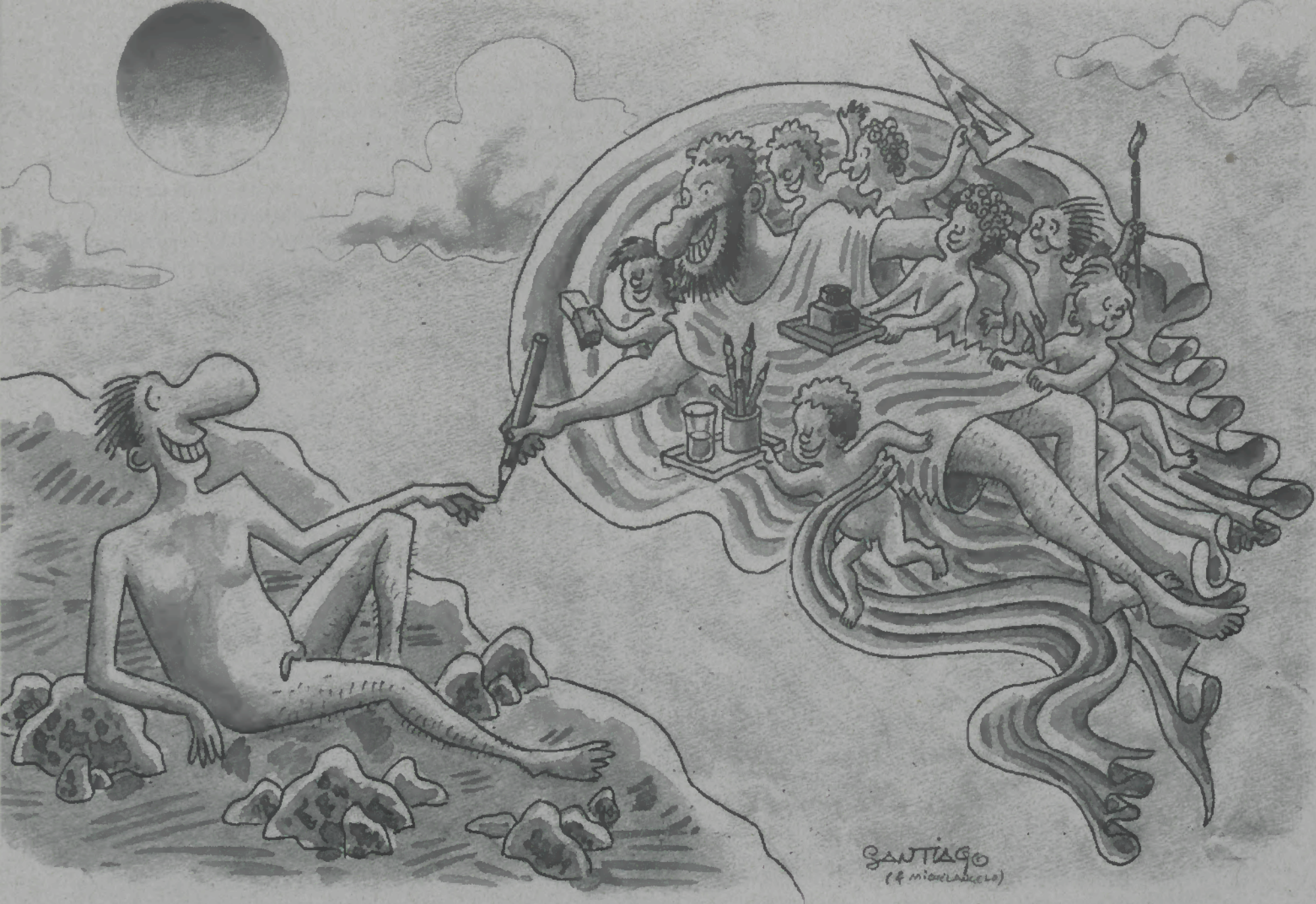
Mais detalhes sobre a História do Cinema no site telabr.com.br/timeline/mundo

O cineasta gaúcho Carlos Gerbase e o colombiano Juan Zapata



Divulgação





Arte à mão livre

Texto GILBERTO SENA

Terça-feira, 21h. Na subida do Viaduto da Borges já é possível ver um aglomerado de pessoas tomando cerveja e conversando em frente à estreita porta de um bar. Mesas e cadeiras são colocadas na rua, mesmo assim a clientela prefere beber em pé, ao lado da marquise do viaduto ou sentados na escadaria que leva à Rua Duque de Caxias. Ao entrar no bar e restaurante Tutti Giorni, o ambiente chama a atenção: a área interna é repleta de ilustrações, charges, caricaturas, cartuns produzidos pelos frequentadores do local.

É neste ambiente temático que na última terça-feira de cada mês se reúnem os integrantes da Grafar (Grafistas Associados do Rio Grande do Sul) para mostrar os seus desenhos, debater técnicas ou para simplesmente exercitar a arte à mão livre ali mesmo, entre uma cerveja e a especialidade da casa, o

bolinho de batata. Na reunião de hoje, sentados na parte interna do bar, encontro dois grandes nomes do desenho: Santiago e Edgar Vasques.

Desenhistas desde guris

Parece comum, mas a aptidão ao desenho vem mesmo de berço, e as inspirações são expressivas. Santiago conta que muito do seu desenho foi baseado, inspirado e influenciado por aquele que pode ser reconhecido como o Walt Disney europeu, o belga Georges Prosper Remi, conhecido como Hergé, criador da história em quadrinhos As aventuras de Tintim. Inspirações nacionais como Renato Canini povoavam os sonhos de criança de Edgar Vasques, que em seguida conheceu os traços de Carlos Estevão, o qual considera "o melhor desenhista de humor do Brasil em todos os tempos". Como unanimidade, os desenhos de Ziraldo que ilustravam

as páginas da revista O Cruzeiro também influenciaram o desenvolvimento da personalidade artística dos dois desenhistas.

Na década de 1970, Vasques criou o seu personagem mais conhecido, o "Rango", uma figura miserável e irônica em uma tira que trata de corrupção, costumes, ecologia, política, economia, fazendo sempre uma crítica à desigualdade social brasileira: "O 'Rango' foi a forma que eu achei para lutar contra a miséria que eu via, e contra o silêncio imposto à mídia sobre essa miséria", esclarece Vasques.

Santiago começou a trabalhar como cartunista no jornal Folha da Tarde, em 1974, época em que criticar a Ditadura em forma de desenho fazia parte do dever profissional: "Naquele tempo era quase obrigatório, se tu não vestisses uma camiseta de militante, tu não eras

nada. Todo mundo era meio militante, e a tônica do desenho era a crítica ao Governo Militar." Criticar os militares era algo perigoso, a crítica não poderia ser direta, dura. Entrava aí a criatividade do artista que sempre usava do humor e da ironia para atingir o seu objetivo. "Claro, eram críticas moderadas, cuidadas, bem pensadas para não arranjar encrenca. Eu sempre fui da opinião de que a crítica sempre tem que vir casada com uma carga de humor, de ironia, de brincadeira porque senão ela vira panfleto", ressalta Santiago.

Charge e cartum: parecidos, mas diferentes

Para diferenciar charge e cartum, Vasques explica que os dois tipos de desenho são como irmãos, e que são utilizados em situações diferentes. Segundo Vasques "a charge é localizada no tempo e no espaço, trata de fatos

que o leitor conhece, e deve servir para esclarecer o leitor, a partir da opinião do chargista sobre esses fatos. Já o cartum deve ser universal, sem data e local de validade, e serve como comentário sobre o gênero humano, ajudando o leitor a entender a própria espécie".

Como características essenciais à charge, Vasques cita a capacidade de abordar um assunto com humor e a capacidade de expressar as ideias com um desenho eficiente e que deixe um ponto de vista claro sobre o tema abordado. Santiago considera que uma boa charge deve conter uma carga de humor e crítica em doses iguais: "A dose de crítica deve ser o papel do artista, buscar dentro daquele tema os aspectos que não estão sendo mostrados. Pelo compromisso com a originalidade, o artista tem que buscar um aspecto que seja diferente. Focar o objeto pelo mesmo lado não acrescenta nada

no mundo".

Mas charge e cartum são trabalhos artísticos? Para Vasques não há dúvidas de que esses "gêneros fazem parte da arte aplicada, quer dizer, usam a mesma formação básica, as mesmas técnicas e materiais das artes visuais em geral, mas para produzir matrizes e não apenas originais. Diferente das artes visuais, o trabalho da arte aplicada só se conclui quando as matrizes que produz são aplicadas, por exemplo, à indústria gráfica e multiplicadas em impressos", que chegarão ao público como jornais e revistas. Santiago ressalta que as obras de arte, e também a charge, têm um compromisso com a originalidade e finaliza lembrando que "o compromisso do artista é debater e questionar o mundo. A charge tem esse papel de questionadora, de quebrar dogmas", por isso cumpre o seu papel como uma forma de arte.



Bar dos Escritores

Texto NATASCHA CASTRO



Natascha Castro

Antônio Xerxenesky
Jovem de 27 anos. Ficcionista, tradutor, editor e crítico literário. Autor do romance "Areia nos Dentes" e do livro de contos "A Página Assombrada por Fantasmas". É editor da Não Editora, e organiza a revista online de crítica literária "Cadernos de Não-Ficção". Formado em letras pela UFRGS, Antônio está para concluir seu mestrado, desenvolvendo pesquisas sobre a obra do escritor chileno Roberto Bolaño. Publicou seus livros pela Não Editora e pela Editora Rocco.

Após inúmeras e difamatórias disputas, os escritores conquistaram seu espaço na noite porto-alegrense. Um boteco pequeno, sujo e imaginário, finalmente foi dedicado aos bravos literatos. Mesas de madeiras, paredes rabiscadas, jogos e poucos funcionários. A casa perfeita. Foram aparecendo aos poucos, acompanhando o ritmo da madrugada.

Na mesa mais visível havia um grande grupo de homens conversando. Eram todos parecidos: magrelos, morenos, intelectualizados. No centro das atenções de seus amigos e admiradores estava Antônio, óculos no rosto, desleixo característico. Ele ouvia algum comentário divertido, ria alto. Falava algo sobre zumbis em um faroeste mexicano. Alguém pedia uma cerveja barata. Com dentes arenosos, Antônio maldizia o livro que não queria sair de dentro dele, falava algo sobre prazos e sobre a falta de assunto.

- Eu gosto cada vez menos de escrever. Não sinto o menor prazer, passo o dia todo adiando e tentando não

escrever. É chato, sinto que não tenho muito mais o que dizer pro mundo, eu já disse o que eu tinha pra dizer...

Seus companheiros de mesa demonstravam compreensão. Do outro lado do bar, um rapaz solitário aguardava impaciente. Olhava para os lados, rabiscava alguma coisa em seu caderno, passava as mãos pelo cabelo curto e loiro. Parecia não pertencer ao ambiente, olhava a todos com simpatia, mas ninguém se aproximava para algo além de um rápido cumprimento. Escrito no guardanapo:

"Um pra cá, dois pra lá.

E segue a dança da vida -
Parcial como de costume."

Era Lucas, o poeta de Novo Hamburgo que, se soubesse o que dizer, diria em prosa. Pouco tempo depois Ana entrou no bar, escritora de literatura infantil, cria de Monteiro Lobato, chegou e sentou-se à mesa, conversando amigavelmente com o poeta. Um grito desviou a atenção de todos. Uma moça celebrava a vitória na mesa de sinuca. Após a súbita animação, retomou a

postura tranquila, observadora. Vestiu o casaco xadrez sobre a camiseta do Cortázar e procurou uma cadeira perto de Antônio. Era Carol.

Estava montada a cena. O nicho, o grupo de seis ou sete escritores locais que ressoam Brasil afóra.

O murmúrio é resultado natural de qualquer aglomeração noturna. No bar dos escritores ele não existe. Ali cada um respeitava a voz e vez do outro e escutava com atenção as palavras proferidas. Cochichos e risadinhas irônicas eram inevitáveis. Esses jovens escritores carregam um sorriso no canto da boca, aumentando a distância entre eles e os estereótipos do passado. Alguém brinca dizendo que no Brasil existem mais escritores do que leitores. Outro grita do fundo: e se for falar de leitores da nova literatura?

- Aqui no Rio Grande do Sul são uns 150 que leem, mas quantos que fazem? Seis?

- Cento e cinquenta contando com a família do autor publicado?

- Conteí pai, mãe... Até tia.

- No meu caso complica, nem meus irmãos leram meus livros.

Antônio conquista algumas gargalhadas. Ele insiste, não existe público no estado.

- Meu livro vende bem mais fora do Rio Grande do Sul... O mesmo acontece com o Galera, com todo escritor contemporâneo... Acho que ninguém lê nova literatura aqui, só escrevem.

Ao ouvir o comentário, o poeta se aproxima para falar ao ouvido de Ana. Discutem a questão do público.

- No meu caso, por exemplo. Publicar prosa até que é fácil, poesia é mais difícil. Porque poesia não se vende com livros, se vende com autor, com a declamação, com a leitura.

- Acho que a literatura infantil é o que realmente forma o leitor. Não adianta tu pegar uma criança que nunca leu, não tem contato com livro, chegar na oitava série e mandar ela ler *Iracema*. Aí eu entendo que ela diga que não gosta de ler. Por isso a falta de leitores.

Na mesa movimentada, Carol perguntava com um sorriso no rosto:

- Mas de onde tu tirou esses dados? Eu não sei dizer onde meus livros vendem mais. Claro que a distribuição do *Pó de Parede* é complicada fora do Rio Grande. Mas a Cia. das Letras não me informa onde meu livro vende mais.

- Ah, eu acompanho um pouco da

distribuição. Quando eu cuidava das vendas diretas do meu livro pela Não Editora, só vendia pra fora do RS e demorou dois anos pra ter uma resenha num blog, um comentário em um blog gaúcho. Quando eu tinha 30 mil comentários em blogs paulista, mineiro, carioca, baiano, pernambucano...

A discussão continua, entram mais pessoas e o bar se agita. Já são 3 horas e os efeitos alcoólicos se fazem notar. Ana se despede do Poeta, ele permanece mais um tempo sozinho e decide puxar assunto com Antônio.

- Publicar todo mundo pode. É só juntar uma grana, sei lá, oito mil reais, e tu publica um livro.

- Nem todo mundo pode, eu tive que desembolsar oitocentos reais para publicar o meu livro de poesias, e não foi fácil.

- Mas publicou. Quem realmente acredita no próprio trabalho acaba publicando. Claro que pode ser mais difícil pra classe C, mas é possível.

Um dos recém-chegados, jornalista bêbado, decide intervir.

- O que tem é muita merda sendo publicada! Isso sim.

- É. Tem sim uma avalanche de produção que vai acabar se transformando em aparas.

- Mas tem que queimar mesmo esses livros ruins! - Certifica o formador de opinião.

- Tu tá dizendo que eles queimam os livros? - Questiona o poeta.

- Sim. É muito caro armazenar um livro, é mais barato tu transformar em aparas. Que daí tu recicla, é mais barato reciclar do que publicar. Mas eu acho que isso não... Eu acho que quem é bom acaba aparecendo.

- Eu acho que depende, muita gente boa não tem coragem de ir atrás. É complicado trabalhar com as editoras, a maioria não publica poesia, por exemplo. A tua editora mesmo não publica.

- Mas é que as editoras tão criando meio que uma personalidade. A Não Editora tem uma cara muito específica. Já recusamos livros bons porque não era a cara da Não Editora, um velhinho escrevendo uns contos mais padrões, mais certinhos que não era a cara da Não Editora, mas que podia ser publicado, ser grande literatura. Por mais que a Não Editora tenha uma variedade muito grande, tem uma cara, todo mundo sabe, quem acompanha, qual é a cara da Não Editora. Até porque a gente só publica autores jovens, uma marca muito forte, jovens na literatura.

- Mas é tudo igual, vocês escrevem sempre as mesmas coisas, é tudo... - Empurrado pelo desequilíbrio, o jornalista não consegue concluir o raciocínio.

- Não concordo. Não existem semelhanças de estilo ou de universo representado. - Carol entra no assunto.

Carol Bensimon
Jovem de 29 anos. Ficcionalista e tradutora. Autora de *"Pó de Parede"* e *"Sinuca Embaixo D'água"*. Formada em Publicidade e Propaganda pela UFRGS, e mestre em Teoria Literária pela PUC-RS. Publicou seus livros pela Não Editora e pela Cia. das Letras.

Diego Grando





Marascha Castro

Lucas Reis Gonçalves
Jovem de 21 anos. Poeta e estudante de Letras da UFRGS. Autor do recém lançado "Se soubesse o que dizer, diria em prosa", coletânea de poesias e prosas poéticas. Trabalha na Coordenação do Livro e Literatura da Biblioteca Municipal Josué Guimarães. Desenvolveu o projeto "Eletropoetaria" com o músico Dado Vargas. Publicou seu livro pela Páco Editorial.

- É, não tem muita semelhança não.
- Talvez exista um saudosismo, re-
visitar o passado e chafurdar nos traumas,
pode ser uma forte característica.
- Comenta a moça pensativa.

- É, tu consegue forçar umas relações tipo, o que eu escrevo é moderadamente parecido com o que o Joca Teron escreve, pra dar um exemplo. Mas, na verdade, o que eu escrevo não tem nada a ver com o que o Galera escreve, que não tem nada a ver com o que a Carol escreve, que não tem nada a ver com, sei lá, o Rodrigo Rosp escreve, que não tem nada a ver... Enfim, cada um tá indo pra um canto.

O bar estava praticamente vazio. As figuras mais excêntricas que haviam passado por ali já deveriam estar em outro lugar. Restavam apenas aquelas três figuras, rodeadas por companheiros e amigos que já não eram capazes de ir embora sozinhos. Além deles, um homem mais velho, barbudo e abandonado, falava sozinho, sentado em uma mesa de canto, bradando contra as críticas literárias.

- Não penso muito na crítica. Acho importante pela divulgação. Mas quase não existe crítica de poesia.

- A crítica vende livro, com certe-

za. Ainda tem uma grande influência na opinião pública. Eu acompanho muito, normalmente quem lê livros da nova literatura é geralmente alguém mais ligado nisso, alguém que vai ler o caderno do Estadão, que vai ler o caderno da Folha, que vai ler todas essas coisas. Que vai pesar muito. Se todo mundo disser que o livro do Laub é uma merda, talvez ele venda menos livros, e se disserem o contrário...

- Mas aqui no estado não existe muito espaço pra crítica. Ela é personificada no Carlos André Moreira. A maior parte dos espaços em que eu apareci era mais como divulgação. Em matérias sobre o "novo escritor", esse é o problema de ser uma jovem escritora, a ênfase fica muito nisso.

- É, Carol. Mas nós temos sorte de ter o Carlos André Moreira aqui na Zero Hora. É o único crítico literário, mas ele lê todos os livros, ele sabe. É um cara muito esforçado, obsessivo. O jornal é pequeno, tem um espaço mínimo para os livros e pelo menos temos um cara consciente do que tá fazendo ali. Acho que a crítica é muito importante, mas tem grandes problemas também. Um deles é que a grande mídia (e isso não inclui a ZH) não escreve resenhas de editoras independentes. Outra coisa que incomoda é crítica que diz "ah esse

conto é bom, aquele é ruim...". Guia de compras. Eu gosto muito mais de crítica que proponha uma leitura do texto, tu lê o livro, aí tu lê a crítica e tu volta pro livro, tendo outra perspectiva ou até que mesmo para discordar da crítica.

Federico, o dono do bar, já passava a vassoura e botava as cadeiras sobre as mesas, em uma delicada maneira de expulsar os últimos clientes. Carol, Antônio e Lucas levantaram-se conversando, até desaparecer pela porta.

- Isso que a Carol falou é bem verdade, quando falam da gente, sempre é pelo fator "novato" e não pela obra.

- Eu acho que é bom, que falem de uma maneira ou outra. É espaço. Sei que é complicado porque o trabalho é duro, todo um trabalho de linguagem, de expressão que tenho que exercer como poeta. Mas no começo era simples. Eu escrevia para conquistar as pessoas e ainda tem um pouco disso.

- É, escrever exige muita disciplina. Mas eu sempre gostei de criar, viver outras vidas pela literatura.

- Eu prefiro ler, sempre gostei mais de ler. Se me pedem pra escrever um conto, eu quero chorar. Podem pagar muito bem, eu não vou querer escrever esse conto.

Um Rei entre nós

O que há de mágico no show de Roberto Carlos

Texto ANELISE DE CARLI

Pipoqueiros de casaco vermelho e branco listrado, coffeeemen de blusa branca e avental preto comprido que passava da canela. Depois de algumas senhoras de longo vestido roxo e xale, subindo com um salto modesto as escadas da área VIP, entendi a diferença entre um show qualquer e o de Roberto Carlos.

Aqueles aperitivos salgavam os dedos de uma gente criada à televisão e novela das oito. Prefeririam morar no Rio. Todos os dias acordar e, por mero acaso cotidiano, encontrar um astro global passeando na Lagoa ou correndo na praia do Leblon. As quatro colunas com 40 moving heads certamente fariam um grande show, acompanhado de um cheiro insistente de Pizza Hut. Percebe-se: tal senhora de perfume e bengala nunca estaria em outro show, muito menos em pleno estádio de futebol. O Gigantinho em Porto Alegre, naquele 15 de outubro, seria testemunha de uma apoteose.

A arquibancada popular lotou uma hora antes de as cadeiras chegarem à metade. Refrigerantes a 4 e 50 e cerveja a 6 redondos eram garantidos pelo melhor vendedor na noite, um anão idoso. Preços quase tão surpreendentes quanto a simpatia dos relações públicas e dos seguranças. A área VIP. Não haveria melhor lugar para estrear sozinha num show de Vossa Majestade.

Longa foi a espera. A versão em jazz de Personal Jesus que preenchia o fundo da gritaria ansiosa não era o que eles esperavam. Rostos cansados. Em 40 minutos de espera começaram a chegar as senhoras de champagne em punho – não espumante, champagne de fato – e casacos de pele – falsos. A pérola, não. Roupas certamente compradas em boutiques onde não tocaria Roberto Carlos jamais. Meu parco olhar de quarta fileira não percebeu, mas atrás de mim, a área enchia de *very important people*. Olhares confusos: não me observe tão atentamente, me desculpa por essa peça da loja de montaria do Moínhos. “Só escuto Roberto Carlos nas horas vagas”. Minha água potável não custa menos de 2 e 50 e o “com licença”

acompanha um sorriso fresco. Fresco, pois antes das cadeiras descascadas do estádio, lá estavam o ar condicionado e as luzes focais azuis do camarote.

Ninguém desaprovou a máquina de fumaça que jogava no palco um charme de show de banda qualquer. É só um Robertinho, tudo bem. Palmas esporádicas brotavam na plateia quando alguma septuagenária alcançava seu lugar depois de subir aos suores o caminho íngreme da arquibancada. Se o teto do estádio desabasse no meio do show, enquanto alguns fãs desesperados correriam para acudir o Rei esmagado, outros súditos permaneceriam cantando o repertório até Jesus Cristo, eu estou aqui.

Cabeças curiosas acompanharam à espera de outras cabeças perdidas entre as batatas palha do cachorro-quente. É preciso comer cada uma delas, que, juntas, levaram nove reais do meu bolso. Três cadeirantes e seus acompanhantes: ah, privilegiados, pensavam os mais invejosos. Alguns alugariam uma cadeira de rodas só para esse dia. Ao lado das infinitas mesas de luz e de som, lá estava o lugarzinho com rampa, ou seja, somente três cadeirantes assistiriam ao show naquele estádio de milhares de ingressos comprados da Nestlé. Quem não conseguiu entrada ficou em casa, é claro, comendo Leite Moça.

O pai de camisa listrada vertical e sweater listrado horizontal – ambos azuis, à moda real – considerou o balde de pipoca de 5 litros. Preferiu levar dois sacos grandes de papel. O populacho fazia barulho cada vez que as Emoções da propaganda do cartão de crédito mostravam Ayrton Senna no telão: infalível combinação.

A voz de Tânia Carvalho nas minhas costas desbravava a tecnologia em perguntas paciosas. O Twitter receberia, em breve, mais uma foto. A filha enviou mensagem mandando que ela não chorasse. Na área vip havia mais flashes do que todo o resto da arquibancada. “A gente fica muito entusiasmado.” Para descansar do show, marcaram o almoço do domingo no Barranco, que era um restaurante bom.

E a rosa. A rosa. Se facilitasse, ela abandonaria o porte necessário para suportar o seu imenso anel de diamante e pularia a cerca para pegá-la. E elas vieram, as filhas, com um metro e meio de chapinha pendurados na cabeça. O show? Ah. Importante eram os brigadeiros do camarote. O ingresso? Troquinho pouco, presente do pai. Não era pra elas o mesmo peso que fazia os beiços gordos da dona de casa se morderem pensando no que fez com o cartão de crédito. E esfregaram, com a ponta dos dedos, os bancos, antes de sentar.

Perdidos naquele coliseu de cimento, os donos dos últimos ingressos disponíveis, colados ao palco, talvez pela certeza de que não conseguiriam assistir nada do show, aplaudiam atordoados os pulinhos de Tânia, que abandonou sua tacinha para abençoá-los.

Bêbados de champagne grátis, preparavam-se para o começo do espetáculo comendo afoitamente muitos brigadeiros. Jornalistas mofavam desde cedo, cada pé com um par de meia. Mas eles estavam à salvo da imprensa. Sabiam eles que na bendita área VIP não haveria problema em constantemente repor o champagne no meio do show como quem vai ao banheiro no meio do filme, ou apressadamente sair antes do fim da última música como quem sai do cinema no meio dos créditos. Cantariam Como é grande o meu amor por você como quem louva um santo na igreja. E chorariam as mesmas lágrimas que o povaréu em Eu cheguei em frente ao portão.

Um numeral de músicos chegava pacientemente ao palco e as três primeiras fileiras agonizavam na espera da pessoa mais importante. Ele chegou, ao lado do piano branco, e a plateia respondeu com um *ola* emocionado. (Um senhor precisou explicar à esposa porque as pessoas tinham se levantado umas atrás das outras.) As cadeiras VIP não perceberam o movimento; para os primeiros acordes ninguém ali aplaudiu. As respostas vieram em goles de champagne e sorrisos discretos.

Artistas no Parque

Texto e fotos JULYA PICHECO



O saxofonista Marcos Saraiva trabalha há cinco anos com música. Porto-alegrense, Marcos se apresenta em locais públicos, como o Brique da Redenção e a Rua da Praia. Ocasionalmente, consegue tocar em praças de alimentação de supermercados e centros comerciais. Viaja com frequência a São Paulo, onde diz que a receptividade dos estabelecimentos é maior para músicos independentes. Segundo ele, a apresentação precisa ser feita no meio da rua, já que para tocar dentro de parques municipais, como o Farrou-pilha, é preciso passar por uma burocracia que acaba por travar o trabalho da maioria dos artistas.

Poeta da Redenção. Este é o codinome conquistado por Marcos Bahrone, 40 anos, artista de Porto Alegre. Ator formado, Marcos já tem 11 anos de palco. Trabalha produzindo pequenas peças didáticas em escolas. O foco do trabalho é a Literatura, área que o poeta também explora fazendo apresentações na rua. Há oito anos Marcos ocupa o mesmo ponto da capital gaúcha para recitar obras de poetas do Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo. O trabalho começou para incrementar a renda da família e se tornou uma atração fixa para quem passeia pelo Brique aos domingos. A poesia que estava sendo recitada no momento da fotografia era Adeus, Meus Sonhos!, de Álvares de Azevedo.





Guayra e Guato pertencem à tribo Otavalos, originária do Equador. Os índios estão há quatro anos morando em Porto Alegre, mas passam em constante peregrinação. Com outros três integrantes, cada um com uma função, o grupo estava em Curitiba na semana anterior a esta fotografia. Os viajantes montam palcos improvisados onde reproduzem músicas indígenas e comercializam CD's e peças de artesanato. Cada um toca um instrumento e todos se dividem no atendimento ao público que procura pelas gravações, principalmente com músicas para relaxamento e reflexão usadas para meditação e práticas como a Yoga.



O uruguaio Elias toca violino em cada cidade por onde passa. Em Porto Alegre, escolheu uma feira ecológica para divulgar seu trabalho. Segundo ele, os trocados que recebe servem para partir em direção à próxima cidade. O artista disse nunca ter participado de orquestras e não ter passado por nenhuma escola de música. Ele explicou que a intenção das apresentações não é comercial: "La música me hace feliz y lo único que hago es hacer feliz a la gente también, aunque sólo sea por un día".



Louco?

O melhor da obra de Qorpo-Santo parece ser, no fundo, ele mesmo

Texto ANNA LIZA PRECHT

*...porque não pode haver mundo, nem haveria distinções se tudo fosse igual. Parece que as diversidades constituem a harmonia na espécie humana. [Qorpo-Santo, em *O Hóspede Atrevido*; ou *O Brilhante Escondido*]*

A liberdade de pensamento e o direito à diferença foram bandeiras que Qorpo-Santo defendeu ao longo de sua vida. Intrigante e provocador, trabalhou com um discurso ambíguo, ora moralista, ora libertário, buscando o inusitado e o original em cada momento.

Ele viveu na corda bamba entre sim e não, certo e errado, loucura e razão. À frente de seu tempo, tinha ideias que perturbavam a provinciana sociedade da época. Em seus escritos, expressava o que muitos queriam dizer e não tinham coragem. A ousadia dos textos do dramaturgo gaúcho incomodou autoridades e pessoas importantes: "louco" o chamavam, como louco o interditaram, e sem reconhecimento morreu o artista excêntrico em suas atitudes, mas coerente em seus questionamentos e visões.

José Joaquim de Campos Leão do Qorpo-Santo era alto, moreno, impressionantemente pálido. Tinha cabelos compridos e vestia calças brancas, uma sobrecasaca preta toda abotoada que parecia uma farda. Segurava uma bengala e usava um chapéu alto de seda. Suas excentricidades incorporaram-se ao folclore de Porto Alegre. Histórias, sem precisão ou data, são contadas até hoje como a de que, temendo ladrões, Qorpo-Santo teria pregado tábuas nas aberturas inferiores do sobrado onde morava e passado a entrar pelas janelas do segundo andar, utilizando uma escada. O velho prédio que pertenceu a ele ficava onde é hoje o Palacete Chaves, na esquina da Rua dos Andradas com a da Ladeira. Fala-se também de sua possível crença na migração das almas, que o fazia dizer, por exemplo, que

encontrava-se com o espírito de Napoleão III.

Biografia

José Joaquim nasceu em Triunfo no dia 19 de abril de 1829. Dez anos depois, com o falecimento do pai, vai para Porto Alegre estudar gramática e consegue emprego no comércio. Em 1851 passa a exercer o magistério, sendo professor primário pelos próximos quatro anos. O casamento com Inácia ocorre em 1855 e, posteriormente, se mudam para Alegrete. Lá, ele funda um colégio de educação primária e secundária e, com isso, adquire respeitabilidade, escrevendo para jornais locais e ocupando cargos públicos como subdelegado de polícia e vereador. De volta a Porto Alegre em 1861, segue a carreira de professor. No ano seguinte, inicia-se o processo de interdição judicial, a pedido de sua esposa, alegando insanidade mental. Suspenso do cargo de professor, Campos Leão se isola da família e do convívio social. Em seus textos, escreve detalhes do processo que durou de 1862 a 1868. A extensão e a natureza de seus problemas mentais não são claras. No Rio de Janeiro, foi examinado por médicos do Hospício D. Pedro II e obteve o atestado de sanidade. Ao retornar a Porto Alegre e apresentar tal atestado, entretanto, volta a ser inquirido pelo juiz local e, recusando-se a passar por novos exames, é definitivamente interditado. Muitos entendem



Montagem sobre Luz Gustavo Vargas / Insetto

que a forma que seu comportamento tomou é consequência de sua grande inteligência, conhecimento e de seus conflitos internos.

O próprio autor acrescentou ao seu nome a alcunha de Qorpo-Santo, aos 34 anos. Ele explica isso em um de seus escritos: "Se a palavra corpo-santo foi-me infiltrada em tempo que vivi completamente separado do mundo das mulheres, posteriormente, pelo uso da mesma palavra hei sido impelido para este mundo".

Qorpo-Santo morreu em 1º de maio de 1883, sem nenhum reconhecimento do valor de sua obra. Tendo como base um inventário feito depois desta data, concluiu-se que ele deixou uma pequena fortuna para a mulher e para seus quatro filhos.

Os escritos

Sua obra completa foi escrita no ano de 1866, em apenas seis meses, período que seria coincidente com o agravamento de seus sintomas psíquicos. Intitulada *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*, o trabalho de Qorpo-Santo é composto por nove volumes, cada um deles contemplando um gênero, como poemas, confissões, receitas, peças teatrais, etc. Dezesete peças, uma delas incompleta, formam seu teatro. No ano de 1877, Qorpo-Santo cria sua própria tipografia e consegue editar e imprimir a *Ensiqlopédia*. Há registros de que no letreiro da gráfica

havia uma iluminação diferente, semelhante ao néon, inédita para a época. Os dados conhecidos da vida de Campos Leão chegaram até nós através de uma autobiografia contida na introdução do segundo volume da sua *Ensiqlopédia*.

Simplificando o português

Qorpo-Santo propôs uma reforma no sistema gráfico da Língua Portuguesa, visando simplificar a escrita. A grafia de "Qorpo", por exemplo, obedece a ortografia sugerida, que suprime as letras inúteis como o "u" depois do "q". A ideia fazia sentido, tanto que algumas de suas propostas foram mais tarde incorporadas ao idioma, como a eliminação do ph de *pharmacia* e o "h" átono, como em *deshonesto*, por exemplo. Achava que assim atenderia melhor à alfabetização, baseado em sua experiência como professor. Essa reforma foi defendida em um artigo no jornal *A Justiça* em outubro de 1868.

A descoberta

A produção de Qorpo-Santo ganha atenção a partir da década de 1950, graças ao jornalista Aníbal Damasceno Ferreira, que encontra, em pesquisas nas bibliotecas de Porto Alegre, o 4º volume da *Ensiqlopédia* - aquele que continha as 17 peças. Em 1955, Ferreira e o diretor teatral Antônio Carlos Sena publicam poemas qorpo-santenses no jornal *O Mocho*, de Porto Alegre. Após uma tentativa frustrada de encenar as peças do autor no Curso de Arte Dramática da UFRGS, Sena estreia em 1966, um século após sua criação, no Clube de Cultura, um espetáculo que reúne três peças de Qorpo-Santo: *As Relações Naturais*; *Eu Sou Vida, Eu Não Sou Morte*; e *Mateus e Mateusa*. A montagem de Sena vai para o Rio de Janeiro, em 1968, para participar do Festival Nacional de Teatros de Estudantes. Essa apresentação possibilitou que a dramaturgia do artista fosse conhecida e, assim, suas peças e poemas recebem encenações e ele passa a ser objeto de pesquisas acadêmicas.

Qorpo-Santo inova na forma e no conteúdo de suas peças e aborda temas ousados como incesto, prostituição, adultério, homossexualidade, etc. Seus enredos são sem pé nem cabeça; têm uma linguagem direta; os personagens apresentam identidade incoerente e aparecem e desaparecem rapidamente; as falas não se articulam logicamente. Qorpo-Santo representa a intelectualidade em choque com os parâmetros de sua sociedade. A incompreensão da sua obra, na época, leva-o a ser consi-

derado louco. Hoje, ele é visto como um indivíduo com capacidade criativa e intelectual além de seu tempo. A originalidade de seus pensamentos e a coragem de expressá-los são características dessa figura irreverente que perturbou a sociedade do final do século XIX.

Apontado por muitos como o precursor do teatro do absurdo, e por outros como surrealista, Qorpo-Santo vê-se em meio a essa divergência de opiniões. Mas, independente disso, a forma que encontrou para questionar sua época e refletir sobre sua sociedade já é suficientemente interessante e digna de atenção.

O retorno aos palcos

Após 1966, os textos de Qorpo-Santo voltaram poucas vezes ao palco. Possivelmente pela dificuldade de adaptá-los e, por consequência, interpretá-los. O autor é difícil e exige ousadia da direção. Neste ano, no Porto Alegre em Cena, foi apresentada uma colagem de três peças do dramaturgo. O primeiro espetáculo da carioca Alfândega 88, Cia Teatro se chama *Labirinto* e é dirigido por Moacir Chaves. Ele reúne os textos: *As Relações Naturais*, *A Separação de Dois Esposos* e *Hoje Sou Um e Amanhã Outro*. Na peça *As Relações Naturais* há cenas em um bordel e insinuações de incesto, algo inusitado para a o teatro da época. Já *A Separação de Dois Esposos* traz o que alguns dizem ser a primeira cena gay do teatro brasileiro. O ator e produtor do espetáculo, Diego Molina, comenta que houve a tentativa de colocar o autor em cena, não simplesmente interpretar seus personagens. Buscou-se falar de desprendimento, da revolução do homem na sociedade, da liberdade e do desejo. "*Labirinto* é isso. O turbilhão de pensamentos de uma mente inconformada, em ebulição, confusa, em luta

com o julgamento e as normas de uma sociedade amarrada aos valores aleatórios que ela mesma inventou", diz Molina.

A Fundação

A Fundação Cultural Qorpo-Santo (FCQS), fundada em 1º de março de 2008, é uma entidade privada sem fins lucrativos, composta por um conselho gestor com sete coordenações. Foi criada a partir do Centro Cultural Qorpo-Santo que existia desde 1985. Uma de suas metas é edificar em Triunfo, no local da casa onde o dramaturgo nasceu, um complexo cultural que leve o seu nome e abrigue um anfiteatro e oficinas de todas as formas de arte. Odila Vasconcelos, coordenadora geral da FCQS, diz que a Fundação divulga o artista "para que seu modo de pensar frente à realidade seja visto como uma posição de cidadão atento e proativo ao cotidiano de seu tempo, mas que ainda é atualíssimo". A FCQS trabalha com ações pontuais, como promoção de saraus; organização da Semana Qorpo-Santo (em abril, comemorando a data de seu nascimento), entre outras atividades.

Atualmente, a Fundação trabalha no projeto "Triunfo de Qorpo-Santo". Em linhas gerais, pretende reescrever a história do município com a retórica do artista, através de um concurso literário cultural com escolas e comunidade. Qorpo-Santo seria o protagonista da história de Triunfo em espetáculo teatral de rua. A ação mais imediata é a revitalização de um dos pavilhões de uma antiga fábrica do bairro Olaria para sediar, provisoriamente, as oficinas de atores e a FCQS.

Conheça mais em
fundacaoculturalqorpo-santoblogspot.com

Casa na qual Qorpo Santo viveu, em Triunfo (RS)



A arte que vem das profundezas

Texto CARLOS MACHADO

Ossos de galinha, cacos de vidro, talheres enferrujados e lascas de porcelana. Para a maioria das pessoas esses objetos não passam de lixo, mas para alguns são relíquias capazes de contar a história e o modo de vida de nossos antepassados.

A descoberta deste rico material aconteceu em 2005, quando ocorria o início das obras para a instalação do Centro Histórico Cultural da Santa Casa. O Centro está sendo instalado no quarteirão, localizado na Avenida Independência, onde existem oito casas de propriedade da antiga Misericórdia de Porto Alegre.

Os trabalhos começaram quando a Santa Casa divulgou na mídia que iniciaria o projeto. Arqueólogos do município entraram em contato com a Instituição, se propondo a colaborar com o projeto, pois, como as estruturas das casas seriam mexidas, era necessário o acompanhamento deles.

Mais de trinta pessoas da área da Arqueologia acompanham o início das obras nos casarões da Avenida Independência. No final de 2005, os primeiros artefatos começaram a ser recolhidos. Eles eram provenientes de depósitos de lixo relacionados ao Hospital antes da construção das casas. Mas, para recuperar o vasto material depositado neste espaço no final do século XIX, os arqueólogos tiveram que quebrar o piso das casas para procurar o material, além de interromper o trabalho da Engenharia para poder escavar e mostrar aos operários a importância de cada objeto encontrado.

Dessa parceria, foram descobertos muitos restos de alimentação, material em vidro (alguns inteiros) e louça. Havia resíduos hospitalares e das famílias que habitavam a região. Tudo foi recuperado e encaminhado para o laboratório da Instituição, onde foi higienizado e está sendo catalogado.

O material recuperado pelos arqueólogos pode ser utilizado por qualquer acadêmico para pesquisa, seja da História, seja da Nutrição. Como exemplo,



através dos ossos dos alimentos, os nutricionistas podem pesquisar como era a dieta dos pacientes nos séculos XVIII e XIX. E as pesquisas já começaram, como afirma o historiador Eduardo de Castro Menna Barreto, curador do material arqueológico da Santa Casa:

– No decorrer da evolução, teve processos diferentes na confecção destes materiais. A maior parte desses vidros que a gente encontrou não era produzida no Brasil naquela época por falta de tecnologia. Eles vinham da Europa ou dos Estados Unidos. Muitos de produção artesanal, de sopro como no caso do vidro, ou com marcas de ferramentas de acabamento.

O Centro Histórico Cultural da Santa Casa está em fase final de restauração. Para a fachada, será mantida a das casas, preservando a identidade do local. Internamente o espaço terá equipamentos culturais e de memória da Instituição, além de um teatro com capacidade para trezentas pessoas. O local pode se tornar referência de patrimônio no Rio Grande do Sul.

Segundo o historiador, no local estarão disponíveis documentos, mais de sete mil objetos raros, 1.052 livros dos séculos XIX e XX, além dos registros das crianças abandonadas na Roda dos Expostos (1837 a 1940).

No final do século XIX foram construídas pela Santa Casa cerca de 70 casas para serem alugadas. Com o dinheiro do aluguel pago pelas famílias, a direção mantinha o complexo hospitalar da época. Estes eram as únicas fontes de recursos para manter a Instituição, que só fazia atendimentos gratuitos na época. Com o passar dos anos e a necessidade de ampliar o complexo hospitalar, as casas foram sendo demolidas.

Nas casas, residiram várias famílias de nomes conhecidos na sociedade porto-alegrense, como o desembargador André da Rocha. O espaço sediou diversas lojas e ateliês fotográficos. Depois de vários usos, abrigando inclusive uma creche para filhos de funcionários, teve início em 2005 o processo de revitalização do espaço para abrigar o Centro Histórico Cultural da Instituição.

SUBLIME BARBÁRIE

notas de uma estética do terror

Texto ANDRÉ ARAUJO

o cheiro da gasolina faz minha garganta doer, enquanto assisto à fogueira ritual. ao meu lado está Hakim Bey, que beberica seu vinho vagabundo no gargalo e rasga páginas dos livros que serão nosso combustível. faz frio em porto alegre, e estar num galpão abandonado pertinho do guaíba com um cara que ninguém sabe se existe faz com que a temperatura seja a menor das minhas preocupações. esfrego minhas mãos usando o frio como desculpa para não falar, mas hoje supostamente é tempo de celebração, e o vinho não tarda a afrouxar as línguas. "eu trouxe uma edição do On The Road de 64 aqui, que eu comprei há anos. vai pra fogueira?" me pergunta Hakim Bey. "tu tá me pedindo permissão?", respondo assustado. "esse Kerouac escreve mal pra caralho, vou tocar que o fogo tá morrendo" fala o velho barbudo, com um desprendimento que só possuem aqueles que sabem exatamente o que estão fazendo. tomo um gole de vinho e procuro minha mochila pra pegar um caderninho, anotar algumas frases de efeito que com certeza serão esquecidas quando a brisa etílica invadir a minha mente, coisa que não vai tardar visto a voracidade com que Bey sorve a bebida. "sem cadernos!" grita o velho, assim que eu o abro. "essa zona autônoma é contra a palavra escrita. se quiser continuar participando abre os olhos e tenta aprender alguma coisa. estamos reunidos em nome do TERROR!"

turbozé de castro neto diz: **TERRO-RISMO POÉTICO**, a mais desenvolvida forma de arte numa sociedade consumida pelo consumo absoluto. **CHOQUE-ESTÉTICO** para uma sensibilidade em frangalhos que só se reconhece num espelho adornado por sua própria figura. **ANTI-KITSCCH** na era do **EU ABSURDISTA**.

Hakim Bey está distraído lendo uma passagem da crítica da faculdade do juízo que escondeu matreiramente no casaco enquanto o resto da obra do

alemão queima à pampa. aproveito o momento reflexivo para deixar as coisas mais claras. "AE MEU VELHO, CONTA AE: o que é esse tal de terrorismo poético?" Hakim Bey toma um susto com a obviedade da pergunta, dá uma gargalhada e diz: "É O TERROR! É O TERROR! O TP é um ato num Teatro da Crueldade sem palco, sem fileiras de poltronas, sem ingressos ou paredes. Para que funcione, o TP deve afastar-se de forma categórica de todas as estruturas tradicionais para o consumo de arte. a reação do público ou o choque-estético produzido pelo TP tem que ser uma emoção pelo menos tão forte quanto o terror. não importa se o TP é dirigido a apenas uma pessoa ou várias pessoas, se é assinado ou anônimo: **se não mudar a vida de alguém, ele falhou**".

nos rastros das vanguardas do século XX, me explica o polemista com ares de acadêmico, o terrorismo poético é a fusão completa da arte com a vida. "o Tristan Tzara escreveu, mas nunca fez nada: 'a vida e a arte são uma só; o artista moderno não pinta, ele cria diretamente'. bonito né? tudo parte daí. a guerrilha estética deve romper os museus e invadir a vida cotidiana. vale tudo: dançar bizarramente a noite inteira em caixas eletrônicos de bancos. apresentações pirotécnicas não autorizadas. peças de argila que sugerem estranhos artefatos alienígenas espalhados em parques estaduais. arrubar apartamentos, mas, em vez de roubar, deixar objetos poético-terroristas. seqüestrar alguém e o fazê-lo feliz. escolher alguém ao acaso e o convencer de que é herdeiro de uma enorme, inútil e impressionante fortuna - digamos, cinco mil quilômetros quadrados na Antártica, um velho elefante de circo, um orfanato em Bombaim ou uma coleção de manuscritos de alquimia. mais tarde, essa pessoa perceberá que por alguns momentos acreditou em algo extraordinário e talvez se sinta motivada a procurar um modo mais interessante de existência. tudo se volta à vida: esse é o objetivo."

Mário Arruda



turbozé de castro neto diz: é preciso abandonar a forma para transcender o gosto. estamos presos numa megalópole pós-ideológica dialogando com fantasmas adulterados de um tempo que jamais existiu. a grande meta-narrativa auto-complacente que chamamos de "arte" é uma mentira perfumada com toques de escapismo. os livros são as testemunhas de nossa desistência perante o mundo inalcançável. só nos resta queimá-los e de suas cinzas construir o grande monumento de nossa derrota.

o velho Hakim Bey levanta e vai procurar mais um vinho no seu carro, estacionado alguns metros da fogueira. aproveito a deixa para dar uma futricada na sua grande sacola de livros antes que virem cinzas. entre romances de formação e tratados filosóficos, poesia simbolista e compêndios didáticos, encontro um livro de sua própria autoria. TAZ é o nome, e versa justamente sobre

o que supostamente estamos fazendo aqui: "a TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la", ele escreve.

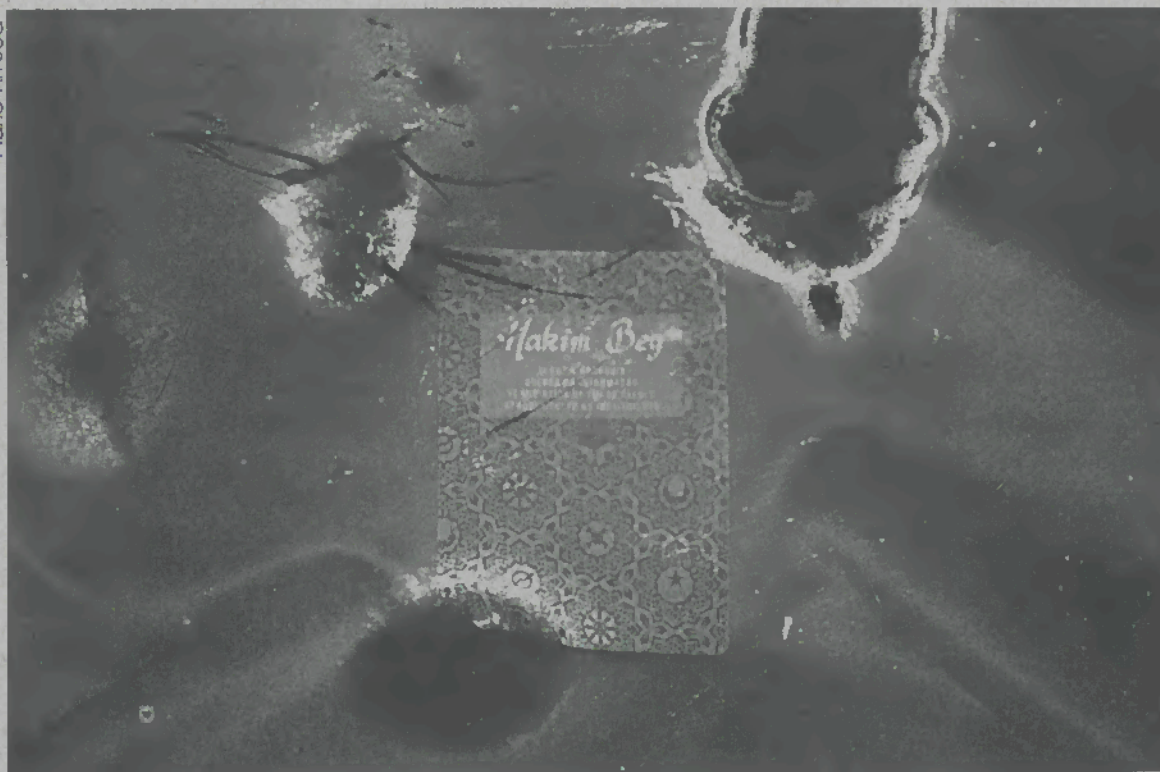
parece que ele tem aquela visão pós-apocalíptica de um mundo incapaz de encontrar sua revolução, mas que ainda acredita no homem. um estado que já dominou o coração e as mentes dos mais prósperos desobedientes, que não mais veem saída a não ser a fuga. a fuga para dentro daquilo que nos torna humanos, a possibilidade de fazer poesia com nossas vidas: "iniciar a TAZ pode envolver várias táticas de violência e defesa, mas seu grande trunfo está em sua invisibilidade – o Estado não pode reconhecê-la porque a história não a define. assim que a TAZ é nomeada (representada, mediada), ela deve desaparecer, ela vai desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio, e brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível pelos termos do espetáculo. uma postura realista exige não apenas que desistamos de esperar pela "revolução", mas também que desistamos de desejá-la. "levantes", sim – sempre que possível, até mesmo com o risco de violência. a tática mais radical será a recusa de participar da violência espetacular, retirar-se da área de simulação, desaparecer".

turbozé de castro neto diz: só numa área de pura autonomia transcendental que pode surgir o brilho de um poema terrorista.

escuto ao longe um tropeço seguido de um grito e percebo que o Hakim Bey tá bebaço. ele se aproxima de mim e a fogueira ilumina seu rosto sem traços marcantes, uma fisionomia que, se não fosse material, diria que está em constante mutação. uma hora parece latino, outra indiano. há momentos que tenho certeza de sua procedência ser uma fazenda no texas ou um fiorde norueguês, mas logo que me detenho nas suas feições elas se tornam tão indecifráveis quanto grande parte de suas ideias. a única coisa imutável é sua longa barba branca e o ar de quem está no controle da situação.

seus olhos se fixam no fogo crepitante, e pergunto qual o verdadeiro motivo da queima de livros. ele me olha, ri,

Mário Arruda



e imagino que vá balbuciar mais uns quatro ou cinco É O TERROR, mas dessa vez ele fica em silêncio. digo que li uma parte de seu livro e que não entendo como que isso pode ser considerado uma forma de terrorismo poético. ficamos alguns segundos em silêncio, ele pega um livro do Rimbaud, folheia um pouco para logo guardar a pequena edição da temporada no inferno junto com as páginas rasgadas do Kant no bolso de seu casaco. "imagina então guri", ele me diz, "quando o cara de quem eu roubei esses livros acordar amanhã e descobrir que toda a sua biblioteca de anos e anos virou aquele saco de cinzas cari-

nhosamente disposto em seu capacho, ao lado da Zero Hora".

pego a garrafa de vinho das mãos do velho e bebo um longo gole. "crime como arte, arte como crime", consigo balbuciar. Hakim Bey retoma a garrafa e dá uma profunda gargalhada: "É O TERROR! É O TERROR!" grita enquanto cai de seu banquinho de pura empolgação ébria, manchando assim sua longa barba de um legítimo ROXO CARMENÉRE.

turbozé de castro neto diz: terrorismo poético, subversão.

Mário Arruda





FINITO