

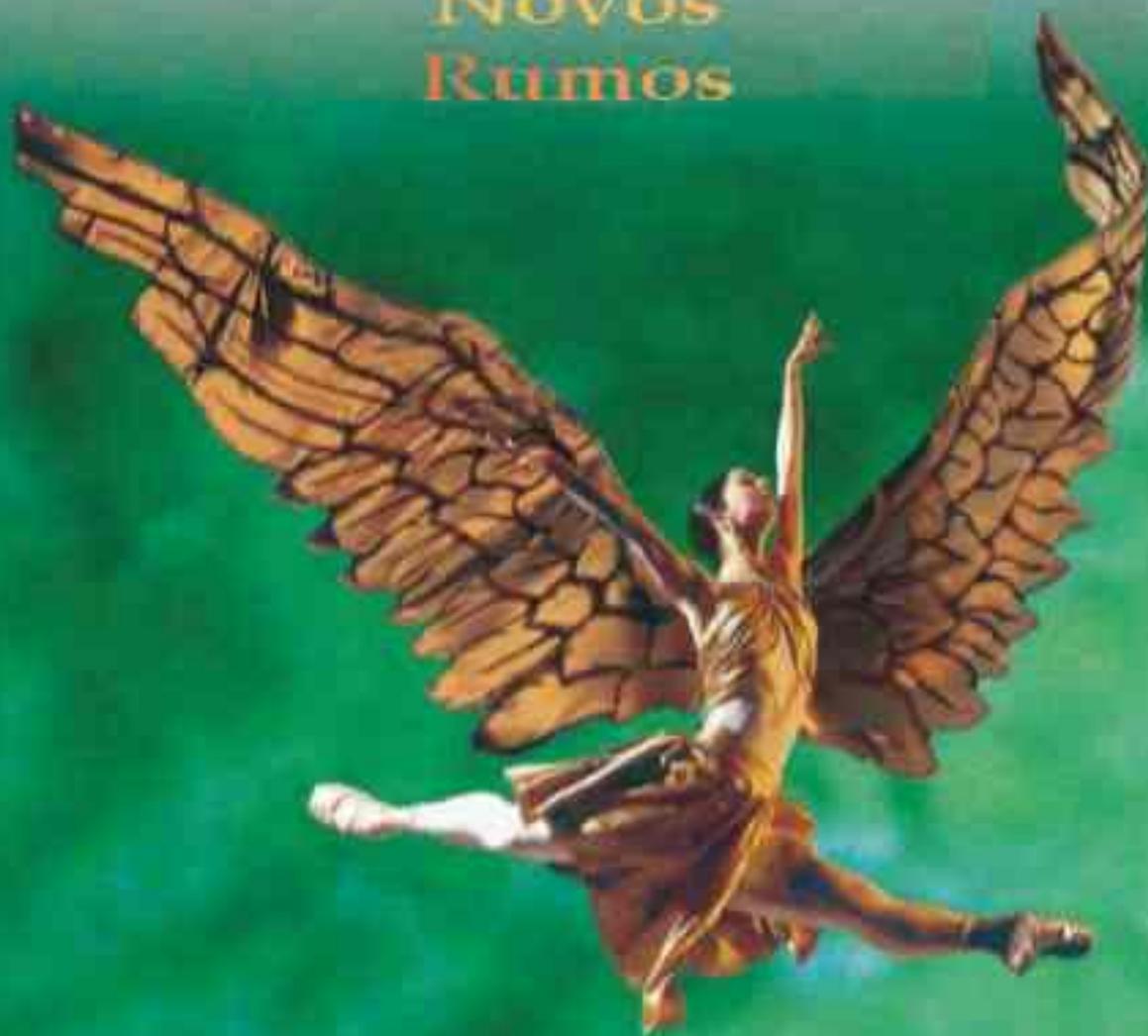
SOCIEDADE E VALORES DOS EUA

VOLUME 8

REVISTA ELETRÔNICA DO DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS EUA

NÚMERO 1

As ARTES NOS ESTADOS UNIDOS: Novos Rumos



ABRIL DE 2003

DOS EDITORES

Em seu livro recente *American Visions: The Epic History of Art in America*, o crítico de arte Robert Hughes, nascido na Austrália, identifica uma das principais experiências norte-americanas como "reinício, deixando para trás o que já fomos". Para Hughes, isso não significa começar tudo de novo, mas, sim, uma interação complexa com a tradição anterior. "Em algum lugar dos museus norte-americanos", escreve Hughes com um toque de humor, "sempre há uma pequena imagem enterrada do imigrante saindo do barco com sua bagagem: botas, uma bíblia — ou 27 Rembrandts".

Essa espécie de reinício é o que os artistas fazem todos os dias ao produzir arte. Começar da base também é o que nós, editores, pretendíamos quando pedimos que alguns dos principais especialistas norte-americanos em várias formas de arte nos falassem sobre a situação em suas áreas. O que há de novo, por exemplo, em dança ou artes visuais? Quais são os artistas mais importantes trabalhando em teatro e música? Como as tendências atuais em cinema e literatura se harmonizam com as tradições históricas?

Uma vez que quaisquer generalizações sobre artes devem ser suspeitas em um país que conta com cerca de 1.200 orquestras sinfônicas, 117 companhias de ópera profissionais, mais de 400 companhias de dança e 425 teatros profissionais sem fins lucrativos, a resposta de cada especialista a essas questões será parcial, inevitavelmente. É por isso que incluímos várias opiniões — críticos que atuam em cada campo, retratos dos próprios artistas. E, claro, nossos especialistas às vezes discordam entre si. Uma diversidade de opiniões parece ser adequada em um país onde não há Ministério da Cultura nem visão oficial das melhores formas de arte.

Mas esta revista também revela determinados temas comuns. Um é a crescente internacionalização da arte — o modo como as formas de arte norte-americanas contemporâneas são enriquecidas constantemente pelo movimento dos artistas e das idéias em âmbito internacional e vice-versa. Outro é o que um crítico chama de "hibridez" — as fronteiras entre as formas de arte estão caindo à medida que o trabalho de muitos artistas envolve várias disciplinas. As danças de Mark Morris ou Bill T. Jones por vezes incorporam palavras faladas; o artista visual Matthew Barney faz filmes épicos com o jeito dos filmes de Hollywood. Outra tendência fundamental da forma atual de criação dos trabalhos é o intrincado intercâmbio de experiências entre os centros tradicionais de criatividade das regiões costeiras dos Estados Unidos e as regiões menos populosas do país. Em seu ensaio geral, o crítico Terry Teachout sustenta que alguns dos novos trabalhos mais instigantes da Ópera da Cidade de Nova York têm origem na Glimmerglass Opera, uma pequena companhia em uma cidadezinha situada ao norte do Estado de Nova York.

O que produz o fermento criativo atual documentado por esta revista? Em nossa entrevista de abertura, Dana Gioia, poeta e presidente do Fundo Nacional para as Artes (National Endowment for the Arts), identifica uma fonte provável: "Os Estados Unidos têm essa história da arte diversamente notável, essa amplitude inédita de realizações — que vai do cinema à literatura moderna, passando pelo expressionismo abstrato e pelo jazz — porque eram e continuam sendo uma sociedade que reconhece a liberdade individual de seus cidadãos". ■

SOCIEDADE E VALORES DOS EUA

REVISTA ELETRÔNICA DO DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS EUA

PROGRAMAS INTERNACIONAIS DE INFORMAÇÃO / DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS EUA / VOL. 8 / NO. 1

ejvalues@usia.gov



AS ARTES NOS ESTADOS UNIDOS: NOVOS RUMOS

ABRIL DE 2003

ÍNDICE

ENFOQUE

5

ARTE PARA TODOS OS NORTE-AMERICANOS

CONVERSA COM DANAGIOIA

O presidente do Fundo Nacional para as Artes — poeta e ensaísta — aborda o papel de sua agência no financiamento das artes nos Estados Unidos.

9

A VOLTA D A BELEZA

TERRY TEACHOUT

Os eventos do 11 de setembro causaram uma mudança fundamental na cultura norte-americana. “Os artistas”, conforme expressão de um crítico importante, “estão cada vez mais dispostos a utilizar o termo bonito sem as asas protetoras da ironia.”

AS FORMAS DE ARTE

13

DANÇA: TRADIÇÃO EM CONSTANTE EVOLUÇÃO

OCTAVIO ROCA

Flagrantes de artistas norte-americanos em movimento revelam um panorama abrangente da dança. Do clássico, passando pelo moderno, até o pós-moderno e daí por diante, a dança norte-americana está viva e em evolução.

PERFIL: COREÓGRAFO ROBERT MOSES

CONVERSA COM JUDITH JAMISON, ALVIN AILEY AMERICAN DANCE THEATER

18

MÚSICA: O PURO SOM NORTE-AMERICANO

TIM SMITH

À medida que o século se desenrola, a comunidade de músicos norte-americanos — dos clássicos ao hip-hop — vê-se repleta de novos talentos e ótimos compositores.

PERFIL: COMPOSITOR ELLIOT GOLDENTHAL

CONVERSA COM DAVID GOCKLEY, HOUSTON GRAND OPERA

24

TEATRO: DRAMATURGOS NOVOS E VETERANOS

CHRIS JONES

Aclamados pela crítica, jovens dramaturgos dão continuidade à tradição norte-americana de analisar as questões sociais no palco.

PERFIL: DRAMATURGA REGINA TAYLOR

CONVERSA COM CAREY PERLOFF, AMERICAN CONSERVATORY THEATER

30

CINEMA: FILMES E ESTADOS UNIDOS MODERNOS

RICHARD PELLIS

Os filmes norte-americanos contemporâneos, a exemplo dos grandes filmes das primeiras décadas do cinema, refletem a estreita relação existente entre o entretenimento e a arte.

PERFIL: CINEASTA ALEXANDER PAYNE

CONVERSA COM GEOFFREY GILMORE, SUNDANCE FILM FESTIVAL

36

LITERATURA: INSTANTÂNEOS DA PONTE

SVEN BIRKERTS

Uma nova geração de escritores altamente ambiciosos, muitos com perspectiva internacional, tem chegado ao cenário literário norte-americano.

PERFIL: ROMANCISTA JILL MCCORKLE

CONVERSA COM O REDATOR E EDITOR JASON EPSTEIN

41

AS ARTES VISUAIS: ELIMINANDO AS FRONTEIRAS

ELEANOR HEARTNEY

Artistas norte-americanos contemporâneos — livres para fazer uso de todas as disciplinas, todas as tradições artísticas e todos os modos de apresentação — estão redefinindo o que é arte.

PERFIL: ARTISTA TOM FRIEDMAN

CONVERSA COM KATHY HALBREICH, WALKER ART CENTER

47

BIBLIOGRAFIA E SITES

Na capa: dançarina do Carolina Ballet, de Raleigh, Carolina do Norte, atua em Messiah, no Hungarian Ballet Festival de 2002.

SOCIEDADE E VALORES DOS EUA

Editora-chefe Judith S. Siegel
Editores executivos George Clack
..... Richard Lundberg
Editor-gerente Michael J. Bandler
Editora de texto Kathleen E. Hug
Editoras associadas, Referência/Pesquisa Mary Ann V. Gamble
..... Kathy Spiegel
Editoras de fotografia Maggie Johnson Sliker
..... Joann Stern
Editora colaboradora Rosalie Targonski
Diretor de arte/Programador visual Thaddeus A. Miksinski, Jr.
Assistente gráfica Sylvia Scott
Editor de internet Christian Larson
Revisão de português Marília Araújo

Conselho editorial

James Bullock, George Clack, Judith S. Siegel

O Escritório de Programas Internacionais de Informação do Departamento de Estado dos Estados Unidos fornece produtos e serviços que explicam as políticas, a sociedade e os valores norte-americanos ao público estrangeiro. O Escritório publica cinco revistas eletrônicas que tratam das principais questões enfrentadas pelos Estados Unidos e pela comunidade internacional. As revistas -- *Perspectivas Econômicas*, *Questões Globais*, *Questões de Democracia*, *Agenda da Política Externa dos EUA* e *Sociedade e Valores dos EUA* -- apresentam declarações sobre políticas norte-americanas, bem como análises, comentários e informações de caráter geral sobre suas áreas temáticas. Todas as edições das revistas aparecem em inglês, francês, português e espanhol, e algumas edições selecionadas também são publicadas em árabe e russo. ■ Uma nova edição em inglês é publicada aproximadamente a cada mês. As versões traduzidas geralmente são colocadas on-line duas a quatro semanas após seu original em inglês. ■ As opiniões expressas nas revistas não refletem, necessariamente, a posição nem as políticas do governo dos Estados Unidos. O Departamento de Estado não assume nenhuma responsabilidade pelo conteúdo nem pela continuidade do acesso aos sites da Internet para os quais há link s nesta publicação; tal responsabilidade é única e exclusivamente das entidades que publicam esses sites. Os artigos podem ser reproduzidos e traduzidos fora dos Estados Unidos, a menos que contenham restrições de direitos autorais explícitas para tal uso. Os usuários potenciais das fotos com créditos precisam obter autorização prévia de uso com a fonte citada. ■ Números atuais ou atrasados das revistas, assim como a relação das próximas edições, podem ser encontrados na home page internacional do Escritório de Programas Internacionais de Informação no seguinte endereço na World Wide Web: <http://usinfo.state.gov/journals/journals.htm>. As publicações estão disponíveis em vários formatos eletrônicos para facilitar a visualização on-line, transferência, download e impressão. ■ Comentários são bem-vindos na Embaixada dos Estados Unidos no seu país ou nos escritórios editoriais: Editor, Sociedade e Valores dos EUA / Equipe da Sociedade e Valores -- IIP/T/SV / Departamento de Estado dos EUA / 301 4th Street SW / Washington, D.C. 20547 / United States of America

ARTE PARA TODOS OS NORTE- AMERICANOS

CONVERSA COM DANA GIOIA

Não existe no governo dos Estados Unidos um Ministério da Cultura que defina uma política nacional para as artes. As duas fundações nacionais – o Fundo Nacional para as Artes (National Endowment for the Arts - NEA) e o Fundo Nacional para as Humanidades (National Endowment for the Humanities - NEH) – fornecem auxílio financeiro para artistas e bolsistas individuais e para instituições de arte e humanidades. Embora o orçamento do NEA – US\$ 115 milhões para o ano fiscal de 2003 – seja bastante modesto quando comparado com os recursos públicos destinados às artes de outras nações, as doações privadas sempre representaram o principal apoio para a cultura norte-americana. Os gastos privados com as artes nos Estados Unidos para o ano de 2002 foram calculados em cerca de US\$ 12,1 bilhões. Durante suas quase quatro décadas de existência, o NEA, cujas metas são estimular a excelência e levar a arte a todos os norte-americanos, utilizou seus recursos como um estímulo para a contribuição particular.

Quando Dana Gioia assumiu a presidência do NEA no início de 2003, levou consigo uma bagagem cultural excepcional ao cargo. Conhecido principalmente como poeta e ensaísta, Gioia passou 15 anos de sua vida como executivo de empresa, escrevendo versos no tempo livre, antes de se tornar um artista em tempo integral. Sua principal reflexão sobre seu ofício, “Does Poetry Matter?”, de 1991 – (veja Bibliografia) – originalmente um artigo para revista – foi depois ampliada, virou livro e continua a inflamar discussões. Também escreveu



Dana Gioia

resenhas sobre música, cinema, literatura e arte para jornais, revistas e rádios e compôs libretos para óperas.

Nesta conversa, Gioia discute um leque de temas, dos aspectos públicos e privados da cultura norte-americana à evolução de várias disciplinas.

P: Vamos começar vendo as artes nos Estados Unidos pelo seu prisma – o NEA.

R: Cheguei ao NEA com uma visão muito simples. Uma grande nação merece uma grande arte. Os Estados Unidos são a nação mais rica e poderosa da história do mundo. Mas a medida da grandeza de uma nação não é a riqueza ou o poder. É a civilização que ela cria, fomenta e promove. O que espero alcançar aqui, no sentido amplo, é ajudar a fomentar a cultura pública que os Estados Unidos merecem.

Embora sejamos o maior financiador das artes nos Estados Unidos, o orçamento do NEA representa menos de 1% dos gastos filantrópicos dos norte-americanos com artes. Portanto, o governo federal não poderia nunca “comprar” um determinado tipo de cultura. Nosso papel no NEA é de liderança. Estamos na posição singular de ser a única instituição que pode ver todas as artes de uma perspectiva nacional. Nossa liderança bem-informada pode alcançar as metas culturais de forma mais rápida e eficaz do que qualquer outra instituição. O que me estimula em meu cargo é a possibilidade de utilizar as artes para tornar os Estados Unidos um lugar melhor para se viver.

P: Compare, em termos gerais, a filantropia norte-americana com o modelo europeu com o qual o mundo está tão familiarizado.

R: O modelo europeu é resultado de uma tradição de patrocínio real e aristocrático que nos tempos modernos foi assumido pelo Estado. Lá, a maior parte do orçamento de uma instituição de arte provém de subsídios federais ou locais. O modelo norte-americano baseia-se na filantropia privada. E funciona. Temos uma enorme variedade e quantidade de museus, sinfônicas, teatros, casas de ópera e companhias de balé.

Historicamente, em particular durante as décadas de 1970 e 1980, o NEA utilizou recursos federais por todo o país para semear o desenvolvimento de danças, teatros e óperas regionais, bem como, em menor grau, de museus e sinfônicas. O grande número de instituições desse tipo existentes hoje em cidades norte-americanas de médio porte é prova do poder de liderança do NEA.

P: Como explicar o surgimento de recursos privados significativos para as artes no decorrer das décadas e mesmo dos séculos?

R: As artes nos Estados Unidos são resultado da cultura norte-americana. Os Estados Unidos têm essa história da arte diversamente notável, essa amplitude inédita de realizações — que vai do cinema à literatura moderna, passando pelo expressionismo abstrato e pelo jazz — porque eram e continuam sendo uma sociedade que reconhece a liberdade individual de seus cidadãos. A filantropia norte-americana segue o mesmo modelo. Os Estados Unidos talvez sejam a única nação do mundo onde centenas de pessoas fizeram fortunas imensas e as doaram em vida a empresas filantrópicas.

P: Há algum aspecto da cultura que possa ter passado despercebido?

R: A missão original do NEA era a de promover a excelência e levar a arte ao povo norte-americano. Hoje provavelmente a qualificaríamos como a de levar arte a *todos* os norte-americanos — reconhecendo a infinidade de comunidades especiais dos Estados Unidos, culturais, geográficas, algumas relacionadas com a língua e outras referentes até à idade e capacidade física. Todos esses grupos fazem parte do nosso povo. Também percebemos que para respaldar nossas metas precisamos ter um papel na educação. Portanto, fornecer liderança na educação artística é agora outra meta do NEA.

P: O que o anima mais sobre a cultura norte-americana nos dias de hoje?

R: Existem várias tendências grandes e abrangentes nas artes hoje. A primeira eu caracterizaria como um tipo de crise estética. Conforme os Estados Unidos entram no século 21, há uma convicção crescente de que a enorme explosão de energia resultante do movimento modernista iniciado após a Primeira Guerra Mundial chegou ao fim. Ainda apreciamos o rico legado do modernismo e da avant-garde, mas ele parece não mais ter o poder fecundo

que teve um dia. Há um consenso crescente sobre a necessidade de síntese entre a intensidade e o poder do modernismo e da arte experimental com o tipo de acessibilidade e viabilidade democráticas das artes tradicionais e populares. Em cada forma artística em que tenho participação ativa, vejo essa tendência de artistas tentando se reconectar com o público. O que está surgindo — gostando-se disso ou não — é um tipo de novo populismo.

P: Como isso se dá, por exemplo, na música?

R: Veja a música clássica — o que, na verdade, me leva à segunda grande tendência, a noção de fusão — e a união de tradições díspares. Por exemplo, há um movimento muito poderoso na música norte-americana chamado world music, que engloba tudo, do clássico ao pop — uma tentativa de combinar e harmonizar tradições orientais e ocidentais. Também temos um tipo de fusão tecnológica — que pega as artes performáticas tradicionais e aplica nelas o potencial das novas tecnologias. Há 20 anos, o pós-modernismo era a tendência que surgia. Mas acho que o pós-modernismo de certo modo foi apenas uma tentativa de aumentar o tempo de vida do modernismo. Hoje, os movimentos não são tão caracterizados por manifestos e métodos, mas sim por intuição e abrangência.

P: E abrangência é a maneira de tornar a arte acessível?

R: Sim. A história da arte nos Estados Unidos, em certa medida, reflete a excelência e a profundidade das tradições elitistas temperadas pelas possibilidades humanas da arte em uma cultura democrática. Trata-se de uma dialética que provavelmente nunca será esgotada, mas assumirá uma forma levemente diferente em cada era. Nenhuma arte pode se separar da sua história. Mesmo o futurismo e a avant-garde possuem profundas e complicadas raízes tradicionais. O que com frequência acontece nas artes é que você rejeita seus pais ao mesmo tempo em que abraça seus avós.

P: Você mencionou a world music como um exemplo de fusão tecnológica. Fale sobre a música em termos da primeira tendência que citou — o novo populismo.

R: Todas as principais tendências atuais da música clássica norte-americana têm raízes tradicionais. Há o novo romantismo, que é o mais notoriamente tradicional. Há o movimento da world music, que emprega tradições não ocidentais. E há o minimalismo, que basicamente combina tradições clássicas e pop. Todos esses estilos visam à acessibilidade.

P: Como as megatendências se mostram em algumas das outras formas de arte?

R: Na pintura, é interessante observar, uma das principais tendências tem sido simplesmente a reafirmação da tinta como um meio — em oposição à construção ou à colagem e a várias outras formas de expressão. Também houve um renascimento da pintura

figurativa e de paisagem como alternativas viáveis à arte conceitual e à abstração.

Na poesia, a forma e a narrativa ressurgiram com grande força. Uma das principais tendências literárias nos Estados Unidos é a recriação, inteiramente fora da cultura intelectual oficial, da poesia popular – rap, poesia cowboy, poetry slams [concursos orais nos quais a platéia seleciona o vencedor]. Quase sempre, emprega métrica e rima, mesmo que seja um ritmo de jazz sincopado, como no rap, ou, na poesia cowboy, uma revitalização do tipo de ênfase à métrica acentuada das canções de fronteira. Portanto, o que vemos, em certo sentido, é uma tentativa de restabelecer uma relação entre o passado e o presente, de misturar modos modernistas e tradicionais para a criação de algo contemporâneo.

No teatro, o dramaturgo norte-americano mais respeitado em meio de carreira é August Wilson. Wilson, essencialmente, reviveu a tradição naturalista que vemos em Eugene O'Neill e Tennessee Williams.

P: Pegue uma peça de Wilson como *The Piano Lesson* – tradição, família, história...

R: Exatamente. Ela se concentra em questões sociais. No entanto, o que talvez seja mais interessante no teatro norte-americano é o que um europeu chamaria de Gesamtkunstwerk, ou “trabalho de arte conjunto” – a noção wagneriana de uma peça teatral que envolve múltiplas mídias. Novas óperas e produções de ópera são mais evidentemente literais porque as legendas tornam seus elementos dramáticos e poéticos acessíveis à platéia. Enquanto isso, no teatro, temos alguém como Julie Taymor, que une elementos da commedia dell'arte, música e espetáculo, normalmente considerados da esfera da ópera ou do balé. Há a noção de se tentar fundir os meios – dança, ópera, musicais, teatro e até mesmo marionete – em uma experiência teatral total.

P: Seu próprio trabalho é um espelho desse tipo de fusão, não é?

R: Sim. Sou poeta e, antes de assumir este cargo, estava colaborando com companhias de dança e ópera. Há companhias de dança nos Estados Unidos que empregam poetas e usam textos com música e dança.

P: Gostaria que situasse sua história pessoal – alguém que trabalhou no setor privado norte-americano enquanto nutria uma carreira como poeta, crítico e ensaísta – no cenário da responsabilidades com que estará comprometido na próxima fase da sua carreira. O que essa dualidade renascentista – os mundos dos negócios e da cultura – significa para o Fundo?

R: Sou renascentista apenas porque foi a única maneira que encontrei de sobreviver como artista. Queria ser poeta e não queria ter uma carreira na universidade – o que significa que tive de encontrar outra maneira de sobreviver. Sou filho da classe trabalhadora de Los Angeles e passei 15 anos no setor privado norte-americano, trabalhando de 10 a 12 horas por dia e

escrevendo durante a noite e nos finais de semana. Fiz isso para sobreviver como escritor, mas também descobri que era bom nos negócios. Aprendi coisas no mundo empresarial que acho que os escritores não aprendem necessariamente em seu ofício, como trabalho de equipe – o fato de que podemos realizar muito mais se criarmos uma situação na qual, trabalhando juntos com metas comuns, todos possam ter sucesso. Os negócios também me ensinaram a importância de compreender o que quero fazer a longo prazo, e trabalhar nesse sentido. Ironicamente, quando deixei os negócios, prometi a mim mesmo que nunca mais voltaria a trabalhar para uma grande empresa.

P: O que estimula sua sensibilidade cultural nos dias de hoje?

R: Por muito tempo achei que uma das coisas que faltavam na cultura norte-americana era uma nova geração de intelectuais públicos – intelectuais sérios, isto é, que não fossem vinculados a universidades. Os Estados Unidos precisam de mais intelectuais artistas, que possam falar sem condescendência em um idioma público.

Nesse sentido, tivemos uma tradição eminente que remonta pelo menos a Emerson e Poe e vai até a explosão extraordinária dos intelectuais judeus de Nova York nas décadas de 1930 e 1940 – que pode ter sido o ponto alto na tradição norte-americana.

P: Quando o sistema mudou?

R: Nas décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial, o sistema universitário nos Estados Unidos ficou tão grande em meio a uma sociedade próspera que a academia empregou a maioria dos intelectuais. Cada vez mais esses homens e mulheres começaram a falar de forma extremamente disciplinada ao invés de falar para um público diverso de leitores inteligentes. Ao mesmo tempo, os vários meios que antes empregavam esses intelectuais públicos ficaram menores. Uma das questões que mais me interessa é como reinventar a mídia para a vida do intelectual público. Como podemos criar oportunidades para artistas e pensadores dirigirem-se ao público em geral?

P: Por quais mudanças está passando a vida intelectual norte-americana atualmente?

R: Acredito que os Estados Unidos estejam atualmente passando por uma transformação que gosto de pensar como a criação de uma nova Boêmia. A antiga Boêmia, em termos norte-americanos, era uma vizinhança urbana caracterizada por uma concentração de intelectuais artistas de múltiplos talentos e eram organizados independentemente da classe social. O poeta E.E. Cummings, por exemplo, também pintava, escrevia ficção e fazia teatro. Ezra Pound escreveu música, críticas e poesia. Wyndham Lewis foi um pintor soberbo e também um romancista. Um escritor norte-americano menos conhecido que admiro muito, Weldon Kees, foi

poeta, escritor de ficção, expressionista abstrato, crítico de arte e também um cineasta experimental. A Boêmia baseia-se nas noções de que as diferentes artes se reforçam e nutrem mutuamente e que a criatividade acontece melhor em uma situação sem classes onde o talento e a energia são as moedas.

Hoje, um novo tipo de Boêmia está surgindo – não como vizinhanças em grandes cidades, mas como uma comunidade virtual por meio da tecnologia. Ela se movimenta pela internet, chamadas telefônicas econômicas, fax, remessas da noite para o dia, publicações eletrônicas – e também por meio da criação de Boêmias temporárias, como congressos de escritores, colônias de artistas e escolas de arte, onde as pessoas se reúnem por uma semana ou mais. Essas comunidades não são definidas pela geografia local, mas pela afinidade cultural.

No sentido mais amplo, portanto, a questão é: como criar vida artística e intelectual fora do apoio institucional da universidade? Não que a universidade seja ruim, mas uma cultura é mais rica quando a arte é criada em vários locais da sociedade e quando a vida acadêmica e boêmia cria uma dialética saudável. Muito embora minha herança seja italiana e mexicana, meu pensamento é germânico no sentido de que acredito na dialética – como as forças se encontram e transformam umas as outras constantemente. Ou, talvez, essa hibridização intelectual seja uma peculiaridade norte-americana. ■

A entrevista com Dana Gioia foi feita por Michael J. Bandler.

A VOLTA DA BELEZA

Terry Teachout

Que diferença faz um século! Em 1903, relativamente poucos norte-americanos expressavam paixão pela arte. Apenas dois romancistas vivos, Mark Twain e Henry James, tinham uma obra notável, e a de Twain era muito mais extensa. Nossos melhores pintores, os impressionistas, seguiam um estilo francamente derivado de modelos europeus; nossos museus de arte eram provincianos em termos de escopo e ambição. Não tínhamos grandes compositores, nem grandes poetas ou dramaturgos, nem companhias de balé, apenas um punhado de orquestras sinfônicas e companhias de ópera.

Essa lista mostra quão radical foi a transformação das artes nos Estados Unidos no século 20. No aspecto de modernidade, passamos a exercer um papel fundamental em todas as artes. (Até inventamos três novas formas de arte — o jazz, a dança moderna e o cinema.) Além de produzir artistas de nível internacional, o país atraiu emigrantes de todas as partes do mundo, cujo trabalho foi prontamente absorvido pela cultura norte-americana. E a mídia de massa disponibilizou os frutos dessa grande transformação não apenas para uma elite altamente instruída como também para todo norte-americano que quisesse fazer parte do que o famoso poeta britânico Matthew Arnold considerava “o que de melhor foi criado e dito no mundo”.



O violoncelista Yo-Yo Ma toca durante concerto no Carnegie Hall de Nova York em tributo às vítimas dos ataques terroristas do 11 de setembro

Nossa cultura é, sem dúvida, uma cultura popular, e não se pode apreciar devidamente *nenhum* tipo de arte norte-americana sem reconhecer que muito do que ela tem de melhor vem dessa cultura. O crítico de arte Clement

Greenberg, um dos primeiros comentaristas a considerar a cultura popular “mediana” como uma ameaça à integridade da alta arte dos Estados Unidos, uma vez se referiu à “mentalidade norte-americana” como tipificada por “seu positivismo, sua aversão à especulação, sua ânsia por resultados rápidos e seu otimismo”. Mas ele não percebeu que essas peculiaridades caracterizam o estilo norte-

americano de fazer arte, que mistura o nobre, o mediano e o comum, enobrecendo a cultura popular assim como popularizou a cultura séria. Chegar a esse equilíbrio foi complicado; para muitos artistas foi difícil escapar da vulgaridade.

Mas foi possível, e hoje ninguém precisa ser convencido da importância desses modernistas que falaram num tom de voz vivamente empírico e acessível, agora reconhecido pelo mundo inteiro como totalmente norte-americano. Louis Armstrong, Fred Astaire, Willa Cather, Aaron Copland, Stuart Davis, Duke Ellington, F. Scott Fitzgerald, Robert Frost, John Ford, George Gershwin, Howard Hawks, Edward Hopper, Flannery O'Connor, Jerome Robbins, Frank Lloyd Wright: certamente esses e outros

como eles estão entre os exemplos mais admiráveis, aqueles cujo trabalho tem a marca indelével de “feito nos EUA”.

E o que dizer da situação da arte norte-americana agora que a era moderna finalmente acabou? Para a grande maioria, ela é extraordinariamente vital e promissora, embora algumas formas de arte estejam em melhor condição do que outras, o que não é de surpreender. Mas também é verdade que a arte nos EUA está saindo de uma fase ruim. Na década de 1960, a cultura norte-americana, pela primeira vez em sua curta história, foi vítima de uma má idéia, que por quase um quarto de século dominou artistas e críticos. De uma só vez, ao que parece, perdemos nossa vontade coletiva de fazer julgamentos sensatos — levar Duke Ellington seriamente e, ao mesmo tempo, reconhecer que Aaron Coplan foi o maior compositor. Em vez disso, tivemos o pós-modernismo, que não apenas negava a grandeza desses homens como também rejeitava a mera idéia de grandeza.

No sentido literal, “pós-modernismo” significa simplesmente o que vem depois do modernismo e, por volta de 1960, o movimento da arte moderna, com toda a importância da época, estava chegando ao fim de seus dias. Não que todos os modernistas tivessem deixado de fazer um trabalho importante. (Alguns, como o coreógrafo de dança moderna Paul Taylor e a pintora expressionista abstrata Helen Frankenthaler, estão fazendo isso nos dias de hoje.) Mas o movimento modernista como um todo havia se degenerado com o tempo, como acontece com todos os movimentos, em uma ideologia rígida cujos porta-vozes habitualmente tiravam conclusões falsas a partir de premissas falsas. Naqueles dias, a pintura abstrata, a música atonal e a dança sem trama eram apresentadas como historicamente inevitáveis, um argumento quase marxista cujos elaboradores não raramente procuravam suprimir a discordância também à la Marx. Era hora de mudar, mas a mudança que veio lembraria a definição de democracia do comentarista político H.L. Mencken, “a teoria que as pessoas comuns sabem o que querem e merecem tê-lo por mais difícil que seja”.

De toda a prosa que já foi escrita sobre o tema do pós-modernismo, a premissa subjacente é direta. Para criar um paradoxo, os pós-modernistas são relativistas absolutos. Eles não acreditam na verdade e na beleza, alegando que nada é bom, real ou belo em si. Pelo contrário, “bondade”, “verdade”, “beleza” e “qualidade” são conceitos que os poderosos impõem aos fracos por propósitos políticos. Portanto, não pode haver grande arte nem grandes artistas (com exceção de Marcel Duchamp, o santo padroeiro do pós-modernismo e sua figura exemplar). Shakespeare? Beethoven? Cézanne? Meras ferramentas capitalistas, utilizadas para anestesiar as massas e escorar as classes dominantes decadentes do Ocidente. Para o pós-modernista, o acaso era tão bom quanto a ordem, o

barulho era tão bom quanto a música e todas as declarações artísticas eram feitas da mesma forma, embora aquelas feitas pelos fracos fossem mais iguais que as outras.

Como teoria, o pós-modernismo é tão obviamente absurdo que não precisa de refutação — salvo pela experiência imediata da grande arte — mas suas consequências puramente práticas não são todas negativas. Por uma razão, ele pôe um fim muito esperado ao sufocante monopólio do modernismo tardio. Precisamente por causa de sua indiferença à “qualidade”, o pós-modernismo também incentivou a mistura de estilos diferentes, abordagem bem apropriada aos artistas norte-americanos, que sempre tiveram um talento especial para fundir combinações improváveis de ingredientes culturais em novas e resplendorosas ligas como o jazz e a dança moderna. Ele deu aos artistas amantes das tradições espaço para manobrar, principalmente aqueles compositores clássicos que ainda acreditavam na lei natural da tonalidade, que há muito havia sido declarada um anátema pela vanguarda.

Na maior parte do tempo, entretanto, supunha-se que o público pós-moderno se empolgasse com os gestos vazios e retumbantes da arte conceitual e da música minimalista, onde a teoria substituiu o conteúdo. (O crítico Hugh Kenner certa vez definiu a arte conceitual como aquela que, uma vez descrita, não precisa ser experimentada.) Em toda a história da arte, nenhum movimento teórico importante produziu mais teoria e menos arte do que o pós-modernismo. Basicamente ele desenvolveu pouco mais do que um conjunto de atitudes, entre elas a marginalização da idéia de beleza e sua substituição pelo indecoroso e pavoroso Irony Lite que era a marca característica da cultura norte-americana na década de 1990. Era uma posição estéril em termos de estética e, por isso, estava condenada — embora ninguém pudesse ter previsto a terrível ocasião que comprovou que ela também havia seguido seu curso.

A destruição do World Trade Center, entre inúmeras outras coisas, pode muito bem ter colocado um fim na irracional aceitação do relativismo pós-moderno. Naquela manhã inesquecível, os norte-americanos despertaram para a cruel constatação de que algumas coisas não são uma questão de opinião. Até mesmo as vizinhanças mais elegantes de Manhattan viram-se tomadas pelo medo e se encheram de bandeiras, e a palavra “mal” rapidamente voltou ao vocabulário de uma geração de inocentes que não sabiam que tal coisa existia.

Algo semelhante aconteceu quando, alguns dias mais tarde, músicos de Nova York e de outros lugares começaram a dar concertos memoriais que reuniam grande público. O que eles ouviam? Yo-Yo Ma tocava Bach no Carnegie Hall; Plácido Domingo cantava *Otello* no Metropolitan Opera House; Kurt Masur e a Orquestra Filarmônica de Nova York transmitiam o *Réquiem Alemão*

de Brahms para o país inteiro pelo Sistema Público de Radiodifusão. E alguém reclamou porque a Orquestra do Met (Metropolitan de Nova York) executou Verdi em vez de Arnold Schoenberg? Para responder a essa pergunta é preciso saber a resposta. “As pessoas precisam muito de beleza quando a morte está tão próxima”, canta o velho King Arkel em *Pelléas et Mélisande* de Debussy. O que o povo norte-americano queria em tempo de necessidade era beleza, e ele jamais duvidou de que tal coisa existisse.

Mas essa renovação coletiva da crença no poder da verdade e na beleza não aconteceu subitamente na manhã de 11 de setembro de 2001. Já estava prestes a ocorrer, precisamente porque o pós-modernismo em si não foi uma era, mas um episódio, a transição gradual de uma época cultural para outra. O que estamos vendo agora, em compensação, é a emergência de um estilo genuinamente novo para o qual ninguém ainda cunhou um nome melhor do que “pós-pós-modernismo”. Estava evidente, por exemplo, no crescente desejo dos cineastas norte-americanos mais

independentes de se ocupar direta e belamente com o problema do relativismo pós-moderno. Encontrava-se, por exemplo, em *Ghost World - Mundo Fantasma*, dirigido por Terry Zwigoff, a pungente história de duas adolescentes alienadas que se vêm presas pela cultura pop num inferno de centros de compras, lojas de conveniência e música “pasteurizada” dia e noite, deixadas à deriva em um mar de relatividade pelos próprios pais, figuras pouco presentes da geração do *baby-boom*. Ou em *Conte Comigo*, escrito e dirigido pelo dramaturgo Kenneth Lonergan, no qual encontramos Terry, um vagabundo imaturo de cidade pequena, e Sammy, sua irmã mais velha e caseira, órfãos desde a infância e desesperadamente solitários como adultos jovens, cheios de defeitos, mas também virtuosos, que procuram viver em um mundo onde já não há garantia para nada. Interessante que o próprio Lonergan faz o papel de um ministro metodista tão receoso de ser moralista que reluta em dizer a Sammy que o adultério que ela está cometendo está pondo sua alma em perigo. (“Bem, é um pecado”, diz ele, “mas não precisamos nos concentrar nesse aspecto neste momento.”)

Uma outra figura-chave do novo estilo pós-pós-moderno é o coreógrafo de dança moderna Mark Morris, cujo trabalho num primeiro momento pareceu ser puramente pós-moderno em seu irônico distanciamento da emoção, embora o melhor das danças de Morris, em particular as magistrais *V e L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, agora me pareçam ter aquela direção emocional e expressiva atrevida sem a qual nenhuma arte pode ser verdadeiramente grande. Eu não ficaria totalmente surpreso se os historiadores culturais do próximo século,

referindo-se à arte atual, apontassem Morris como uma figura-chave — talvez até mesmo a figura-chave — na transição para o pós-pós-modernismo.

Assim como muitos artistas que foram tocados pelo pós-modernismo, Morris continua a desafiar a pronta categorização, e espero que a fluidez típica de seu trabalho venha a ser uma herança permanente do momento pós-moderno. O poliestilismo “sem fronteiras”, por exemplo, é atualmente muito comum na música popular contemporânea. Para citar apenas alguns de seus

praticantes mais notáveis, a diva da Broadway que se tornou soprano clássica Audra McDonald, o compositor teatral Adam Guettel, os músicos de jazz Pat Metheny, Luciana Souza e Ethan Iverson, a banda de bluegrass Nickel Creek e a compositora de big-band Maria Schneider estão todos fazendo música que, nas palavras de Duke Ellington, está além de categorização.

Essa hibridização universal não se limita ao campo da música pop. Que



Dançarinos da Companhia de Dança Mark Morris apresentam *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*

compartimento de mídia mista pode, por exemplo, acomodar o “comix” (quadrinho alternativo) adulto de Daniel Clowes (o criador de *Ghost World*) e as “histórias em quadrinhos” de Ben Katchor? Das produções líricas coreográficas de Morris ao *Contact* de Susan Stroman, “musical” da Broadway em parte dançado, em parte encenado em que ninguém canta, os espectadores se encantam com obras de arte cujo gênero não pode ser facilmente definido. As “apresentações” fantasiosas e visualmente ricas, por Basil Twist, da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz e *Petrushka* de Stravinsky eram shows de marionetes ou balés? E a adaptação de Robert Weiss da *Sonata a Kreutzer*, na qual os dançarinos do Carolina Ballet se juntaram a dois atores para executar uma versão comovente do conto de Tolstoy, acompanhado pela música de Beethoven e Janáček? Era um balé ou uma peça? Ou essas distinções simplesmente não interessam mais?

Mencionar o Carolina Ballet é lembrar de uma outra tendência importante na arte pós-pós-moderna, a “eliminação do caráter provinciano” dos grupos de artistas regionais norte-americanos. Nossas cidades de porte médio não só são capazes de manter companhias de balé e de ópera de primeira classe como também muitos desses grupos estão fazendo um trabalho superior ao de seus colegas de Nova York. A maior parte das novas produções que atualmente estão sendo apresentadas pela Ópera da Cidade de Nova York, por exemplo, origina-se da Glimmerglass Opera, uma companhia “regional” sediada ao norte do Estado de Nova York. Do mesmo modo, cresce cada vez mais depressa o número de companhias de dança norte-americanas — entre elas o Carolina Ballet, o Dance

Theatre of Harlem, o Miami City Ballet, o Pacific Northwest Ballet, o San Francisco Ballet e o Suzanne Farrell Ballet do Kennedy Center — que são “companhias de Balanchine”, ou seja, são dirigidas por ex-alunos do Balé da Cidade de Nova York que dançaram para George Balanchine e cujos excelentes repertórios compreendem grande parte do trabalho de seu mentor. A cidade conhecida há tempos como “capital mundial da dança” pode estar a ponto de perder o primeiro lugar no mundo cada vez mais descentralizado do balé pós-Balanchine.

Tudo isso indica que, quando se trata de arte pós-pós-moderna nos EUA, não importa onde ela é feita ou como é chamada, desde que os resultados sejam belos. E não é coincidência que os artistas pós-pós-modernos estejam cada vez mais querendo utilizar aquela palavra sem as aspas protetoras da ironia. “Quando tento compor coisas bonitas, digo o que quero expressar e expresso o que digo”, explica Paul Moravec, membro do grupo de compositores clássicos norte-americanos que apelidei de Novos Tonalistas. “A ironia em meu trabalho não é o pós-moderno fácil, mas a essência de tornar audível a experiência do paradoxo fundamental e da ambigüidade.” Essa também é a opinião de Lowell Liebermann, outro compositor norte-americano que repudiou o niilismo da vanguarda para abraçar a tonalidade tradicional. “Certamente há uma reação da velha guarda”, diz ele, “mas finalmente a maré está mudando”.

Osama bin Laden e seus companheiros, aqueles que baniram a música secular do Afeganistão, dificilmente teriam aprovado tais falas. Para eles, como para todos os outros devotos que matam em nome de um falso deus, a beleza terrena é uma mera ilusão, uma distração da Única Causa Verdadeira. Mas, se o dia 11 de setembro nos ensinou alguma coisa, foi que a beleza é real, tanto quanto o mal, e que vale a pena lutar por ela. Isso é o que Liebermann, Moravec, Mark Morris, Kenneth Lonergan e outros pós-pós-modernistas norte-americanos estão fazendo. Estão lutando pelo direito de fazer uma arte bela e estão vencendo. ■

Terry Teachout, crítico de música de Commentary e crítico de teatro do Wall Street Journal, é redator de “Second City”, uma coluna do Washington Post sobre as artes na cidade de Nova York. Seus comentários sobre livros, dança, filme, música e artes visuais aparecem regularmente em National Review, New York Times e muitos outros jornais e revistas norte-americanos. Seu livro mais recente é The Skeptic: A Life of H.L. Mencken.

Para ver nossa Galeria de Fotos sobre “A Volta da Beleza” (título original *The Return of Beauty*), acesse <http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijsp/gallery.htm>

DANÇA:

TRADIÇÃO EM CONSTANTE EVOLUÇÃO

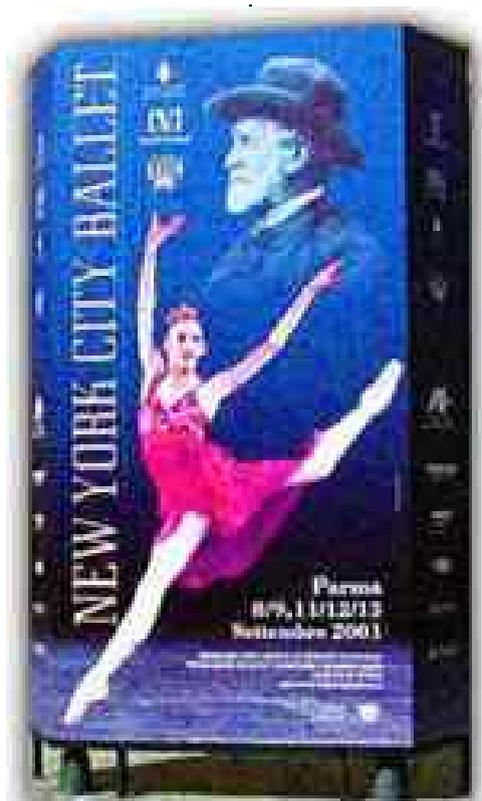
Octavio Roca

Nada como o momento atual para examinar o futuro da dança nos Estados Unidos. Tanta coisa continua acontecendo, tantas outras são deixadas para trás, e a incerteza e a promessa imensas de tudo que está por vir nos indicam que o século que ora se inicia está testemunhando um divisor de águas na história da dança nos Estados Unidos. Flagrantes de artistas norte-americanos em movimento revelam uma paisagem abrangente da dança, do clássico, passando pelo moderno, até o pós-moderno, e daí em diante.

Cada uma das nossas tradições em dança traz um sabor distinto, e cada uma delas é digna de atenção: os legados vivos de George Balanchine e Antony Tudor, o gênio sempre surpreendente de Merce

Cunningham, a exuberância tipicamente americana de Paul Taylor, o compromisso social de Bill T. Jones e Joe Goode, juntamente com uma nova geração vibrante de coreógrafos norte-americanos, responsáveis pelo crescimento surpreendente das companhias de dança e de suas platéias de costa a costa.

Principalmente, o otimismo e a evidente ousadia que há muito marcam a dança dos Estados Unidos estão presentes de Nova York a São Francisco, de Miami a Seattle, e de Houston a nossa capital em Washington, D.C. Estão presentes na alegria iconoclasta de Mark Morris, na criatividade de Lar Lubovitch, no abandono jazzístico de Michael Smuin, no amor recém-descoberto da Broadway pela dança, em cada pequena ousadia da arte performática que tenta redefinir o que é e o que não é a dança. Os dançarinos norte-americanos atualmente representam os



Cartaz anuncia a apresentação do Balé da Cidade de Nova York no Festival Verdi de 2001, em Parma, Itália

melhores, mais excitantes e mais diversos aspectos da riqueza cultural de nosso país.

O aspecto fenomenal da dança reside no fato de que é necessário dois para dar sentido ao fenômeno. O significado da dança surge não no vácuo, mas ao se refletir no público, na vida real, no momento mágico em que a platéia testemunha uma apresentação. O que torna a dança dos Estados Unidos única não é somente a mistura distinta e multicultural de suas influências, mas também a mistura caracteristicamente norte-americana de suas platéias. Essa mistura representa um cadinho ainda maior à medida que o novo milênio se descortina. E resulta em uma fábula singularmente variada e excitante da dança e de dançarinos frente a uma nova era.

A nossa tradição se caracteriza pela constante mudança, e sua vitalidade é o que transmitiremos às futuras gerações: os *cowboys* e marinheiros em contraste com os cisnes mágicos e bombons (do Balé "O Quebra-nozes"), as danças de questionamento político e as danças que exprimem a pura alegria do movimento, o desprendimento e otimismo, a generosidade do espírito, a simples excitação cênica que surge cada vez que a cortina sobe. A dança norte-americana mantém-se viva por nunca permanecer a mesma, por ser uma tradição dinâmica, a tradição norte-americana. O enriquecimento dessa tradição envolve não somente o olhar para o futuro, para a próxima novidade, mas também o olhar para o passado, com orgulho e afeição pelos gigantes da dança norte-americana que tornaram possível o futuro.

O legado de Balanchine

"A dança é como uma rosa", disse certa vez George Balanchine. "É bela e admirável, mas você não pergunta o que significa." No jardim multicolorido da dança do século vinte, Balanchine, que nasceu e estudou balé na Rússia, cultivou a rosa norte-americana: exuberante, brilhante, otimista e triunfante. Ele revolucionou o balé para sempre, mudou o significado do classicismo, cultivou a velocidade e o aspecto atlético que encontrou no Novo Mundo e tornou essas qualidades integrantes da própria natureza da beleza em movimento.

Há mais de um século, Petipa levou o estilo francês de balé para a Rússia e o transformou no que hoje é conhecido por balé clássico. Nos Estados Unidos, no século 20, a atmosfera de abertura à mudança foi essencial para incentivar o gênio de George Balanchine, e sua existência dedicada à dança foi decisiva para transformar novamente o balé clássico e criar o balé norte-americano. Porém, Balanchine evitava exhibições desnecessárias e trabalhava com consciência contra o virtuosismo estelar que marcou o estilo de Petipa. Ele distorceu deliberadamente o estilo clássico, embora tenha revitalizado sua tradição.

Como Petipa, Balanchine adorava trocar os padrões geométricos e cultivava suas complexidades com insistência obstinada. Ele absorveu a liberdade rítmica do jazz norte-americano e fez os corpos dos bailarinos refletir. Até os dias de hoje, os bailarinos de Balanchine ostentam com a mesma frequência pés flexionados e em ponta, cadeiras soltas e salientes, alongamentos quase inacreditáveis, poses retorcidas e resoluções inesperadas de movimentos que, repentinamente, podem dar sentido a uma partitura musical completa. O estilo vivo que Balanchine criou é impregnado tanto da lógica musical quanto da cinética: o sentido de ligação de frase a frase, a ausência milagrosa de preparação e a explosão virtual do movimento ao emergir, a total integração entre música e dança. Ele criou obras para os mais diversos espaços, desde o circo Ringling Brothers, passando por espetáculos da Broadway e do American Ballet Theatre, até o seu próprio Balé da Cidade de Nova York.

A tradição do neoclassicismo norte-americano iniciado por Balanchine é uma obra exuberante e dinâmica, muito da qual vem sendo desenvolvida atualmente por musas que se tornaram mestres do balé. Peter Martins, o sucessor escolhido por Balanchine no Balé da Cidade de Nova York, é talvez o guardião-chefe do neoclassicismo e continua a deliciar as platéias com novos balés que revelam possibilidades escondidas dentro da sintaxe e velocidade do estilo norte-americano. Helgi Tomasson, o mais sublime dos bailarinos de Balanchine dentre os de sua geração, é o diretor artístico do San Francisco Ballet e dirige um dos mais emocionantes repertórios neoclássicos.

Tanto no Balé da Cidade de Nova York quanto no San Francisco Ballet, o jovem Christopher Wheeldon representa a vanguarda de uma nova geração de coreógrafos, criadores de obras novas e válidas que estão

ampliando a definição do balé norte-americano. Arthur Mitchell vem realizando seus próprios milagres em Manhattan como fundador e diretor do Dance Theatre of Harlem. Edward Villella vem reproduzindo e lapidando o estilo sensual de Balanchine em seu Miami City Ballet. A ardente Suzanne Farrell criou o Suzanne Farrell Ballet no John F. Kennedy Center para artes performáticas em Washington. Nenhum desses elencos se parece com os outros, e nem mesmo o New York City Ballet continua do jeito que os fãs mais antigos se lembram. A dança segue em frente.

Esse é o legado de Balanchine e é parte de nosso passado. Mas algo tão irrecuperável como o passado não pode segurar algo tão promissor quanto o futuro. A maior contribuição de Balanchine pode acabar sendo a revelação das infundáveis possibilidades do balé norte-americano.

A dança no teatro

Essas possibilidades naturalmente vão além do neoclassicismo. Foi outro imigrante, Antony Tudor, que transformou do modo mais radical o aspecto da dança norte-americana, injetando uma dose de verdade emocional à fórmula sinfônica do balé do século 19 e acrescentando profundidade e impacto teatral à tradição da dança narrativa européia. O American Ballet Theatre, o último lar de Tudor e companhia nacional norte-americana da atualidade, continua no século 21 uma tradição de balés dramáticos que estão fazendo vibrar as lembranças da imediação e da vitalidade dessa forma de arte. O *Othello* de Lar Lubovitch, coreografado tanto pelo American Ballet Theatre quanto pelo San Francisco Ballet, é o mais ambicioso e bem-sucedido entre os recentes balés narrativos, mas tem havido muitos outros de costa a costa que provam Nissinen; a exploração continua da dança afro-americana por parte do Alvin Ailey American Dance Theatre sob a direção de Judith Jamison; obras tão diversas como a *Magritomania* de Yuri Possokhov, *Blue Suede Shoes* de Dennis Nahat e o picaresco *The Christmas Ballet* de Michael Smuin, que há mais coisas no balé norte-americano do que os passos neoclássicos: o repertório revitalizado do Joffrey Ballet of Chicago de Gerald Arpino, do Houston Ballet de Stanton Welch e do Boston Ballet de Mikko

Se o balé norte-americano apresenta um panorama variado e colorido, a dança moderna norte-americana exibe um verdadeiro caleidoscópio de possibilidades no novo século. A Companhia de Dança Merce Cunningham surpreende tanto atualmente quanto na época em que Cunningham se uniu a John Cage em 1953 para declarar a independência da música e da dança de quaisquer restrições além daquelas determinadas pela mente humana.

Paul Taylor não é mais o garoto prodígio dessa forma de arte, porém esse grande coreógrafo norte-americano vivo e sua Companhia de Dança Paul Taylor continuam a desafiar e entreter com a originalidade de novos trabalhos e com a profundidade que o tempo traz para revisitações

contínuas das obras que constituem agora clássicos da dança moderna: *Eventide*, *Company B*, *Esplanade*, *Black Tuesday* e muitos mais.

O Grupo de Dança Mark Morris que, como o elenco de Taylor, realiza temporadas de apresentações por todo os Estados Unidos e faz turnês no exterior, une o amor pela tradição clássica com a liberdade travessa do riso e de fazer suas próprias regras: a irreverência e a doçura apaziguadora se combinam com a musicalidade estranha na coreografia de Morris, que revisita o classicismo com decisão, embora adornando os passos com espírito de rebeldia contemporânea. Morris é um seguidor do classicismo com verdadeiro coração populista.

O retorno ao significado

Mas talvez seja na costa oeste dos Estados Unidos, com seu sabor especial das artes da margem do Pacífico, que a dança moderna norte-americana esteja testemunhando suas evoluções mais originais. Trabalhando em São Francisco e em Los Angeles, Patrick Makuakane vem revolucionando o mundo da dança havaiana e redefinindo o sentido da arte folclórica conhecida como hula por meio de uma companhia singular, Na Lei Hulu I Ka Wekiu. Sua obra proclama a universalidade da cultura havaiana embora misture o hula com ritmos contemporâneos em um frenesi estonteante e multicultural.

Também em São Francisco, a Companhia de Dança Chinesa Lily Cai cria uma mistura norte-americana com tradicionais figuras de palco chinesas, pop internacional e as últimas novidades da dança pós-moderna. A bela companhia de Cai, com elenco formado exclusivamente por mulheres, também mostra o desejo determinado de divertir, embora a coreógrafa cultive sutilmente uma nova linguagem que estabelece uma fusão radicalmente nova da dança chinesa com a norte-americana.

A experiência afro-americana, gloriosamente expressa na dança por pioneiros, desde Alvin Ailey até os mais recentes Bill T. Jones e David Rousseve, tem seu mais jovem e original proponente dos tempos atuais em Robert Moses. Sua companhia da costa oeste, Robert Moses' Kin, mistura jazz, blues e rap, poesia e *street talk*, movimentos casuais e sintaxe rigorosamente pós-moderna em novos trabalhos — incluindo *Never Solo* e a obra-prima *Word of Mouth* — que representam uma contribuição a uma parcela da vida afro-americana, uma mensagem universal da dança e, talvez, acima de tudo, uma experiência teatral excitante.

Margaret Jenkins, uma aluna de Merce Cunningham, cria danças que refletem a coincidência e a disjunção, choques violentos e pausas súbitas que compõem muito da vida moderna: a companhia criada por ela, Companhia de Dança Margaret Jenkins, é uma força sísmica na vanguarda da dança norte-americana.

Difícil de classificar, mas impossível de ignorar, o californiano Joe Goode cria danças que exploram e muitas vezes detonam os valores míticos e primitivos mais

importantes dos Estados Unidos. Ele é verdadeiro, nunca se tornando cansativo, sempre surpreende e é completamente original, e sua obra altamente dramática é profundamente pessoal e sua verdade, universal. Com seu Joe Goode Performance Group, o coreógrafo de São Francisco confunde as fronteiras entre teatro e dança e enriquece os dois campos com uma irresistível despreocupação. Em seu épico profundamente emocionante sobre o milênio, *The Maverick Strain*, a ironia leva à emoção, o movimento nos remete ao êxtase, e a nostalgia, à esperança.

Dentro da dança moderna, uma das mais originais vem sendo criada pelo The Foundry, grupo de dança fundado por Alex Ketley e Christian Burns, cujas apresentações eletrizantes e uso dramático de técnicas de vídeo vanguardistas contêm o que há de mais novo e ousado na dança.

Talvez as melhores notícias sobre o trabalho de Burns e Ketley sejam a convicção incorporada em seu projeto: a abstração reverenciada de Cunningham foi deixada para trás como uma estética gloriosa do século 20 e, no alvorecer do século 21, a dança está retornando ao seu significado, a temas importantes, ao drama e à musicalidade e ao virtuosismo técnico renovado. The Foundry representa a vanguarda da dança norte-americana.

A redefinição da dança

A dança nos Estados Unidos atualmente é singular. Do balé clássico e neoclássico até as fronteiras da dança moderna, pode-se dizer com segurança que não há nada parecido com o Balé da Cidade de Nova York, o American Ballet Theatre ou a Companhia de Dança Paul Taylor, com a Companhia de Dança Margaret Jenkins ou o Joe Goode Performance Group, o Robert Moses' Kin ou o The Foundry. Esses são somente alguns dos melhores exemplos, porém poderíamos citar outros: a brilhante dança satírica do Les Ballets Trockadero de Monte Carlo e as preciosidades da dança intimista da Companhia de Dança Lawrence Pech, a sensualidade do Ballet Hispanico de Nova York, a energia do rock-and-roll do Ballet San Jose e a elegância jazzística do Smuin Ballet. Jovens norte-americanos estão desafiando e refazendo nossa definição de dança.

A dança nos Estados Unidos é uma forma de arte caleidoscópica que reflete uma cultura variada e multifacetada. A dança após a nova dança parece com os múltiplos reflexos em um espelho, cujas luzes são agregadas a uma constelação de otimismo. A dança norte-americana reflete a vida norte-americana. ■

Octavio Roca é o principal crítico de dança do San Francisco Chronicle e é crítico teatral, musical e de dança do Washington Post, o Washington Times e da rede CBC-Radio Canada. Autor de *Scotto: More Than a Diva*, Roca também traduziu várias obras para o teatro, incluindo *The Coronation of Poppea*, *Orfeu e Euridice*, *A História do Soldado e Our Friend Fritz*. Ele colaborou com a compositora Lucia Hwong na cantata *The Uncertain Rhythm of Your Pulse*, que foi premiada pela Women's Philharmonic de São Francisco em 1993.

Perfil: Robert Moses — coreógrafo

Durante a década passada, Robert Moses — cuja técnica de dança foi uma vez descrita como “uma explosão nos olhos” — adquiriu uma reputação nacional e mundial por sua arte e criatividade. Muito de seu trabalho tem origem em sua própria companhia multirracial, Robert Moses’ Kin, de São Francisco. Mas ele se destaca também por sua presença freqüente e dinâmica nos campi, residências universitárias e seminários.

Moses começou sua carreira na dança como artista principal em alguns dos elencos mais respeitados dos Estados Unidos — inclusive no American Ballet Theatre e Twyla Tharp Dance. Ele fundou o Kin em 1995 com a intenção de dar expressão à experiência afro-americana. Mas logo percebeu que essa experiência na verdade era uma coleção de experiências diversas e divergentes. Como mais tarde declarou: “Devemos nos definir de acordo com o que é caracteristicamente nosso, com a compreensão de que ninguém realizou nada sozinho”.

Na Universidade Stanford, onde é palestrante, e em outros lugares, Moses se concentra tanto na herança da dança e na experiência afro-americana quanto na técnica artística. Em seu trabalho, ele luta por um foco multiculturalista. Um exemplo disso é a *Union Fraternal*, uma obra que ele criou há três anos, mesclando sua perspectiva da dança moderna com uma partitura musical de John Santos que, por sua vez, mistura tambores do Congo com a música dançante cubana (o Danzón), espelhando a dança de salão popularizada através dos clubes sociais de Havana.



Robert Moses e Catherine Ybarra dançando em *Word of Mouth*, espetáculo coreografado por Moses

Um dos maiores sucessos coreográficos é *Word of Mouth*, uma celebração das tradições orais afro-americanas, incorporando uma vasta gama de material de apoio — de um poema de Nikki Giovanni à música de Duke Ellington, passando pelos Staples Singers, até o *rap* contemporâneo. Essa obra versa, segundo Moses, sobre “todas as coisas que

trazemos conosco...coisas que precisamos saber...sobre a idéia que temos de nós mesmos...sobre a linhagem da linguagem e como isso tudo une as pessoas”.

Recentemente, Moses direcionou suas novas obras para um caminho não ficcional. No início de 2003, ele apresentou *A Biography of Baldwin*, a primeira obra de uma trilogia composta não para uma música, e sim para um diálogo oral — a fita de arquivo de um seminário de 1961, cujos participantes incluíam o novelista James Baldwin, a dramaturga Lorraine Hansberry e o poeta Langston Hughes, entre outros proeminentes afro-americanos dedicados às artes.

Em última análise, Moses vê a coreografia como mais expansiva do que linear. “A dança diz respeito às imagens”, disse ele. “Precisamos parar de tratar a dança como se fosse música ou literatura, porque embora às vezes conte uma história linear, atinge as pessoas de modos diferentes.” Já que a dança é um sistema, insiste, “deve servir à imagem ou ao movimento, e não o contrário”. ■

Conversa com Judith Jamison

Ninguém que tenha visto uma apresentação de Judith Jamison pode esquecer a figura alta e flexível, com braços que pareciam alcançar o espaço, e que trouxe reconhecimento significativo à dança, da forma como é executada pelos afro-americanos. Como dançarina do mundialmente aclamado Alvin Ailey American Dance Theatre de 1965 a 1980, Jamison estrelou peças marcantes — tais como a angustiada *Cry* e a exultante *Revelations* — que invariavelmente colocaram as platéias a seus pés. Os anos que passou no palco da companhia Ailey serviram de base para sua segunda carreira; desde 1989,



Judith Jamison dançando em *Cry*, 1976

ela é coreógrafa e diretora artística do Alvin Ailey American Dance Theater na cidade de Nova York.

P: O que aconteceu na última década que a emocione em relação à dança?

R: Em termos simples, o desenvolvimento mais importante é que há mais oportunidades para os bailarinos. Embora tenhamos companhias fechando e os financiamentos sejam escassos, a cada esquina há algum jovem coreógrafo que quer se arriscar. Isso nunca foi tão constante quanto agora. Tenho três amigos — um que é veterano, Donald Byrd, em Seattle — que estão lançando

novas companhias agora. O mundo da dança se retrai, em seguida se expande. Simplesmente continua a respirar. O nível de qualidade subiu muito e há mais oportunidades.

Pode ser que não haja mais pioneiros como Alvin Ailey, e poderá não haver épocas como aquelas novamente. Mas como o chão foi fertilizado, os jovens sentem esta maravilhosa e criativa ânsia de dar sua contribuição — de que “também tenho algo a dizer”.

Em minha geração, há 30 anos, os bailarinos preenchem seu tempo entre apresentações como garçons ou funcionários dos correios. Agora, os bailarinos dançam entre as apresentações. Na escola Ailey, por exemplo, temos workshops coreográficos para bailarinos. Eles percebem atualmente que a vida de um bailarino é curta. As gerações anteriores nunca pensaram dessa forma. Nos últimos 10 ou 20 anos, surgiu um sentido de urgência. “Tenho que fazer agora. Tenho que dar meu depoimento ao mundo o mais depressa possível.” Minha geração nunca se preocupou com a longevidade. Os bailarinos são tão espertos agora, planejando suas vidas e forçando seus limites de uma forma que não fazíamos há alguns anos.

P: A coreografia está tomando novas formas?

R: Acho que sim. Mas sempre espero pelo próximo profissional brilhante que vai surgir. Há muitas estrelas novas no horizonte, jovens coreógrafos que possuem o brilho, mas necessitam da exposição. Veja, por exemplo, Troy Powel da Ailey II, nossa companhia júnior. Ele tinha 10 anos quando Alvin o descobriu como parte de nosso programa externo para escolas. Mais tarde ele entrou para a Ailey II, e em seguida eu o trouxe para a companhia principal, onde permaneceu durante 10 anos. Ele tinha um objetivo. Queria coreografar. Como havia adquirido bastante conhecimento como aluno iniciante da Ailey, ele conseguiu. Agora é coreógrafo residente da Ailey II.

P: Sabemos que, historicamente, Alvin Ailey assimilou técnicas e idéias durante suas múltiplas viagens ao exterior para locais exóticos há muito tempo. Há influências estrangeiras afetando o cenário atual?

R: Penso que a situação se reverteu. Lembro-me que ia a discotecas na Europa quando estávamos em turnê e trazíamos dúzias de discos conosco, para levar a música para a Europa. Agora é o contrário. Houve uma evolução real, um retorno de nosso próprio material. As influências vão e vêm através dos oceanos. Somos muito influenciados uns pelos outros.

P: A dança atual ainda é dominada pelos gigantes criativos do passado — George Balanchine, Jerome Robbins, Martha Graham, Alvin Ailey — ou há novas forças em atividade?

R: Constantemente eu percebo novas forças, novos bailarinos, novas interpretações. Particpei de Revelations em 1970. Eu o assisti com Alvin Ailey em 1963 — a mesma obra com interpretação diferente. Cada geração traz sua validação. Os bailarinos de cada geração dão um novo frescor às obras. Eles rejuvenescem a peça, que é brilhante de qualquer forma. A dança continua viva porque eles dançam.

Às duas horas da tarde, assisti a um grupo apresentando Revelations e hoje à noite verei outro apresentando a mesma peça. Enquanto eles acreditarem em sua arte e estiverem comprometidos com ela, transcenderão a idade da obra. Mas a obra deve ser brilhante. Desde que a pessoa seja influenciada pelo mundo e conheça a arte, haverá sempre alguma coisa nova. Se você quiser experimentar algum movimento da África Ocidental e acrescentar alguma dança de salão, repentinamente isso se torna algo novo. Há sempre alguém pisando fora da margem — e vão ficando cada vez mais jovens.

P: Estamos atravessando um período econômico um tanto incerto; como a dança enfrenta essa situação?

R: Você tem que tentar abrir caminho o tempo todo. Tudo é relativo — esteja você no começo ou com 45 anos. Mas eu ainda posso fazer, artisticamente falando, tudo que quero, com muita ajuda dos meus amigos.

P: Como você vê o desenvolvimento no campo da dança durante a próxima década?

R: Pode ser que haja alguns abandonando a idéia da dança como algo que vem de nosso interior. Pode ser que comecemos a nos direcionar para um caminho mais tecnológico, dependendo do rumo que o mundo tomar. O que é belo para mim até hoje é a dança que não é excessivamente produzida, de modo que possamos realmente ver a dança. Não quero que a dança seja excessivamente analisada sob o ponto de vista externo, perdendo o sentido interno de humanidade. Não tenho temor profundo em relação a isso, mas devemos sempre ficar atentos e compreender o que estamos fazendo como seres humanos, qual é o dom. Desde que nos atenhamos a esse tema, à expressão do espírito incorporada ao físico que é a dança, estaremos no bom caminho. ■

A entrevista com Judith Jamison foi feita por Michael J. Bandler.

Para ver nossa Galeria de Fotos sobre DANÇA acesse o site
<http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijsp/gallery.htm>

MÚSICA:

O

PURO SOM NORTE-AMERICANO

Tim Smith

Os primeiros anos do século 21 ainda não mostraram claramente para onde está caminhando a música norte-americana, mas diversos sinais indicam que é possível tirar algumas conclusões animadoras.

Apesar dos relatórios precipitados que prenunciaram sua morte, o gênero clássico ainda está muito vivo e ativo. Os compositores norte-americanos continuam a proporcionar experiências gratificantes para músicos e ouvintes; as orquestras estão melhores do que nunca; as companhias de ópera reúnem um público cada vez maior, particularmente na faixa dos 18 aos 24 anos, o que é muito desejável. A música pop — do estilo mais avançado, passando pelo mais aceito, até o retrô — ainda está espalhando suas influências estilísticas num mundo que nunca perdeu seu apetite pela música e pelos astros norte-americanos mais recentes.

O advento da cibertecnologia

Os avanços tecnológicos continuam a influenciar todo o espectro da música norte-americana de um modo em geral muito positivo. O compositor Tod Machover foi o pioneiro em “hiperinstrumentos” gerados por computador, que aumentam as propriedades dos instrumentos convencionais e expandem as opções de controle da altura do som, do tempo e de todos os outros elementos que entram em uma composição musical. Os ouvintes estão fazendo download pela Internet não apenas das últimas gravações de sucesso, mas também de apresentações ao vivo de concertos clássicos e óperas. As organizações musicais rapidamente criaram sites, oferecendo a seus clientes regulares e futuros novas



A cantora Norah Jones e seu álbum "Come Away With Me" conquistaram oito prêmios no Grammy em 2003

oportunidades de conhecer as obras que estão sendo apresentadas e até mesmo fazer cursos de música, e não apenas comprar ingressos.

Esse componente — a educação musical — vem tendo seu escopo ampliado. O site interativo da Orquestra Sinfônica de São Francisco para crianças, por exemplo, oferece acesso fácil aos fundamentos da educação musical, com muita criatividade. O novo site da Orquestra Sinfônica de Boston oferece ao usuário da Internet oportunidades inéditas de se envolver no processo criativo: ele pode manipular a orquestração e até mesmo as notas de peças clássicas familiares.

A New World Symphony, uma orquestra da Flórida para treinamento de músicos universitários, lidera o desenvolvimento de novas aplicações na área da cibertecnologia. Graças à Internet2,

a última geração da Internet, os alunos de regência do Baltimore's Peabody Institute agora podem observar um ensaio ao vivo da New World Symphony em Miami Beach e podem interagir com seu diretor musical, Michael Tilson Thomas. Mais usos dessa tecnologia estão sendo planejados. O Cleveland Institute of Music logo estará conectado à orquestra pela Internet2, fornecendo aulas particulares de música e treinamento on-line nos dois locais, e muitas outras escolas de música em breve poderão participar desse aprendizado de realidade virtual, independentemente de onde estejam. Para se manter à frente em cada nova onda de avanços tecnológicos, a New World Symphony está construindo modernas instalações, projetadas por Frank Gehry. Realmente, é um Admirável Mundo Novo.

No entanto, é fácil encontrar más notícias atribuídas à tecnologia. Por causa do download de música pela Internet, as vendas de discos estão caindo drasticamente. A indústria fonográfica, tão importante na divulgação da música, nunca foi tão afetada, o que certamente é uma tendência preocupante neste novo século. A situação é ainda pior para o lado da música clássica, pois cada vez menos gravadoras querem ou podem dedicar recursos a artistas e repertórios clássicos. Muitas organizações estão lutando para sobreviver, e algumas vezes se afundando em débitos, em decorrência dos ataques terroristas de 11 de setembro e da instabilidade da economia norte-americana; os fundos mais importantes, que fornecem receita financeira para orquestras e companhias de ópera, foram particularmente afetados por um declínio no valor de mercado dos investimentos. Muitas escolas públicas continuam a ignorar a educação musical, uma falha que significará problemas no desenvolvimento dos futuros ouvintes. A queda no número e na qualidade das estações de rádio que tocam música clássica no país é outro fator negativo.

Certamente a vida musical norte-americana também tem seus aspectos positivos, mostrando considerável capacidade de recuperação em face de tantos obstáculos. A Orquestra Sinfônica de São Francisco, por exemplo, depois que perdeu a oportunidade de gravar com um selo importante, passou a produzir seus próprios discos com os mais elevados padrões técnicos e artísticos; um deles ganhou o Grammy de 2003 por melhor performance orquestral. Para combater a carência de educação musical nas escolas, em março de 2003 foi criado um movimento chamado "Support Music", formado pela coalizão da quase centenária National Association for Music Education, que conta com 90.000 membros, e a International Music Products Association (representando 8.000 empresas). Com significativo apoio do Congresso, recursos de Internet e estatísticas impressionantes comprovando que os estudantes que praticam ou apreciam música tiram notas mais altas em testes verbais e, principalmente, em matemática, o movimento fornece aos pais e professores as ferramentas e os recursos necessários para que eles possam lutar para fortalecer a educação musical em cada comunidade. E entrando em cena justamente quando os grupos de música e as fundações filantrópicas começaram a ter mais dificuldade para arcar com o financiamento de novas obras, a famosa organização Meet the Composer anunciou o projeto Magnum Opus, um catalisador de patrocínios individuais; um investidor em capital de risco e violinista amador de São Francisco arregaçou as mangas e investiu US\$ 375.000 nessa iniciativa, que logo terá três orquestras tocando novas partituras de três compositores.

Apresentação de artistas clássicos

Para ter uma prova ainda mais tangível de como os norte-americanos estão apoiando a arte musical,

considere as sucessivas inaugurações de casas de espetáculo. O Walt Disney Concert Hall, com suas curvas inconfundíveis projetadas por Frank Gehry a um custo de US\$ 274 milhões, dará à Orquestra Filarmônica de Los Angeles um novo e tão desejado lar no segundo semestre de 2003. O Strathmore Hall Music Center, projeto gracioso da William Rawn Associates que custou US\$ 89 milhões, foi construído para dar um substancial impulso à atividade cultural nos subúrbios da região norte de Washington, DC e tornar-se um "lar longe de casa" para a Orquestra Sinfônica de Baltimore em 2004. O Performing Arts Center da Grande Miami, um complexo de US\$ 370 milhões com múltiplos teatros e design vibrante de Cesar Pelli, fornecerá uma sala de concertos para os grupos residentes da Orquestra Filarmônica da Flórida e da New World Symphony, bem como para muitos artistas visitantes, além de uma nova e muito necessária casa de ópera para a Florida Grand Opera em 2005. No ano seguinte, a Nashville Symphony passará a residir no Schermerhorn Symphony Hall, projetado por David M. Schwartz em estilo neoclássico e com luz natural a um custo de US\$ 120 milhões.

Cada vez que se levanta dinheiro — e entusiasmo — para a construção de um novo centro de artes performáticas, a música ganha mais força nos EUA. E certamente esses centros — como também todos os teatros existentes — têm muito a apresentar. Os artistas clássicos norte-americanos são conhecidos há tempos por sua notável virtuosidade e expressiva potência; e o nível só vem melhorando. Basta ver os pódios. Nunca houve tantos regentes norte-americanos de talento excepcional ocupando tantos postos nas orquestras mais importantes do país: Michael Tilson Thomas, que fez da Orquestra Sinfônica de São Francisco um nordeador de programações audaciosas; Leonard Slatkin, que fez o mesmo com a National Symphony Orchestra em Washington, DC; Robert Spano, que está dando nova energia à Orquestra Sinfônica de Atlanta; Lorin Maazel, que está colocando sua marca distintiva na Orquestra Filarmônica de Nova York; e James Levine, cuja mente inquisitiva guiará a Orquestra Sinfônica de Boston a partir de 2004. Outros regentes norte-americanos excepcionalmente talentosos — como Marin Alsop, David Robertson, James Conlon e Kent Nagano — reforçam os valores musicais do país.

Pode-se dizer o mesmo da nova geração de músicos. Basta lembrar de talentos como a violinista Hilary Hahn e o pianista Lang Lang, que iluminam os palcos não apenas com sua técnica excepcional mas também com interpretações magistrais. Do Quarteto Emerson ao Quarteto Ying e ao sempre provocativo Quarteto Kronos, os músicos de câmara também permanecem num alto plano. E os vocalistas norte-americanos estão contribuindo com o que quase certamente será visto daqui a muitos anos como uma outra época de ouro do canto — só para começar, há as radiantes sopranos Renée

Fleming, Deborah Voigt e Dawn Upshaw; a meio-soprano de voz aveludada Denyce Graves; o suntuoso barítono Mark Delavan; e o brilhante e absolutamente revolucionário contrateno David Daniels.

Rock

Os cantores norte-americanos mais conhecidos certamente são aqueles que cantam um ritmo diferente — o ritmo do rock, que revolucionou a música no início da década de 1950 e não mostra sinais de estar enfraquecendo, quanto mais de estar desaparecendo.

Não há um só canto do globo que não tenha sentido a energia dessa contribuição puramente norte-americana para a arte musical. Sons étnicos de várias culturas — generalizados pelo termo “world music” — tornaram-se cada vez mais presentes no mercado internacional com o tempo, mas os tipos de música popular mais influentes ainda emanam, como o fazem desde os tempos do ragtime há mais de um século, dos Estados Unidos.

Dois gêneros em particular exerceram extraordinária influência nas duas últimas décadas — o rap e seu parente próximo, o hip-hop. Nascido da pobreza do centro da cidade e misturado com a fanfarrice e muitos sentimentos anti-establishment, o rap substituiu as melodias cantadas por uma recitação de ritmo forte, geralmente rimada, numa batida insistente. O hip-hop utiliza muitos desses recursos, mas é um fenômeno mais voltado para a dança do que para a mensagem. Ambos os estilos têm raízes afro-americanas, mas foram rapidamente abraçados por artistas brancos e hoje podem ser encontrados em praticamente qualquer lugar e em qualquer circunstância. Os rappers pipocam em comerciais de TV e filmes; eles até mesmo articulam os sentimentos de bandas evangélicas contemporâneas.

Ultimamente o hip-hop parece estar mudando; pode-se notar pelas letras menos afetadas e atitudes mais pé-no-chão. Mesmo Eminem, o garoto mau que insultou praticamente todo mundo no início da carreira, abrandou um pouco sua ira e introduziu um grosseiro senso de humor. O inconfundível som de sua música, com trilhas de ritmo funk moldadas por Dr. Dre, exemplifica a nova energia que está por trás do movimento hip-hop atualmente. Grupos como The Roots e Outkast estão entre aqueles que também contribuem para a nova vibração desse som que agrada multidões.

O estilo potente e superamplificado conhecido como heavy metal também é uma força que dura

várias décadas depois de sua explosão inicial. Mas também sofreu algumas mudanças sutis. Um exemplo pertinente é o da Audioslave, uma banda pioneira formada por membros de dois dos maiores grupos do século passado — Rage Against the Machine, a banda de rock mais incendiária e politizada do final da década de 1990, e Soundgarden, uma das maiores proponentes do “grunge” (nome dado a um estilo musical agressivo que expressa o ódio da juventude descontente). Com a Audioslave, a raiva deu lugar ao puro rock, cheio de floreios instrumentais inventivos que provavelmente darão muita energia a uma nova geração de fãs. Declarações políticas ainda podem ser encontradas no rock, com certeza, como ocorre desde o início, e algumas das mensagens agora estão sendo feitas com mais criatividade, como comprova uma banda de “prog” (rock progressivo) chamada System of a Down. Os músicos combinam letras de tendências esquerdistas, acordes melódicos fortes, gritos, trabalho rapid-fire com a guitarra e até mesmo um toque de ritmos de música oriental.

Pop

Uma rápida olhada no cenário pop revelará a presença persistente da música “tecno” em casas noturnas (música para dançar, gerada por disc jockeys que giram pratos de toca-discos) e novas manifestações de “bandas de garagem” (The Vines e The Strokes estão entres os exemplos atuais dessa produção musical tradicionalmente amadorística e não focada). A corrente pop principal fornece a maior parte do entretenimento, como sempre, com particular ajuda de vocalistas do rádio e da televisão, como Sheryl Crow (sombras do estilo “California rock” da velha banda The Eagles) e Lucinda Williams (uma potente fusão de blues, country e rock). Uma coisa que os fãs da música pop estão encontrando menos é o fenômeno das “boy bands”, conjuntos de jovens do sexo masculino que cantam tons inócuos com harmonias cuidadosamente sincronizadas e passos caprichados. Na década de 1990, parecia que esses grupos não iam acabar, mas agora percebe-se que estão desaparecendo rapidamente.

Como comprova a abundância de estações de rádio que tocam “os maiores sucessos dos anos 80, 90 e de hoje”, os estilos mais antigos de música pop continuam a fazer parte da produção musical norte-americana. Sons até mais antigos na história do rock são sempre encontrados; o grupo Sugar Ray



O saxofonista Wayne Shorter toca durante o Festival de Jazz de Montreux, na Suíça, em julho de 2002

incorpora tantos elementos dos estilos de rock mais clássicos que o resultado é ao mesmo tempo nostálgico e revigorante. A recém-chegada Norah Jones, que ganhou o Grammy de 2003, é uma cantora popular em linha direta com Phoebe Snow e outros de décadas atrás, contribuindo para a longevidade do rock de batida mais suave e letras comunicativas e evocativas. E John Mayer demonstrou a durabilidade de um dos maiores valores da música pop norte-americana das décadas de 1960 e 1970 — o compositor-cantor sensível. Uma outra demonstração da força e versatilidade da música pop norte-americana pode ser encontrada na aparentemente improvável, mas totalmente bem sucedida, colaboração do veterano Tony Bennett e da estrela pop/country k.d. lang.

Broadway e Hollywood

Outro exemplo que comprova o poder de influência dos tempos passados é a enorme popularidade do musical da Broadway *Hairspray*, com suas canções agradáveis que recriam o som e o sabor do cenário norte-americano da década de 1960. O teatro musical é um dos valores culturais mais característicos dos EUA. Sucessos como *Rent*, *The Producers* e *Chicago* (que também fez grande sucesso em uma versão para cinema que ganhou o Oscar de melhor filme de 2002) continuam agradando o público, uma respeitada tradição dos shows da Broadway. E Stephen Sondheim, compositor de obras-primas como *Company* e *A Little Night Music*, é um referencial de criatividade; seu último musical, *Bounce*, sobre dois pitorescos irmãos empresários do início do século 20 nos EUA, está programado para estreiar este ano (depois de muitas revisões).

Além da Broadway, os compositores norte-americanos continuam a dominar Hollywood. As músicas engenhosas, atmosféricas e brilhantemente orquestradas de veteranos como John Williams e Elmer Bernstein, junto com o trabalho de talentos mais jovens, ajudam a animar e enriquecer um campeão de bilheteria atrás do outro. A contribuição mais antiga dos EUA para a música — o jazz — tem um nicho menor de público hoje em dia do que tinha antes, mas não perdeu sua irresistível energia. Basta ouvir a sofisticada fraseologia musical da cantora Diana Krall ou os excelentes vocais, a música de piano e os arranjos de Peter Cincotti ou ainda as grandes frases musicais de Wayne Shorter ao saxofone para saber que o grande legado de jazz ganhou nova vida.

Tonal vs. Atonal

O cenário da música pop norte-americana passa, de tempos em tempos, por uma sensação notavelmente diferente e inventiva. Desde que este artigo foi escrito, os ouvintes esperam pelo próximo. Ocorre quase o mesmo na esfera clássica, que não foi vigorosamente agitada desde que o minimalismo começou a fazer sérias incursões no início da década de 1970. Naquela época, muitos especialistas anunciaram que a moda do minimalismo não iria durar. Acreditava-se que Philip

Glass, o compositor que mais incomodou os ouvidos conservadores com seus ritmos motores de poucos acordes básicos, desapareceria primeiro; no entanto ele ainda continua forte, produzindo música (como no aclamado filme *As Horas*) do mesmo modo como sempre fez.

Há diferenças detectáveis, no entanto, entre o que Glass e os outros principais minimalistas, John Adams e Steve Reich, estão fazendo. Todos eles gradualmente refinaram suas técnicas, expandiram seus horizontes. O minimalismo evoluiu para um estilo que tem uma faixa melódica e harmônica tão ampla e capaz de uma intensidade tão expressiva (o memorial de Adams para as vítimas do 11 de setembro, *On the Transmigration of Souls*, ganhador do prêmio Pulitzer, é um exemplo recente) que pode ser ouvido atualmente como um coadjuvante do estilo mais prevalente na música clássica contemporânea — o neo-romantismo.

A extrema atonalidade e a complexa abstração que já foram consideradas sacras nos círculos acadêmicos ainda têm seus defensores, mas provavelmente não terão mais a forte influência que tiveram sobre os compositores norte-americanos há 40 ou 50 anos. A força predominante agora é principalmente tonal, quase sempre muito lírica, diretamente comunicativa. As músicas vividamente orquestradas e algumas vezes emocionais de Aaron Jay Kernis exemplificam esse movimento vigoroso, que não tem medo de revelar suas raízes no passado. Entretanto não se trata apenas de reviver um estilo. Os melhores neo-românticos de hoje aproveitam totalmente as influências libertadoras da revolução atonal e exploram uma faixa melódica e harmônica ilimitada.

A geração mais antiga de compositores norte-americanos acessíveis — que se equiparam a Ned Rorem, John Corigliano, William Bolcom, John Harbison, Ellen Taaffe Zwilich — ainda está fazendo um trabalho importante à medida que a música passa do século 20 para o século 21. Esses artistas se parecem mais com pioneiros ou profetas agora que a tonalidade reclamou a posição de vanguarda. Há muitos compositores mais jovens ajudando a reiterar a milhagem que resta nos dispositivos tonais, entre eles Michael Hersch, cuja música misteriosamente bela está causando profundas emoções no público, e Kevin Puts, cujas músicas atmosféricas, algumas vezes com inflexões minimalistas, estão fazendo o mesmo. Mas como sempre acontece com a música norte-americana, é perigoso generalizar. A tonalidade pode estar reinando novamente, mas não tem domínio absoluto. Ainda há uma notável diversidade de expressão, um grande número de vozes individualistas. Elas incluem Jennifer Higdon, cujas obras brilhantemente orquestradas falam de forma eloquente em uma linguagem quase sempre complexa, e Tan Dun, que traz os sabores exóticos da música chinesa ao ambiente ocidental, construindo um mundo de sons interessantes.

A situação da música norte-americana

À medida que o novo século se desenrola, novos desafios continuarão a surgir, mas a comunidade musical certamente os enfrentará sem medo, respaldada por um poderoso reservatório de talentos, dedicação e criatividade. Quando se enumeram todas as orquestras dinâmicas, as companhias de ópera, os regentes, solistas e grupos de câmara, todos os compositores novos e toda

a miríade de artistas pop que estão ficando famosos dia após dia, fica evidente que a situação — e quase com certeza o coração — da música norte-americana é muito saudável. ■

Tim Smith é crítico de música clássica do Baltimore Sun. É autor do The NPR Curious Listener's Guide to Classical Music e colaborador regular do Opera News.

Perfil: Elliot Goldenthal — compositor

A maioria dos compositores norte-americanos de música séria aderiu, por décadas, à tradição de não ultrapassar fronteiras — não criar composições clássicas junto com música para cinema, balé e teatro. George Gershwin, Aaron Copland, Bernard Herrmann, John Corigliano e Philip Glass estão entre as poucas exceções — compositores cujo trabalho abarcou as artes performáticas.

Acrescente-se a essa lista Elliot Goldenthal, que aos 48 anos é uma das principais forças não apenas na composição de peças sinfônicas para salas de concerto como também na criação de músicas para filmes. Trabalhando para filmes independentes, bem como para produções com grandes orçamentos e astros famosos, Goldenthal traz o mesmo estilo individualista a essas composições, assim como fez em 1997 para seu balé baseado em *Otelo* de Shakespeare e seu formidável *Fire Water Paper*. **R:** *A Vietnam Oratorio*, uma obra de 1996 para coro, orquestra e o violoncelista solo Yo-Yo Ma. Goldenthal, que estudou com Copland e Corigliano, é um compositor tão eclético que pode ser encontrado em cena hoje em dia. Sua música saudou o 70º aniversário de Leonard Bernstein (*Shadow Play Scherzo*) e o 75º aniversário de um legendário campo de beisebol da cidade de Nova York (*Pastime Variations*).

O trabalho de Goldenthal em filmes cobre uma faixa igualmente ampla. Na música que fez para *Michael Collins*, um estudo sobre o revolucionário irlandês, Goldenthal utilizou gaitas-de-foles e flautas irlandesas, bem como

sons de orquestra, para criar uma aura romântica. Em *Tempo de Matar*, baseado no romance de John Grisham, o compositor utilizou uma canção sacra afro-americana com funestas harmonias de instrumentos de cordas para representar, musicalmente, um incidente racista que ocorreu há décadas no sul dos EUA.

A música de *Titus*, uma das principais colaborações de Goldenthal para Julie Taymor, diretora cênica e de cinema, começa de forma melodramática, depois muda para solos de saxofone, temas de jazz e outras combinações não

tradicionais antes de culminar num final elegíaco. Como observou um crítico, o compositor explorou “as diferenças entre música sinfônica, swing, música tibetana, música eletrônica e surf music” na medida em que o filme oferecia diversas imagens de Roma.

A última composição de Goldenthal é a música quente e íntima que ele criou para *Frida*, projeto de 2002 de Taymor sobre a vida da artista mexicana Frida Kahlo. Para manter a paixão e o romantismo do filme, a composição, criada para um pequeno conjunto (guitarra, acordeão, marimba e piano), incorpora a música folclórica mexicana tradicional, completada por uma animada valsa e tocada uma vez na guitarra e novamente no piano.

Goldenthal foi agraciado com inúmeros tributos culturais por suas contribuições para concerto, balé, teatro e cinema. Mais recentemente, seu trabalho em *Frida* ganhou o Oscar de melhor trilha sonora de 2002. ■



Elliot Goldenthal

Conversa com David Gockley

Por mais de uma geração, David Gockley atraiu considerável atenção e respeito como diretor geral da Houston Grand Opera (Texas). Nessa função, ele iniciou a contratação de novas obras e revelou novos talentos performáticos e criativos.

P: Nas últimas duas décadas, quais foram, na sua opinião, os avanços mais significativos na arte musical norte-americana?

R: Hoje em dia a música é feita mais para agradar ao ouvinte, ao público do que aos círculos acadêmicos. Atualmente a música lírica tem mais chance de ser aceita pelo público, e não vista apenas como uma dose de óleo de rícino. É maior a conexão com a idéia dos séculos 18 e 19 de que a ópera é um entretenimento para a classe média e não deve ser confinada, intelectualmente, apenas aos acadêmicos e aficionados, como ocorreu durante grande parte do século 20.

A partir da década de 1920, a música clássica, ou a arte, começou a se afastar das grandes tradições, seguindo por um beco sem saída, em termos de evolução. Estou falando da música que se tornou mais um processo intelectual do que uma tentativa de conquistar o público com uma experiência imediata.

Os compositores de hoje não têm medo de serem populares e estão sendo bem recebidos pelas companhias de ópera — mais do que pelas orquestras.

A relação entre a Lyric Opera de Chicago e o compositor William Bolcom é indicativa dessa tendência. A Lyric contratou Bolcom três vezes e colocou todos os seus abundantes recursos na realização de suas obras. Também vemos obras como essas executadas por outras companhias de ópera — *A View From the Bridge*, de Bolcom, pela Metropolitan Opera e *Little Women*, de Mark Adamo, pela Ópera da Cidade de Nova York. Portanto, a relação é mais aberta hoje em dia, em todo lugar.

Quando entrei nesse negócio há 30 anos, todos sabíamos que o objetivo de produzir estréias mundiais era chamar a atenção e conseguir um artigo no *New York Times*. Então, uma ópera fazia uma estréia mundial e depois esperava sentada. Hoje em dia não é assim.

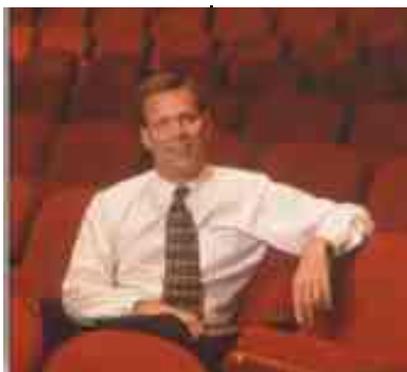
P: Qual é o maior desafio no seu campo, da sua perspectiva?

R: Eu diria que é o fato de haver inúmeras opções de entretenimento mais baratas — inclusive ficar em casa ouvindo discos ou assistindo a um DVD ou 120 canais de televisão. Esses novos meios de comunicação ameaçam tirar a ópera e a sinfonia do alcance do público. Existem muitos cantores novos que são realmente muito bons. No entanto, eles não conseguem tornar-se famosos como Luciano Pavarotti ou Beverly Sills conseguiram no passado. A atenção da mídia é voltada para coisas que têm um denominador comum maior entre o público.

Ainda há um outro desafio — a alteração demográfica nas cidades norte-americanas, que tende a marginalizar as grandes civilizações ocidentais. A ópera e a música séria não estão atingindo os novos grupos de imigrantes nas áreas urbanas. Levará gerações para isso acontecer. A música tem de sobreviver de alguma forma nesse meio tempo.

P: Há alguma nova tradição musical vindo do exterior? E se houver, quem são as influências criativas?

R: Na ópera, as influências criativas mais importantes são os diretores cênicos que estão reinterpretando o repertório existente dos séculos 17, 18 e 19 de maneiras novas e algumas vezes radicais — com frequência para desilusão



David Gockley

do público tradicional. De alguma forma, os diretores atraíram um novo público, um público mais jovem, mais interessado na arte visual. O grande teste da “ópera dos diretores” será a nova administração da Companhia de Ópera de São Francisco — especialmente sua diretora geral Pamela Rosenberg. Embora natural da Califórnia, Pamela passou a maior parte de sua carreira em cidades como Amsterdã, Frankfurt e Stuttgart, onde absorveu uma sensibilidade modernista. Seu repertório e suas produções

desafiarão o público basicamente tradicional de São Francisco.

Com relação aos compositores, o povo parece estar onde eles estão — com algumas exceções, como Tan Dun. Mas os regentes continuam vindo de fora, assim como alguns regentes norte-americanos continuam a ser populares no exterior.

P: Quando você pensa nos gigantes criativos do passado — Leonard Bernstein, Samuel Barber, Aaron Copland e outros — há uma nova geração de luminares no campo da música?

R: Creio que teríamos de chamar o compositor John Adams de um “gigante criativo”. Sua música engloba os gêneros de orquestra e ópera. Nenhum outro me vem à mente na tradição de Copland ou Bernstein.

P: Como, nessa época de desaquecimento econômico, você continua exercendo sua atividade?

R: Estamos mais conservadores em nossa programação. Somos incrivelmente escrupulosos com nossos custos. Aproveitamos todas as oportunidades para agir de forma mais eficiente, agüentar firme e resistir.

P: Imagine, por um momento, como será sua área daqui a 10 anos.

R: Eu adoraria profetizar uma nova época de ouro. Os desafios que mencionei antes — concorrência de outros meios de comunicação e mudanças demográficas — serão exacerbados pelo alto custo da ópera e da sinfonia. A ópera pelo menos tem o componente visual, que devemos explorar o máximo possível. Não vejo nada além de um estado evolucionário. Acredito que continuará havendo ópera de alta qualidade nos principais centros urbanos dos EUA e em festivais como o Festival de Ópera de Santa Fé. Continuará havendo tentativas de conquistar e cultivar novos públicos. O preparo dos artistas norte-americanos, a teatralidade da ópera e as novas obras com temas ou influências norte-americanos manterão a ópera viável. ■

A entrevista com David Gockley foi feita por Michael J. Bandler.

Para ver nossa Galeria de Fotos sobre MÚSICA, acesse
<http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijsp/gallery.htm>

TEATRO:

DRAMATURGOS NOVOS E VETERANOS

Chris Jones

A primavera começa cedo em Montgomery, Alabama. E nos primeiros meses do ano, enquanto os esplendores gramados do Alabama Shakespeare Festival — talvez um dos mais belos teatros dos EUA — adquirem seu tom verde exuberante, o Southern Writers' Project (Projeto de Autores Sulistas), um dos programas do Festival, atrai o mundo das artes para esta terra, que foi o berço do movimento pelos direitos civis. Todos os anos, durante vários dias, o Southern Writers' Project encena uma meia dúzia ou mais de peças de autores novos e de dramaturgos consagrados.

No entanto, o Southern Writers' Project não é o único evento para se conhecer as novas promessas no campo fértil da dramaturgia norte-americana. O Humana Festival of New American Plays (Festival Humana de Novas Peças Norte-Americanas), realizado no Actors Theatre de Louisville, durante a primavera, oferece uma relação de obras ainda mais conhecidas — incluindo, em 2003, uma nova peça fascinante, de estrondoso sucesso, chamada *Omnium-Gatherum*.

Escrita por Alexandra Gersten-Vassilaros e Theresa Rebeck, esta dissecação extremamente estimulante das visões norte-americanas de geopolítica, imagina um jantar oferecido por Martha Stewart logo após os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001. Com personagens parcialmente inspirados em conhecidos intelectuais norte-americanos, os "convidados" representam uma ampla gama de opiniões políticas. E, a julgar pela reação em Kentucky, as platéias norte-americanas estão decididamente ávidas para discutir o papel dos EUA no cenário mundial.

Broadway e off-Broadway

A ousada *Omnium-Gatherum*, de uma franqueza louvável, parece pronta para a Broadway. Houve um tempo no



Pessoas na fila do James Theater em Nova York para comprar entradas para o musical The Producers

teatro norte-americano em que era comum as novas peças estrear na Broadway. Já há alguns anos, porém, os teatros norte-americanos sem fins lucrativos — freqüentemente chamados de “teatros residentes” ou teatros regionais — e suas contrapartes com fins lucrativos desfrutam de um animado toma-lá-dá-cá, quando se trata de divulgar novas obras da dramaturgia norte-americana. Algumas das novas peças começam no

circuito comercial transferindo-se depois para o circuito regional sem fins lucrativos. Outras seguem o caminho inverso — iniciam a temporada em Louisville ou Montgomery e acabam em grandes produções comerciais, como ocorreu com a peça de Donald Margulies, *Jantar entre Amigos*. Atualmente, esses dois ramos da indústria norte-americana do teatro, sempre ávida por novidades, alimentam-se mutuamente — quase que na mesma proporção.

Há muito tempo que o velho estereótipo de produtores comerciais como empresários gananciosos, em busca apenas do espetáculo de menor denominador comum, tornou-se anacrônico. Hoje, os produtores comerciais são, antes de tudo, amantes do teatro em busca de novos trabalhos vibrantes e de vanguarda. E mostram-se até dispostos a patrocinar peças de maior risco desde que lhes tenham despertado o interesse.

Os musicais podem ainda dominar a Broadway, mas lá também são lançadas algumas das mais importantes novidades da dramaturgia norte-americana, como *Take Me Out* de Richard Greenberg. Essa peça, um drama sobre um jogador de beisebol homossexual, ficou entre as finalistas do Prêmio Pulitzer de teatro, em 2003.

As novas peças deste ano, no Alabama e no Kentucky, foram uma excelente indicação da amplitude e da diversidade do trabalho inovador que vem sendo realizado pela nova geração de dramaturgos. O teatro

norte-americano tradicionalmente se destacou pelo esforço dos autores para levar ao palco temas sociais do momento. E a nova geração de dramaturgos está mantendo a tradição.

Novas vozes

Carlyle Brown, um escritor notável, atualmente mais conhecido pela autoria de *The African Company Presents Richard III*, é autor e protagonista de *The Fula From America*. A peça analisa o papel mítico e real de um afro-americano moderno em viagem de ônibus pelo interior da pátria-mãe África. Nas mãos competentes de Brown, essa estranha viagem pelo continente africano transforma-se em um verdadeiro *tour-de-force*, repleto de ricos personagens de caráter universal e de comentários sociais mordazes, remetendo ao que existe de melhor nos trabalhos dos grandes autores norte-americanos de monólogos como, por exemplo, Lili Tomlin. Ao refletir sobre questões eternas como a da volta ao lar e a do papel em transformação do norte-americano no exterior, *The Fula* transpira inovação, sabedoria e realismo.

Enquanto isso, a politizada Kia Corthron — escritora nova e importante, autora de *Breath, Boom*, sobre gangues de meninas, sucesso recente em Nova York — apresentou uma nova e provocadora peça chamada *The Venus de Milo Is Armed*, que mostra o horror mundial das minas terrestres sob uma singular perspectiva norte-americana. Nessa obra, Corthron imagina minas terrestres explodindo nos Estados Unidos, como uma forma de colocar o público norte-americano em contato com esse problema internacional.

E, como lenitivo, uma até então desconhecida escritora do Alabama, Linda Byrd Killian, escreveu *Aaronville Dawning*, um conto gótico sulista, bem-humorado e recheado de fofocas, sobre uma senhora idosa do Mississippi que, da sua cozinha, conversa com a platéia sobre sua vida e a de personagens locais, enquanto prepara comida para um funeral. *Divertida e inteligente, é uma espécie de versão sulista de Having Our Say*, magnífica peça dos anos 1990 sobre as irmãs Delaney nascidas no Harlem.

Tomada em conjunto, essa tríade de textos de uma diversidade extraordinária oferece uma clara evidência de que os teatros modernos norte-americanos lutam cada vez mais por obras que reflitam uma ampla coleção de vozes, em especial daquelas que não se ouvem com frequência.

Outros autores — incluindo dramaturgos como Regina Taylor — participaram do evento como espectadores. O Alabama Shakespeare Festival se firma, cada vez mais, como foro privilegiado para se conhecer importantes autores do sul — entre eles Rebecca Gilman, nascida no Alabama, que despontou há cinco anos para se tornar uma

das mais importantes novas vozes do teatro norte-americano.

Modesta e discreta, na faixa dos trinta anos, Rebecca Gilman chegou a Chicago vinda de Trussville, Alabama.

Depois de colecionar várias cartas de rejeição no início da carreira, estourou quando uma pequena companhia de teatro, na área de Chicago, chamada Circle Theatre, em Forest Park, produziu uma de suas primeiras peças, *The Glory of Living* uma análise contundente de abuso infantil, desvio sexual e assassinatos em série. As críticas favoráveis chegaram aos ouvidos de Susan Booth, na época diretora literária do prestigiado Goodman Theatre, de Chicago (Susan Booth é hoje diretora artística do Alliance

Theatre em Atlanta, que está em franco crescimento), e Gilman rapidamente tornou-se a filha predileta do Goodman Theatre.

O Goodman estreou sua peça *Spinning Into Butter*, sobre o racismo liberal dos brancos. Ambientada em um campus universitário fictício, a peça acompanha a reação dos diretores brancos às notícias de que um calouro afro-americano estava recebendo ameaças e cartas anônimas. No segundo ato, sob forte tensão, uma reitora perde o controle diante de um colega e desencadeia um monólogo em que confessa seu próprio racismo. Como a personagem até então despertava simpatia - e o racismo se expressa por meio da linguagem e da lógica usada pelos liberais -, o monólogo atraiu grande atenção para a peça e para a produção, culminando em uma montagem subsequente no Manhattan Theatre Club.

A partir daí, Gilman escreveu *Boy Gets Girl* uma peça sobre relacionamentos yuppies e *Blue Surge* (que investiga as conexões entre a polícia e os criminosos que persegue). Gilman é uma dramaturga provocadora e importante que merece ser observada.

Tratamento de temas polêmicos

O teatro norte-americano certamente não depende inteiramente de novos nomes. Autores como Tony Kushner, cuja controversa *Homebody/Kabul* explora as questões que envolvem a criação do equilíbrio de poder no Oriente Médio, continuam servindo como provocadores políticos no teatro norte-americano contemporâneo.

August Wilson está quase concluindo sua grande obra sobre a experiência afro-americana a cada década do século 20 - sua deslumbrante *King Hedley II* comprovou, em 2000, que este extraordinário autor, prolífico e poético, está cada vez mais interessado em invadir o território que já foi reservado aos trágicos gregos. Em 2003, Wilson acrescenta a peça *Gem of the Ocean* à sua fabulosa obra e, com isso, cobre nove décadas restando apenas uma para fechar o século.



Três noivos apaixonados na peça *Big Love*, de Charles L. Mee, no Humana Festival of New American Plays de 2002

E, nos últimos dois anos, Edward Albee, ilustre veterano do teatro norte-americano, provou que um dramaturgo aos 70 anos ainda pode chocar uma platéia. Sua peça *The Goat, or Who Is Sylvia?*, tragédia doméstica em que um dos personagens principais se apaixona por um animal quadrúpede, no ano passado ganhou o prêmio Tony de melhor peça original na Broadway e tornou-se um dos espetáculos mais comentados dos últimos anos. O tema pode parecer lascivo, mas decididamente não é o caso. A peça é, na verdade, uma obra séria e densa em que o objeto proibido do desejo funciona como metáfora para qualquer "outro" em uma relação pessoal (ou, no caso, política). A própria palavra "tragédia", afinal, tem sua origem na expressão "Canto do Bode". No caso da peça de Albee, a profundidade dos temas - que carregam um grande peso metafórico — faz com que muitos autores mais jovens pareçam absolutamente tímidos, em termos comparativos.



Cartaz anuncia a produção da peça *Boy Gets Girl*, de Rebecca Gilman, no Manhattan Theatre Club

Diversos outros novos dramaturgos se projetaram nos últimos dois anos. Adam Rapp, uma voz articulada da ira da juventude, que gosta de quebrar as convenções teatrais, escreveu peças como *Nocturne (que explora a viagem de um jovem aos limites da culpa)* e *Finer Noble Gases*, um relato ultra-naturalista sobre um grupo de músicos solitários preocupados em obter tecnologia e depois destruí-la.

Charles L. Mee, dramaturgo um pouco mais velho, admiravelmente complexo e talentoso, abre também um caminho inusitado (inclusive disponibilizando seu trabalho na internet e incentivando grupos teatrais a mesclar e combinar materiais, como acharem melhor). Muito do trabalho de Mee foi influenciado pelos clássicos — como deixou claro em seu grande sucesso *Big Love*, é um grande adepto das antigas peças gregas. Sua recente e poética *Limonade Tous Les Jours* acompanha a viagem de um homem a Paris, onde uma linda e jovem cantora de cabaré se apaixona por ele. Como em toda a obra de Mee, há romance, fantasia e sabedoria.

Mee tem colaborado freqüentemente com a diretora Anne Bogart — juntos criaram o recente espetáculo *bobrauschenbergamerica*, um tratamento teatral deslumbrante do mundo de Bob Rauschenberg, o eminente artista visual dos anos 1950. Bogart também escreveu *Score*, um olhar solo da carreira do grande compositor Leonard Bernstein. Ela costuma emprestar os magníficos atores que compõem sua SITI Company a outros dramaturgos norte-americanos — inclusive ao extraordinário Jefferson Mays, que terá passado a maior parte do período de 2002 e 2003 trabalhando na peça de

Doug Wright *I Am My Own Wife*, sobre um travesti alemão que sobrevive à queda do Muro de Berlim.

Fronteiras derrubadas

De diversas maneiras, o trabalho de Bogart (onde diretor e autor freqüentemente se confundem) é indicativo do colapso de muitas das antigas fronteiras que compartimentavam o teatro norte-americano. Nos dias de hoje, aquelas fronteiras são descabidas e estão se acabando rapidamente.

A escritora e diretora Mary Zimmerman, cuja maravilhosa adaptação de *Metamorfoses*, de Ovídio, fez enorme sucesso na Broadway, é o que se supõe de um artista completo. De sua versão de *The Notebooks of Leonardo da Vinci* à sua extraordinária colaboração com Philip Glass na ópera *Galileu Galilei*, no Goodman Theatre, Zimmerman tem evitado anacronismos ou comentários políticos diretos, mas ainda assim forjou um inesquecível elo entre

arquétipo e noticiário da noite.

Por diversas vezes ao longo dos últimos dois anos, Zimmerman conduziu, com delicadeza, sua platéia estupefata a um local assustador, onde as tradições se arrebatam como ondas violentas contra as areias perversas e destrutivas da vida moderna.

Zimmerman é uma contadora de histórias consumada. Mas, em sua maioria, a nova geração de artistas do teatro norte-americano tende a mostrar menos interesse pelas narrativas tradicionais — os dramaturgos da geração do vídeo cresceram em afinidade com imagens surrealistas e visuais que se alternam em grande velocidade. Autores como o intenso Denis Johnson (*Hellhound on My Trail*), de São Francisco, aparentemente herdeiro de Sam Shepard e cronista do tema recorrente de um oeste norte-americano semi-mítico, freqüentemente concentram sua obra no impacto das imagens em detrimento da fria lógica dramática.

A geração emergente de escritores está mais interessada, atualmente, em transpor fronteiras. Tome-se, por exemplo, a obra madura de Suzan-Lori Parks, que inclui a peça ganhadora do Prêmio Pulitzer *Topdog/Underdog*, em que dois irmãos afro-americanos de nome Lincoln e Booth dividem um quarto imundo de pensionato. Lincoln inclusive trabalha personificando Abe Lincoln em uma casa de jogos eletrônicos.

Trata-se de história ou de uma obra de ficção? Será um conto, narrado diretamente, sobre rivalidade entre irmãos ou um majestoso olhar sobre os ecos do passado? A

exemplo do que fez em sua igualmente instigante *The America Play*, Parks mistura realidade e fantasia de uma maneira extremamente provocadora.

Este sentido de teatralidade autoconsciente — que serve tanto a objetivos brechtianos quanto humorísticos — contaminou até os musicais da Broadway. *Urinetown, the Musical*, de Greg Kotis e Mark Hollmann, mostra um mundo onde a noção de propriedade privada é de tal ordem exacerbada que os habitantes só podem usar seus próprios banheiros particulares.

O espetáculo pretende ressaltar a importância da preservação e da compaixão. Mas seus personagens também estão conscientes de que são, digamos, personagens de um musical. E isso empresta à trama uma sensibilidade pós-moderna e inteligente que atrai o público mais jovem, mesmo sendo o espetáculo uma homenagem aos tradicionais musicais da Broadway — uma das grandes invenções artísticas norte-americanas, como, competentemente, nos faz lembrar Mel Brooks em sua hilariante versão ao vivo de *The Producers*.

Pode-se observar esta tendência de fusão em todas as áreas das artes — tanto as exposições de museus quanto os concertos de rock norte-americanos estão se tornando, claramente, mais teatrais do que antes, a ponto de usarem atores ao vivo e narrativas dramatizadas. E a Broadway sempre olha para Hollywood como fonte de inspiração e vice-versa — a versão hollywoodiana do musical da Broadway, *Chicago*, foi indicada pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood como melhor filme de 2002.

Efeitos especiais

Muitos teatros afirmam que hoje a principal concorrência por público não vem de outros grupos artísticos, mas de estabelecimentos comerciais que cada vez mais utilizam

recursos teatrais. Uma loja de Chicago, a American Girl Place, voltada ao público pré-adolescente, chegou a contratar compositores da Broadway e montou seu próprio pequeno musical no subsolo da loja. Novas obras teatrais, ao que parece, surgem até em áreas de shopping centers.

A tecnologia no teatro norte-americano também está em transformação. Nos últimos dois anos, os avanços no sistema de imagens bidimensionais têm sido espantosos, com imagens digitais criando o que antes era pintado em telas. Hoje, em que os equipamentos de *moving lights* viraram lugar comum, os teatros de última geração (como o novo e suntuoso Coliseum, com 4 mil lugares, no Caesar's Palace de Las Vegas) utilizam enormes telas LED (diodo emissor de luz) para criar sensação de profundidade e oferecer um espetáculo de padrão incomparável no mundo.

Atualmente, os shows de Las Vegas não são apenas glamour sem conteúdo. São experimentos visuais complexos, em que artistas internacionais se aproveitam de orçamentos milionários e de uma estética livre de preconceitos para fazerem experiências no meio do grande deserto norte-americano. Ainda que com tecnologia menos avançada, uma tela semelhante serve de pano de fundo do musical da Broadway *Hairspray*, um espetáculo que combina o burburinho dos "acampamentos" com temas sérios como o dos direitos civis, que eles tão bem entendem no Alabama.

A peça de teatro continua sendo o forte nos Estados Unidos de hoje, contudo o espectro do panorama teatral moderno não conhece fronteiras. ■

Chris Jones é crítico de teatro do Chicago Tribune.

Perfil: Regina Taylor - dramaturga

Regina Taylor foi convidada, há muitos anos, pelo diretor de uma companhia teatral de Princeton, Nova Jersey, para escrever uma peça a partir de uma série de fotografias antigas, em preto e branco, de mulheres afro-americanas usando os chapéus com que iam à igreja. Taylor se sentiu atraída pelo desafio.

O resultado foi *Crowns*, uma mistura de gospel e contos de antigamente, centrada nessas mulheres. A autora e atriz desenvolveu parte da peça durante sua permanência no

Instituto Sundance de Robert Redford, em Utah, e a encenou pela primeira vez para uma comunidade universitária de Nova Jersey, no final de 2002.



Membros do elenco da nova peça de Regina Taylor, *Crowns, Portraits of Black Women in Church Hats*

"Estamos representando a verdade da vida dessas mulheres", observou Taylor, pouco antes da estréia de *Crowns*. Mencionando a natureza reveladora dos chapéus, Taylor os chamou de "maravilhosas janelas para o interior da alma de cada uma delas".

Crowns, que despertou grande interesse desde a estréia, é apenas o exemplo mais recente da maestria criativa e intelectual de sua autora.

Taylor é, para sua época, o que se costuma chamar de "mulher renascentista" (mulher de múltiplos interesses e habilidades nas artes e nas ciências). Atriz, diretora e

dramaturga, marcou sua trajetória pelo mundo das artes cênicas ao longo das últimas duas décadas.

Filha de professores, Taylor cresceu em Dallas, Texas, e ainda estava na faculdade, estudando jornalismo e inglês, quando fez sua estréia profissional como atriz, em um filme para televisão — um docudrama sobre a história da integração nas escolas do sul dos EUA. Depois de formada, mudou-se para Nova York, em 1981, para continuar a carreira de atriz — uma arte para qual foi direcionada por um de seus professores de redação na faculdade.

"Fiquei fascinada com o processo de interpretação", disse em entrevista recente. "Na escrita você põe a caneta sobre o papel. É o sangue do seu sangue, como se diz. Na interpretação você empresta sua voz e seu corpo aos espíritos."

Como atriz de teatro, Taylor foi a primeira mulher afro-americana a interpretar Julieta em *Romeu e Julieta*, na Broadway. Na televisão, ganhou um Globo de Ouro por

sua interpretação de uma afro-americana do sul dos EUA, nos anos 1950, no aplaudido seriado "Meu Vôo de Liberdade". No cinema, tem sido presença constante contracenando com atores como Denzel Washington e Samuel L. Jackson.

A primeira peça de Taylor, *Oo-Bla-Dee*, que focaliza músicas negras de jazz, nos anos 1940, estreou em um teatro de Chicago apresentando-se, em seguida, em outros lugares. Fez uma adaptação de *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchecov, na peça intitulada *Drowning Crow*, usando o cenário rural da Carolina do Sul contemporânea para contar a história de uma ruptura de gerações em uma família de artistas.

Agora, após *Crowns* ter sido montada em Nova York, em seguida à temporada de Princeton, Taylor está envolvida em um de seus próximos projetos, uma adaptação para o palco de *A Cor Púrpura*, de Alice Walker, a pedido da própria autora. ■

Conversa com Carey Perloff

Por quase vinte anos, Carey Perloff, diretora artística do American Conservatory Theater (A.C.T.) de São Francisco, testemunhou a evolução do panorama teatral em todo os Estados Unidos. Durante os dez anos em que esteve à frente do renomado elenco do A.C.T. — que incluiu, entre outros desafios, a reconstrução do teatro da companhia, destruído pelo terremoto de 1989 na Califórnia — assistiu à expansão do acervo de talentos criativos e, também, de platéias. Suas perspectivas vão além das fronteiras norte-americanas ao buscar inspiração com colegas de todo mundo e a realização de empreendimentos conjuntos.



Carey Perloff

P: Entre os principais desenvolvimentos do teatro nesta última década, quais são os mais marcantes?

R: São muitos. Um deles é o renascimento do ator norte-americano. É um momento magnífico. Penso muito no futuro da área, porque temos no *American Conservatory Theater* um programa de formação de atores com nível de mestrado em belas-artes. Descobrimos que os atores norte-americanos possuem uma conjugação de talentos única — um maravilhoso senso cinético, amplo espectro emocional e o tipo de habilidade para linguagem e texto que tradicionalmente associamos ao teatro britânico. O padrão de interpretação, nos mais diferentes gêneros, em todo o país, é incrivelmente alto. Quando meus colegas estrangeiros vêm trabalhar conosco, ficam espantados com

a capacidade dos atores norte-americanos para cantar, dançar e lidar com uma ampla variedade de estilos.

Penso também que estamos cada vez mais intercruzando disciplinas, de um modo geral. As fronteiras do teatro estão ruindo. No ano passado, montamos um musical multidisciplinar com o fabuloso Kronos Quartet, de São Francisco — um novo tipo de ópera que conquistou muitos adeptos. Esse tipo de trabalho interdisciplinar está presente em todo o país. É uma saudável lembrança de que o teatro norte-

americano é verdadeiramente nacional. Não existe apenas em Nova York.

Há muita polinização cruzada entre as disciplinas, o que é ótimo, e uma forte influência internacional. Recebemos artistas estrangeiros a todo o momento no A.C.T.

P: Qual o maior desafio para a comunidade teatral norte-americana nos dias de hoje?

R: Um deles é a luta constante pelo idiossincrático. Existe um perigo real de que, com uma economia cada vez mais restritiva, o teatro se torne muito homogêneo — que todos os teatros produzam o mesmo tipo de espetáculo e que os produtores tenham receio de correr riscos. O teatro que empolga verdadeiramente é aquele feito para uma comunidade específica, em um momento específico,

tornando-se a voz idiossincrática daquele local em particular. É isso que mantém o interesse pelo teatro. Se olharmos em volta, pelo país, vemos que as temporadas de teatro trazem menos surpresas do que no passado; são mais previsíveis. Portanto, a voz particular é uma questão importante.

Outro desafio é manter os grandes artistas no meio. Nós os perdemos muito rapidamente para a indústria cinematográfica. Os outros recursos despertam tentações muito fortes.

P: Na sua opinião, quais são as influências artísticas e criativas internacionais mais importantes?

R: Ironicamente, temos de agradecer aos europeus por manterem grandes artistas norte-americanos, como o diretor Robert Wilson, no teatro. É inacreditável que um dos mais importantes artistas norte-americanos seja contratado quase que exclusivamente por europeus. Aqui em São Francisco, temos populações vindas de todos as partes do mundo, assim, seja qual for o tipo de material no qual se está trabalhando, temos aqui aquela população para fonte de pesquisa.

P: Os gigantes da criatividade do passado — os O'Neills, Williams e seus contemporâneos — continuam dominando o setor ou existem novas vozes para serem ouvidas?

R: Acho possível ouvir outras vozes. Não sei se temos uma geração de autores como a de Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Clifford Odets, Lorraine Hansberry e outros. Isso só saberemos com o passar do tempo. Mas acho que vivemos um momento vigoroso da dramaturgia norte-americana, e demora um pouco até que as vozes apareçam. O que nos leva de volta à questão do risco: uma companhia de teatro precisa estar muito interessada naquilo que um determinado autor tem a dizer, para se dispor a apoiá-lo durante a fase de sucesso e, também, do fracasso. É assim que um autor se desenvolve.

Não tenho dúvida de que o público norte-americano está infinitamente mais sofisticado do que há uma década. Montamos peças muito instigantes no A.C.T. Por termos dedicado muito do nosso tempo estimulando o público para materiais pouco usuais, ele já os aprecia.

P: Há dez ou doze anos, um diretor artístico, fora da cidade de Nova York, não conseguiria fazer esse tipo de experimento.

R: Não. Isso mudou, o que é muito animador. E para o artista é muito mais divertido.

P: Estamos vivendo um momento de recessão econômica. O que é feito para contornar esse problema?

R: Essa economia foi especialmente perversa na Costa Oeste. Passamos por um boom extraordinário no norte da

Califórnia, que permitiu ao A.C.T. zerar seu déficit pós-terremoto e construir uma enorme base de assinantes. Mas a combinação do colapso do Vale do Silício com os atentados terroristas de 11 de setembro e a recessão castigou muito a Califórnia. Ainda assim, o A.C.T.

Teve um de seus melhores anos de bilheteria. O público está ávido por teatro ao vivo — por toda essa experiência participativa que é assistir a uma peça de teatro. A exemplo de outros teatros regionais no país, organizamos discussões antes da peça, discussões depois da peça, simpósios — tudo que é possível para ajudar a platéia a se sentir envolvida. Descobrimos que as pessoas respondem muito bem quando lhes é dada a chance de interagir.

Uma das principais causas dos problemas de dinheiro por que passam o A.C.T. e outros teatros sem fins lucrativos no país é que o setor é cronicamente subfinanciado — ao contrário do que ocorre com as orquestras sinfônicas e os museus de arte. Por estarmos sempre pensando em como solucionar a próxima produção, nem sempre nos preocupamos, como deveríamos, com o futuro de longo prazo e em como iremos sobreviver. É muito difícil avançar, crescer, ser ambicioso e fazer o tipo de trabalho que pretendemos e, ao mesmo tempo, não correr riscos que possam ameaçar a saúde da instituição. É uma decisão muito difícil.

P: Fazendo um pouco de especulação, o que poderá acontecer com o teatro nos próximos dez anos?

R: O que eu espero é que surjam novos teatros de tamanho médio. Esse é um dos elementos fundamentais para a ecologia do teatro. Por essa razão quis que o A.C.T. construísse um espaço menor. Por melhor que seja assistir às grandes produções apresentadas em espaços magníficos e suntuosos, existe algo muito especial no clima intimista de um teatro de 200 lugares.

Outra coisa pela qual tenho lutado muito — porque é o que me aconteceu de melhor no A.C.T. — é a manutenção de uma companhia central de atores. É uma idéia que, infelizmente, nos últimos dez anos, desapareceu da maioria dos teatros norte-americanos. Ver bons atores se transformando em um papel após o outro pode ser uma experiência maravilhosa. É emocionante. Temos aqui um grande ator que acabou de interpretar um personagem maltrapilho, dos mais engraçados, em *American Buffalo*, de David Mamet. Agora fará um personagem romântico na peça *As Três Irmãs*, de Tchecov. Isso faz com que o público perceba todo o processo de transformação do teatro. ■

A entrevista com Carey Perloff foi feita por Michael J. Bandler.

Para ver nossa Galeria de Fotos sobre TEATRO, acesse
<http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijsp/gallery.htm>

CINEMA:

FILMES E ESTADOS UNIDOS MODERNOS

Richard Peils

O que é um “típico” filme norte-americano? Pessoas em todo o mundo têm certeza que sabem o que é. Um filme tipicamente norte-americano, insistem, tem efeitos especiais chamativos e cenário suntuoso, reflexos da riqueza quase mítica dos Estados Unidos. Além disso, os filmes norte-americanos enaltecem a ação acelerada e a celebração da criatividade individual personificada nos atos heróicos de um astro de Hollywood impecavelmente vestido e sempre jovem. E eles apresentam histórias de amor que terminam, inevitavelmente, em finais felizes quase sempre inverossímeis.

No entanto, nos últimos 15 anos, para cada Missão Impossível, cheio de truques e alta tecnologia, há filmes sérios e mesmo inquietantes, como *Beleza Americana* e *As Horas*. Para cada sucesso hollywoodiano convencional, aparentemente produzido para agradar as predileções de meninos de 12 anos de idade, tem havido filmes complexos e sofisticados como *Traffic*, *Shakespeare Apaixonado*, *Magnólia* e *As Confissões de Schmidt*, que foram conscientemente feitos para adultos. O que é portanto extraordinário sobre os filmes norte-americanos contemporâneos é sua diversidade, seu esforço para explorar as dimensões sociais e psicológicas da vida nos Estados Unidos modernos e sua capacidade de combinar entretenimento com arte.

Titanic e os mitos sobre a cultura popular norte-americana

Apesar de tudo, os estereótipos sobre os filmes de Hollywood estão profundamente enraizados. Em 1998, quando era professor visitante na Alemanha, com frequência dava palestras em vários lugares da Europa sobre os filmes norte-americanos. As reações das minhas platéias eram quase sempre as mesmas. Se, por exemplo, dirigia-me a professores do ensino médio em Bruxelas,



O diretor de *Gangues de Nova York*, Martin Scorsese (à direita), com o ator Daniel Day-Lewis

Berlim ou Barcelona, perguntava quantos haviam assistido ao *Titanic*. Metade dos professores presentes na sala levantavam a mão, com relutância. Olhavam então ao redor para ver se outros estavam se juntando a eles nessa confissão. O constrangimento por terem se rendido a mais uma sedução de Hollywood era evidente.

Quando perguntava porque haviam visto o filme, normalmente diziam que queriam entender melhor o gosto, embora vulgar, de seus alunos ou de seus próprios filhos. Ou que estavam curiosos para ver do que se tratava todo

aquele pandemônio, todo aquele marketing e publicidade exagerados de uma fantasia adolescente de US\$ 200 milhões. Nenhum dos professores admitia que foi ver *Titanic* porque havia ouvido dizer que era bom, talvez até uma obra de arte.

Os professores não sabiam, mas haviam internalizado as críticas à cultura de massa norte-americana e, em especial, aos filmes norte-americanos, que persistem há quase um século. Desde a década de 1920, as pessoas tanto nos Estados Unidos quanto no exterior ouvem dizer que os produtos de Hollywood são “ruins” para elas. Segundo os defensores da alta cultura, os filmes norte-americanos são impetuosos, superficiais, fúteis e infantis. Pior de tudo, são comerciais. Como tudo mais no modo de vida norte-americano, os filmes são considerados apenas como mais um item disponível para consumo, sempre à venda, uma mercadoria para ser anunciada e comercializada, igual aos detergentes e máquinas de lavar.

Não é de estranhar, portanto, que os professores sentissem culpa por terem assistido ao *Titanic*. Não é de estranhar também que agissem como se tivessem temporariamente baixado de nível. Não haviam ficado encantados por Leonardo DiCaprio, não eles. Sabiam que o filme era absurdo. A simples menção do filme suscitava riso na platéia; era piada garantida nas

platéias de todos os lugares. De fato, é esse riso que possibilita as pessoas gostarem dos filmes norte-americanos sem sofrer qualquer dor na consciência sobre perder seu tempo com tamanha trivialidade.

Filmes norte-americanos nas décadas de 1960 e 1970

Apesar desses preconceitos seculares sobre os filmes de Hollywood, devemos nos lembrar de que – há não muito tempo – os filmes pelos quais as pessoas de todo o mundo se interessavam e sobre os quais comentavam, que pareciam falar diretamente a seus dilemas pessoais ou sociais, eram dos Estados Unidos. Do final da década de 1960 até o final da década de 1970, a produção cinematográfica norte-americana passou por um extraordinário renascimento. Raros foram os períodos em que os diretores norte-americanos foram tão influentes ou seus filmes tão centrais na formulação da experiência e dos valores de platéias de todo o mundo.

Uma razão para esse renascimento foi que, com o advento da contracultura, os principais estúdios de Hollywood não tinham mais certeza sobre que tipos de filmes dariam dinheiro ou sobre o que as novas e jovens platéias, surgidas na década de 1960, queriam. Portanto, os estúdios estavam dispostos, por um breve período, a permitir qualquer pessoa com uma idéia a fazer um filme. Eles voltaram-se para um grupo de diretores talentosos e quase sempre excêntricos (Robert Altman, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, Woody Allen) que queriam fazer filmes no estilo europeu: filmes que eram em sua maioria estudos de personalidades, sem enredos convencionais ou narrativas lineares e com muita experimentação estilística.

Começando em 1967, com *Bonnie e Clyde*, de Arthur Penn, os norte-americanos lançaram uma enxurrada de filmes improvisados e autobiográficos, muitos deles voltados especialmente para estudantes universitários e adultos jovens que estavam contra a Guerra do Vietnã e desiludidos com o que havia antes sido chamado, em uma época mais inocente, de Sonho Americano. Os filmes incluíam *A Primeira Noite de um Homem*, de Mike Nichols; *Meu Ódio Será sua Herança*, de Sam Peckinpah; *Sem Destino*, de Dennis Hopper; *A Última Sessão de Cinema*, de Peter Bogdanovich; *Cada um Vive como Quer*, de Bob Rafelson; *O Poderoso Chefão* (partes I e II), *A Conversação* e *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola; *Loucuras de Verão* e *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas; *Tubarão* e *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, de Steven Spielberg; *Onde os Homens são Homens* e *Nashville*, de Robert Altman; *Caminhos*



O ator Jack Nicholson em *As Confissões de Schmidt* de Alexander Payne

Perigosos e *Taxi Driver*, de Martin Scorsese; *Todos os Homens do Presidente*, de Alan Pakula; *Uma Mulher Descasada*, de Paul Mazursky; *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* e *Manhattan*, de Woody Allen; *Cabaret* e *O Show Deve Continuar*, de Bob Fosse; e o filme mais violentamente arrebatador da década de 1970, *O Franco Atirador*, de Michael Cimino.

Esses filmes ofereceram uma visão de um país mergulhado em solidão, conspiração e corrupção,

degradação psíquica e morte. No entanto, apesar da visão melancólica da vida norte-americana, esses filmes foram feitos com inteligência e excepcional exuberância, reforçados pela vitalidade de uma nova geração de estrelas, claramente não hollywoodiana — Warren Beatty, Dustin Hoffman, Robert De Niro, Al Pacino, Jack Nicholson, Gene Hackman, Faye Dunaway, Jill Clayburgh, Meryl Streep.

Hollywood e o fim da Guerra Fria

Durante a década de 1980, grande parte dessa inventividade cinematográfica parecia ter desaparecido. No entanto, mesmo numa década em que as pessoas em Washington e Wall Street supostamente desejavam ser os donos do universo, os filmes mais memoráveis não foram as fantasias repletas de efeitos especiais de Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger. Foram, ao contrário, filmes baratos, mais tranquilos, como *O Veredito* e *Conduzindo Miss Daisy* — filmes que deram sabor aos *insights* e triunfos inesperados de pessoas simples e que ofereceram um antídoto aos clichês sobre a adoração dos Estados Unidos por riqueza e poder global.

Apesar do Vietnã e das agitações geracionais e culturais da década de 1960, a vida norte-americana ainda estava obscurecida durante esses anos pela intransigência da Guerra Fria. Mas pelo menos os Estados Unidos e a União Soviética entenderam as regras do jogo diplomático e ideológico; nenhum dos países estava disposto a embarcar em aventuras internacionais que poderiam ameaçar a segurança nacional do outro. Tudo isso mudou com o fim da Guerra Fria em 1989. Os Estados Unidos eram agora a única superpotência do planeta. Contudo, paradoxalmente, os norte-americanos descobriram-se vivendo em um mundo de incertezas morais e perigos políticos ainda maiores — um mundo onde os terroristas não respeitavam fronteiras nacionais ou limitações éticas.

Filmes norte-americanos contemporâneos

Assim, tendo deixado os parâmetros familiares da Guerra Fria para trás, os norte-americanos, depois de 1989, poderiam ser igualmente tocados por filmes com

preocupações muito diferentes. Duas tendências na produção cinematográfica norte-americana foram visíveis, ambas inspiradas pelo passado cinematográfico. Uma foi uma paixão (por parte de diretores jovens como Quentin Tarantino, Steven Soderbergh, Joel e Ethan Coen e Cameron Crowe) de repetir os filmes não convencionais, com personagens fortes, dos anos 1960 e 1970. Essa aspiração foi exemplificada em filmes como *sexo, mentiras e videotape*, *Pulp Fiction* — *Tempo de Violência*, *Os Suspeitos*, *Fargo*, *Cidade Proibida*, *Alta Fidelidade* e *Os Excêntricos Tenenbaums*. Assim, em suas narrativas múltiplas e dissecações sarcásticas do *show business* norte-americano, *Magnólia*, de Paul Thomas Anderson, foi uma reminiscência de *Nashville*, de Robert Altman, enquanto *Chicago*, de Rob Marshall, foi estruturado exatamente como *Cabaret*, de Bob Fosse, com os eventos no palco espelhando os eventos da vida “real”. Além disso, os diretores norte-americanos procuraram ressuscitar a tradição, herdada da década de 1960, das excursões estilisticamente impressionantes, elípticas e apavorantes ao mundo de almas torturadas — um esforço refletido em *Seven* — *Os Sete Crimes Capitais*, *Clube da Luta*, *Cidade dos Sonhos*, *Uma Mente Brilhante* e *Insônia*.

A outra tendência parecia mais atávica: o desejo de retornar a temas épicos e narrativas antigas de um Estados Unidos do passado, de reacender as convicções morais de um ... *E o Vento Levou* ou de um *Casablanca*. Nenhum filme dedicou-se mais a esse projeto do que *Titanic*, de James Cameron, e *O Resgate do Soldado Ryan*, de Steven Spielberg — ambos brilhantemente produzidos, repletos de confiança em um futuro melhor depois que todas as lições duras da vida foram absorvidas.

Mas por tudo o que devem ao cinema das décadas de 1960 e 1970, os filmes norte-americanos dos anos 1990 e da primeira década do século 21 retrataram uma sociedade que os cineastas e o público da contracultura e do movimento antiguerra não teriam reconhecido. Quase no fim de *Bonnie e Clyde*, Bonnie pergunta à Clyde como ele viveria sua vida de modo diferente. Clyde responde dizendo que assaltaria bancos em um Estado diferente do que ele vive. O público compartilha a disjunção irônica entre a pergunta e a resposta — e possivelmente acha graça. Não há esperança aqui, apenas uma antecipação do destino. Já *Pulp Fiction* e *Titanic* — embora opostos em seus temas e emoções — destacam a fé e reenfatizam a noção tipicamente norte-americana de que as pessoas podem transformar suas vidas.

Os filmes dos últimos 15 anos também apresentaram às suas platéias uma nova geração de atores menos emblemáticos de um Estados Unidos heterodoxo do que os atores que fizeram sucesso nos anos 1960 e 1970. No entanto, Kevin Spacey, Russell Crowe, Brad Pitt, John

Cusack, Matt Damon, Edward Norton, Frances McDormand, Gwyneth Paltrow e Julianne Moore — nenhum deles ajustando-se à noção clássica de uma estrela de Hollywood — desempenharam papéis com tanta vivacidade e idiossincrasia quanto seus ilustres predecessores. Ao contrário das estrelas-ícones da era clássica de Hollywood, que pareciam sempre estar representando a si próprias — estrelas como Cary Grant, John Wayne, Gary Cooper, Clark Gable, Elizabeth Taylor —, a atual geração de atores norte-americanos desapareceu em seus papéis, desempenhando personagens que diferem de um filme para outro.

A maioria de seus filmes, embora financiados por Hollywood, são extremamente originais, um testemunho à variedade da produção cinematográfica norte-americana. Uma razão importante para esse ecletismo é o impacto de estúdios menores e semi-independentes — como Sony Pictures Classics e DreamWorks — que se especializaram na produção e distribuição de filmes de vanguarda. Nenhum chefe de estúdio tem sido mais influente ou bem-sucedido na promoção de filmes inovadores — norte-americanos e também em língua estrangeira — do que Harvey Weinstein da Miramax. Em muitas maneiras, Weinstein é o vínculo crucial entre os filmes da década de 1960 e os dos últimos 15 anos. Weinstein cresceu na década de 1960, idolatrando os filmes de François Truffaut, Federico Fellini, Martin Scorsese, Robert Altman e Francis Ford Coppola. Quando lançou a Miramax em 1979, Weinstein queria produzir o tipo de filme provocativo que adorava em sua juventude. E foi exatamente o que fez. A Miramax tem sido responsável por levar aos Estados Unidos filmes estrangeiros como *Traídos pelo Desejo*, *Cinema Paradiso*, *O Carteiro* e *o Poeta*, *A Vida é Bela* e *Como Água para Chocolate*, todos lucrativos apesar da suposição no exterior de que os norte-americanos pagam apenas para ver filmes recordistas de bilheteria feitos em Hollywood. Mas Weinstein também forneceu os recursos e algumas vezes a inspiração para muitos dos melhores filmes norte-americanos dos últimos anos: *sexo, mentiras e videotape*, *Pulp Fiction*, *O Paciente Inglês*, *Shakespeare Apaixonado*, *Entre Quatro Paredes*, *As Horas*, *Chicago* e *Gangues de Nova York*, projeto de longa data de Scorsese.

No entanto, apesar da importância das convicções e contribuições de determinados produtores, diretores e atores, o que os filmes norte-americanos contemporâneos mais têm em comum com os filmes das décadas de 1960 e 1970 é uma seriedade de propósito artístico combinada com um anseio de fascinar o público. Essas ambições gêmeas são sem dúvida exclusivamente norte-americanas. De onde quer que tenham vindo, os maiores diretores — Charlie Chaplin, Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Federico Fellini, François Truffaut, Francis Ford

Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg — sempre reconheceram a íntima relação entre entretenimento e arte.

Portanto, embora os filmes norte-americanos sejam inegavelmente empreendimentos comerciais, não há nenhuma contradição inerente entre o desejo de obter lucro com um filme e o anseio de criar um trabalho que seja original e provocativo. De fato, pode muito bem ser que o impulso mercadológico para estabelecer uma conexão emocional com os espectadores de cinema tenha servido como um estímulo para a arte. Por isso, alguns dos filmes norte-americanos mais inesquecíveis dos últimos 40 anos, de *O Poderoso Chefão* a *As Horas*, têm sido sucessos comerciais e marcantes do ponto de vista artístico.

A universalidade dos filmes norte-americanos

No entanto, no final, o que faz os filmes norte-americanos modernos mais “norte-americanos” é sua recusa de amedrontar uma platéia com uma mensagem social. Os filmes norte-americanos têm geralmente focado relações humanas e sentimentos pessoais, não os problemas de um determinado tempo ou lugar. Eles nos falam sobre romance (*Shakespeare Apaixonado*, *Alta Fidelidade*), intriga (*Os Suspeitos*, *Cidade Proibida*), sucesso e fracasso (*Chicago*, *Beleza Americana*), conflitos morais (*Pulp Fiction*, *O Informante*) e

sobrevivência (*Titanic*, *O Resgate do Soldado Ryan*). Essa abordagem cinematográfica reflete, em parte, a tradicional fé norte-americana na centralidade do indivíduo.

Mas americanos ou não, esses dilemas tão intensamente pessoais são vividos por pessoas de todos os lugares. Portanto, europeus, asiáticos e latino-americanos se bandearam para os filmes norte-americanos modernos não porque esses filmes glorificam as instituições políticas dos Estados Unidos ou seus valores econômicos, mas porque o público — independente de onde viva — pode ver parte de sua própria vida refletida nas histórias dramáticas de amor e perda de Hollywood. Como resultado, a exemplo de tantas pessoas em todo o mundo no século 20, os espectadores estrangeiros de cinema podem no momento desaprovar algumas das políticas dos Estados Unidos ao mesmo tempo em que abraçam sua cultura como se fosse, em certo sentido, a sua própria. ■

Professor de história na Universidade do Texas, Austin, Richard Pells é autor de vários livros, incluindo *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*. Está atualmente trabalhando em *From Modernism to the Movies: The Globalization of American Culture in the 20th Century*, a ser publicado pela Yale University Press. Pells foi professor visitante e também exerceu cargos de coordenação acadêmica em programas da Fulbright em universidades em São Paulo, Amsterdã, Copenhague, Sydney, Bonn, Berlin, Colônia e Viena.

Perfil: Alexander Payne – cineasta

As paisagens arrebatadoras do interior do Nebraska, fora da cidade de Omaha, no filme *As Confissões de Schmidt*, e os semblantes silenciosos e estoicos da cidade representam a volta ao lar para o cineasta Alexander Payne.

Filho de pais gregos donos de um restaurante famoso em Omaha, Payne deixou Nebraska depois do ensino médio para estudar espanhol e história na Universidade de Stanford, com a intenção de se tornar correspondente estrangeiro. Sua maturidade precoce o levou à Espanha, onde se matriculou em um curso de filologia na Universidade de Salamanca, e mais tarde à Colômbia, antes de obter mestrado em belas-arts pela Universidade da Califórnia, em Los Angeles.

Os três longas-metragens de Payne focaram o terreno que ele conhece tão bem — o Meio-Oeste dos Estados Unidos e, especificamente, Omaha. Suas primeiras platéias — especialistas e adeptos de filmes independentes e de baixo orçamento — cresceram até alcançar o espectador de cinema tradicional norte-americano.



Alexander Payne

Ruth em Questão, filme de 1996, estrelou Laura Dern como uma jovem indigente grávida que, involuntariamente, se torna objeto de disputa dos dois lados do debate pró e contra o aborto nos Estados Unidos.

Três anos depois, Payne escreveu e dirigiu *Eleição*, uma sátira mordaz sobre políticos norte-americanos vistos pelas lentes da eleição de um grêmio estudantil em uma escola do Meio-Oeste. Payne foi indicado ao Oscar por seu roteiro, e o filme impulsionou a carreira de sua jovem atriz principal, Reese Witherspoon.

Mais recentemente, Payne adaptou para as telas *As Confissões de Schmidt*, romance de Louis Begley. Desde o primeiro momento, quando Schmidt, representado pelo ator Jack Nicholson, é mostrado como um homem às vésperas de se aposentar, o filme é irresistível. Pela descrição do próprio criador, trata-se de um filme sobre “solidão, desprezo, ódio, arrependimento”. E no entanto Payne encaixou elementos de humor na jornada de Schmidt, bem como a sugestão de uma certa redenção.

No final, Schmidt encontra um propósito em sua vida ao patrocinar, por meio de uma organização internacional, uma criança africana desfavorecida.

Para o “inquieto” Payne, 41, que está preparando seu próximo filme sobre dois amigos que fazem um *tour* de

degustação de vinhos antes de um deles se casar, este é o melhor momento de sua carreira.

“Estou fazendo os filmes que quero fazer”, diz. ■

Conversa com Geoffrey Gilmore

Durante 10 dias de todo mês de janeiro, a pequena comunidade de esportes de inverno de Park City, Utah, transforma-se em um dos locais mais importantes no cenário do cinema norte-americano. O Sundance Film Festival realizado lá serve como um indicador das tendências que estão transpirando, com criatividade, na produção cinematográfica independente dos Estados Unidos — isto é, filmes feitos por produtores independentes fora do circuito dos estúdios de Hollywood. Desde 1990, como co-diretor e diretor da programação dos filmes, Geoffrey Gilmore tem sido responsável pela seleção dos filmes e pela estrutura do evento anual do Sundance.

P: Da sua perspectiva privilegiada, quais são os desenvolvimentos mais estimulantes no cinema norte-americano dos dias de hoje?

R: Embora as raízes da produção cinematográfica independente sejam anteriores à última década, os últimos anos têm presenciado um formidável desenvolvimento. Há toda uma nova geração de diretores que está fazendo cinema nos dois lados da linha — produções independentes com baixos orçamentos e filmes para grandes estúdios. A idéia de que esses dois setores nunca se encontrariam foi comentada no início da década de 1990, mas não se pode mais dizer isso, não com diretores como Todd Haynes (*Longe do Paraíso*) ou Alexander Payne (*As Confissões de Schmidt*) em cena. É claro que ainda há diferenças, e a menor delas não é o custo médio de um filme de estúdio (cerca de US\$ 60 milhões), além de outros US\$ 30 milhões para marketing e distribuição, enquanto o mundo dos independentes tem orçamentos consideravelmente menores.

P: Mas falando em termos de criatividade, há na verdade uma confusão entre esses dois lados, não há?

R: Há, mas eu argumentaria que o tipo de ano que acabamos de ter foi de certa forma incomum. Os grandes estúdios, por sua própria natureza, são dirigidos por objetivos comerciais. Se um projeto tem



Geoffrey Gilmore

uma estética comercial que também permite a criatividade na direção, atuação dos atores e roteiro, ótimo. Mas os estúdios vão preferir seguir um caminho muito mais previsível sobre o que funciona e o que não funciona.

Você perguntou sobre a maior mudança dos últimos tempos. Há toda uma gama de filmes sendo distribuídos de modo teatral e que na década de 1980, ou mesmo no início dos anos 1990, não teriam sido distribuídos de forma alguma. Tem havido uma mudança no mercado e nos tipos de filme que estão sendo lançados. Cerca

de 250 filmes de estúdio são produzidos a cada ano, e outros 350 ou mais filmes de arte independentes/europeus são distribuídos. Também temos mais filmes independentes dirigidos por mulheres — como Allison Anders, Nicole Holofcener, Rebecca Miller e Lisa Cholodenko. E há mais trabalhos de negros. Sempre houve um cinema de gênero negro fora dos grandes circuitos, e ele está hoje completamente visível, com pessoas como Gina Prince-Bythewood, John Singleton e os irmãos Hudlin. Há escritores-diretores hispânicos como Robert Rodriguez e Gregory Nava. E há duas noites, houve a estréia mundial de *Better Luck Tomorrow*, filme lançado no Sundance Festival por um cineasta asiático-americano de nome Justin Lin.

O fato de termos essa gama de trabalhos disponíveis diz algo sobre a transformação que está ocorrendo. Não se trata de uma conquista marginal; é muito significativa e, de certo modo, está apenas em seus estágios iniciais. O setor independente representa menos de 10% do total da bilheteria. Mas infundiu Hollywood com extraordinários talentos — atores de ponta como Renée Zellweger, Julianne Moore, Adrien Brody e Nicole Kidman, e diretores como Haynes, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino e Gus Van Sant. Agora esses diretores podem fazer filmes quando e onde quiserem — dentro ou fora do circuito dos grandes estúdios. E o Sundance Festival é elemento essencial para ajudar esses filmes independentes a encontrarem seu público.

P: Fale de um desafio significativo enfrentado pelos jovens cineastas e pela indústria como um todo.

R: Pode-se dizer que a boa notícia é o número de filmes sendo feitos, e a má notícia é o número de filmes sendo feitos. A distribuição é um gargalo, e penso que será um problema ainda maior à medida que o número de filmes produzidos aumenta e a democratização da produção cinematográfica continua. Não é preciso muitos recursos hoje para ser capaz de fazer um filme com qualidade de produção muito boa. Sempre houve pessoas no passado que fizeram filmes por US\$ 5 mil, mas não muitos. Hoje, usando-se uma boa câmara doméstica e um programa profissional de edição em computador, pode-se fazer um filme com o nível de qualidade de produção de muitos que estão sendo comprados.

Uma segunda grande transição tem sido a “corporatização” da mídia. Hoje, quase todos os grandes estúdios de Hollywood fazem parte de empresas multinacionais de mídia. Portanto, estamos lidando com empresas cuja existência não depende necessariamente da produção de bons filmes fora de Hollywood, mas de seus outros fluxos de receita, como canais a cabo ou editoras e gravadoras. Em certa medida, esse desenvolvimento tem sido mais transformador do que o que tem acontecido na arena independente.

P: E o desafio em tudo isso?

R: A questão é encontrar meios nos quais trabalhos comuns e genéricos, basicamente produzidos para uma audiência de massa, não esmaguem a originalidade ou a diversidade trazida pela arena independente.

P: Os gigantes criativos do passado ainda dominam, ou uma nova geração de fato assumiu seu lugar?

R: Os gigantes criativos do passado recente, a geração que surgiu na década de 1970, ainda têm um enorme poder — os Coppolas, Scorseses, Spielbergs. Mas seu domínio não é singular. Estamos falando hoje sobre um tipo diferente de produção cinematográfica do que quando esses produtores atingiram a maturidade. Temos uma situação econômica muito diferente em Hollywood hoje no que diz respeito a como os filmes são financiados e orçados. Quatro diretores surgiram do Sundance Festival nos últimos dois anos e estão agora se preparando para dirigir filmes de US\$ 100 milhões.

P: Você vê o declínio econômico influenciando de modo nefasto a produção cinematográfica independente?

R: As fontes de recursos que 20 anos de crescimento do mercado acionário ajudaram a financiar — a enorme quantidade de vendas estrangeiras e trabalho de apoio a vídeo — não estarão mais lá. Há temores, alguns deles bem fundamentados, de que grande parte da produção, que financiou em especial grandes filmes independentes, não estará mais por aí.

P: Isso impedirá um adulto jovem com uma câmara e um sonho de fazer cinema?

R: Não. Isso significa que ao invés de um filme independente ser feito com US\$ 5 milhões, ele talvez tenha de ser feito com US\$ 1 milhão. E então a questão é se esse jovem conseguirá ou não que seu filme seja visto.

P: Há uma sensação de que houve uma mudança na demografia do público de filmes. Você concorda com isso?

R: As pessoas dizem que o público está ficando mais velho — significando que trabalhos mais diversificados e esteticamente desafiadores serão permitidos. E talvez o trabalho produzido como uma franquia mais comum não esteja tão dominante como antes. Mas hesito dizer que esse trabalho produzido nos moldes de uma franquia, produzido genericamente em série, esteja desaparecendo. Há uma fornada de filmes com “garotas todo-poderosas” atualmente — dirigidos para pré-adolescentes. E a franquia dos “filmes de ação” continua ainda poderosa em termos de determinados públicos sazonais. Mas ao invés de estar ficando pior acho que a demografia está ficando melhor.

P: Para resumir, então, o que esperar?

R: Mal começamos a ver o impacto da cinematografia digital e da produção digital e podemos esperar muita estilização e experimentação visual. De uma perspectiva mais ampla, no entanto, o mundo foi apresentado a um tipo de produção independente que não pode ser rotulada nem como “filme de arte” nem como “filme de estúdio”. Isso abre toda uma gama de possibilidades para filmes narrativos e de autor que prometem uma diversidade de conteúdo. ■

A entrevista com Geoffrey Gilmore foi feita por Michael J. Bandler.

LITERATURA:

INSTANTÂNEOS DA PONTE

Sven Birkerts

Uma das coisas mais interessantes de escrever crítica por muitos anos é que de tempos em tempos me pedem para rever um determinado autor ou movimento, ocasião em que normalmente descubro não apenas o quanto meus gostos e inclinações mudaram, mas que os assuntos se recusam a permanecer embalsamados e mumificados como eu pensava. Recentemente isso veio à luz de forma mais vívida quando me pediram que arriscasse uma avaliação geral concisa da situação da literatura norte-americana – ficção e poesia – no novo milênio.

Por oportunismo e excesso de trabalho, voltei primeiro ao ensaio de um estudo reflexivo que havia escrito há exatamente uma década, intitulado "*The Talent in the Room*". O objetivo daquele ensaio era muito semelhante – identificar as principais tendências e talentos no mundo da ficção literária. Minha esperança era aproveitar ao menos a base e a forma da estrutura anterior. Mas qual, assim que comecei a ler percebi que não seria assim. De algum modo, enquanto estive voltado para os acontecimentos no primeiro plano revendo este e aquele escritor, o plano de fundo tinha, de forma contínua e surpreendente, mudado.

Naquele primeiro ensaio, que apresentava polêmicas de Norman Mailer (seu próprio ensaio de 1959 "*Evaluations – Quick and Expensive Comments on the Talent in the Room*"), bem como o demagogo "*Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel*" de Tom Wolfe, publicado na revista Harper em 1989, eu havia concluído que a ficção norte-americana contemporânea estava em estado de retração. À medida que mais escritores se sentiram incapazes de lidar de forma convincente com uma sociedade eletrônica pós-moderna radicalmente transformada, houve um grande movimento em prol de um mundo mais simples. Em vez de buscar elementos de inspiração na cultura urbana, romancistas e escritores de contos voltaram-se



Alguns dos novos rostos do cenário literário dos EUA

para temas das áreas rurais e de pequenas cidades, com abordagens minimalistas ou maximalistas.

Considere nesse contexto, entre outros, Russell Banks, Richard Ford, Ann Tyler, Ann Beattie, William Kennedy, John Updike, Sue Miller e Joyce Carol Oates, todos eles apresentando versões vigorosas da experiência norte-americana, mas nenhum deles tratando – em minha opinião – o tema que eu julgava fundamental. É claro que houve exceções, notavelmente Don DeLillo, Thomas Pynchon, Robert Stone, Richard Powers, Paul Auster, Toni Morrison e Paul

West, escritores que considerei mais afinados, em seus trabalhos, com as vibrações dessas transformações. Mas mesmo levando em conta essas exceções, minha avaliação geral foi cautelosamente pessimista.

Ascensão da nova geração

Estou fascinado e animado por ver o quanto mudou nos mais de 10 anos passados desde que escrevi "*The Talent in the Room*", embora a mudança não se desse pela via da insurgência revolucionária, mas por alterações incrementais e deslocamentos. Foi uma questão de amadurecimento dos talentos mais jovens – sensibilidades mais educadas no novo, na forma pós-moderna dos temas – e de os escritores mais velhos, em muitos casos, cederem os postos de destaque que por tanto tempo ocuparam.

A transformação maior, eu diria, foi a ascendência de uma nova geração de escritores altamente ambiciosos que são, de uma só vez, abrangentes em seus impulsos e afinados com nossa chegada coletiva a uma cultura de informação poliglota e muito complexa. O mais famoso deles talvez seja o romancista Jonathan Franzen, cuja obra, *As Correções* (*The Corrections*), uma história altamente articulada e com muitas tramas sobre duas gerações da família Lambert, do Meio-Oeste, esteve por vários meses na listas dos *best-sellers* em 2001. O autor lembrou a todos os leitores sérios que era possível contar uma história boa e instigante e ao mesmo tempo

homenagear a complexidade fragmentada da vida em nossa era pós-tudo.

Outros membros respeitados pela crítica e de grande visibilidade, da geração de quarentões de Franzen, incluem o prolífico polímata Richard Powers. Depois de *Plowing the Dark*, seu sétimo romance, uma exploração das implicações da virtualidade (o estímulo digital da “realidade”), Powers escreveu *The Time of Our Singing in 2003*, a imensa saga de uma família de várias raças que mistura música, políticas raciais e física teórica. Há também Jeffrey Eugenides, autor do clássico de suspense (angst-classic) *Virgens Suicidas (The Virgin Suicides)*, cujo mais recente romance, *Middlesex (2002)*, combina seqüências históricas primorosas com as angústias de um transexual com a maioria. David Foster Wallace continua sendo para muitos leitores mais jovens o porta-estandarte do novo caráter de fragmentação e deslocamento cultural; seu volumoso romance *Infinite Jest (1996)* é uma obra de referência, assim como *O Arco-Íris da Gravidade* de Thomas Pynchon foi para os leitores há poucas décadas, enquanto as histórias mais recentes de *Brief Interviews With Hideous Men* mergulham o leitor em personalidades perturbadoramente obsessivas.

Talentos um pouco mais jovens incluem Rick Moody, que escreve com sério alcance em vários gêneros, entre eles o conto (*Demonology*), o romance *América Púrpura (Purple América)* e o ensaio (*The Black Veil*), assim como Colson Whitehead, jovem romancista afro-americano que depois de fazer sua rumorosa estréia com *The Intuitionist*, romance sobre um inspetor de elevador, juntou-se ao grupo maximalista com *John Henry Days*, uma sátira amplamente concebida nas relações de raças atuais em conflito com cultura de promoção da mídia. David Eggers teve grande sucesso de público há alguns anos com seu vigoroso e híbrido romance autobiográfico *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, onde mesclou um impulso confessional pessoal com a licenciosidade narrativa da ficção.

A.M. Homes, Joanna Scott e Helen DeWitt, três mulheres que escrevem de maneira determinada fora do âmbito doméstico (velhos estereótipos ainda subsistem), equiparam-se a seus colegas em criatividade e empenho para seguir a tendência geral. Entretanto nenhuma alcançou o sucesso em popularidade de Alice Sebold (*The Lovely Bones*) Janet Fitch (*White Oleander*) ou Ann Packer (*The Dive From Chaussen's Pier*) – as três histórias, de forma curiosa, giram em torno da premissa de uma perda traumática.

Uma perspectiva internacionalista

Outra proeminente mudança de tendência que merece menção foi a inserção de uma perspectiva internacionalista e de assuntos correlatos na principal corrente literária. O romancista e historiador de origem chinesa, Ha Jin, em *A Espera* e, recentemente, em *The Crazy*, abriu a porta a narrativas do período da

Revolução Cultural Chinesa. O ucraniano-americano Askold Melnyczuk, em *Ambassador of the Dead*, torna vívida a faceta suprimida dos horrores da Segunda Guerra Mundial na vida de duas famílias ucranianas que vivem nos Estados Unidos, enquanto Aleksandar Hemon, imigrante nascido em Sarajevo e autor da coleção de histórias *E o Bruno*, em seu romance *Nowhere Man*, alterna passado e presente na vida de um jovem de Sarajevo que vive em Chicago. Chang-rae Lee, em *A Gesture Life*, sutilmente dramatiza a vida de um japonês nascido na Coreia que vive nos Estados Unidos e tenta afugentar os fantasmas de seu passado comprometido. Ganhador do prêmio Pulitzer, Jhumpa Lahiri, em *Intérprete de Males*, e Junot Diaz, em *Drown*, estão entre os vários escritores mais jovens que utilizam o conto para analisar os intrincados conflitos decorrentes da divisão étnica vivida por índios americanos e dominicanos americanos, respectivamente.

Um impulso semelhante – expresso apenas por perspectivas opostas – é encontrado nos romances *Prague*, de Arthur Phillips, e *Everything Is Illuminated*, best-seller de Jonathan Safran Foer. Ambos retratam experiências de vida em outras culturas com a vantagem de viver nos Estados Unidos e viajar para o exterior. Phillips refrata nosso período cultural recente por meio de experiências de um grupo de norte-americanos expatriados que vivem no exterior – não em Praga, mas em Budapeste (pequena ironia do romance) – Foer descreve o encontro de um jovem viajante norte-americano (chamado Jonathan Safran Foer) com o passado ancestral na Ucrânia atual.

Esses inúmeros desenvolvimentos contrastam com a continuidade da poderosa corrente principal. As várias formas do realismo norte-americano continuam a encontrar forte representação em obras de escritores como Richard Ford, William Kennedy, Sue Miller, Ward Just, Andre Dubus III, Peter Matthiessen e Philip Roth (cuja recente trilogia *Pastoral Americana, Casei com um Comunista e A Marca Humana* se apresenta como uma das grandes realizações da década passada). Variações não menos “reais” porém mais elaboradas estilisticamente são apresentadas nas obras de Annie Proulx e Cormac McCarthy, assim como nas de John Updike, William Vollmann e outros.

Essas listas não têm fim. Em certos momentos, as tipologias mais amplas se decompõem e começa-se a observar talentos *sui generis*: os estilos experimentais mais assertivos como os de Robert Coover, David Markson, Mary Robison e George Saunders; os divergentes autores de histórias de suspense como Paul Auster, Paul West, Mark Slouka, Howard Norman, Charles Baxter, Douglas Bauer, Jonathan Dee, Allen Kurzweil, Alan Lightman, Michael Chabon, Margot Livesey, Maureen Howard, T.C. Boyle e Ann Patchett; as vozes direcionadas de sulistas como Padgett Powell, Lewis Nordan, Jill McCorkle, Elizabeth Cox, Lee Smith, Nancy Lemann, Barry Hannah, Donna Tartt e Ellen Gilchrist. Deveria haver um destaque especial para o

surpreendente poder de Nicholson Baker de enriquecer o trivial, observado em todos os seus romances, do estreante *The Mezzanine* ao recente *A Box of Matches*, no qual constrói toda uma narrativa a partir das abstrações matinais de um homem de meia idade ao pé de sua lareira. Esqueci alguém? De dúzias, centenas – tenho certeza. Qualquer pessoa que se aventure a fazer um levantamento deve se preparar para viver atormentado por um senso de omissão.

As linguagens da poesia

O cenário da poesia é configurado por uma pluralidade semelhante de modos, mas o que se sente como quantidade e variedade no mundo da ficção é sentido por muitos poetas com quem conversei como uma segmentação frustrante. Há poucos anos, a grande divisão de campos estava entre os “formalistas” e os expoentes de vários tipos de verso “livre”. Hoje, sente-se a situação um pouco diferente, com a divisão acontecendo mais entre poetas que usam a linguagem de maneiras referenciais – apontando para nosso mundo comum – e aqueles para quem a linguagem é o domínio criado por ela mesma. O último caso inclui o notável John Ashbery e seus muito seguidores, além dos poetas influenciados por Jorie Graham, que coloca o processo dinâmico da percepção no cerne de sua expressão. Ao redor encontramos poetas da escola experimental da L=I=N=G=U=A=G=E=M, incluindo Michael Palmer, Charles Bernstein e Lyn Hejinian que em seu longo poema *Oxota* escreveu frases como: “É o princípio da conexão, não o da causalidade, que nos salva de uma eternidade ruim / A palavra busca não é a sombra de um acidente”.

Os poetas mais diretamente referenciais se ramificam em várias direções. Há os herdeiros mais velhos do modernismo, como o poeta já laureado Robert Pinsky, Frank Bidart, Louise Glück, Charles Simic e C.K. Williams.

Ao lado deles encontramos um grupo, composto principalmente de poetas mais jovens, que adota um tipo de linguagem menos condicionada historicamente, entre os quais podemos citar Tom Sleight, Alan Shapiro, Rosanna Warren, Gail Mazur e Yusef Komunyakaa, de um lado, e poetas de inflexão mais formal como William Logan, Dana Gioia (recentemente nomeado chefe do Fundo Nacional para as Artes - National Endowment for the Arts), Brad Leithauser, Glyn Maxwell, Debora Greger e Mary Jo Salter, de outro.

Em outros segmentos, encontramos poetas pessoalmente mais assertivos como Marie Howe, Mark Doty e Sharon Olds; o afável e ligeiramente surreal Billy Collins, nosso atual poeta laureado; e o menos afável, mas melancolicamente engraçado Stephen Dobyns. Um levantamento mais minucioso encontraria formas de categorizar o trabalho de Thomas Lux e David Lehman, assim como as poderosas e singulares

expressões dos mais velhos, poetas veteranos como Adrienne Rich, Robert Bly, Donald Hall, Thon Gunn e David Ferry.

O leitor sério continua

Passando da poesia para o amplo cenário do mundo literário, é seguro afirmar que as transformações no mundo econômico e social tiveram seu impacto. Na indústria livreira, como em muitos segmentos, o dinheiro determina o contexto, e a recente desaceleração fiscal, combinada com a atual tendência para a conglomeração corporativa (com a conseqüente compressão dos lucros), tem pressionado os projetos literários de pequeno retorno. Os autores tiveram dificuldade para se acostumar à nova situação; os editores precisam despende maior esforço para persuadir seus superiores a editar obras que não prometem vendas substanciais. As velhas expectativas, reforçadas quando publicar era responsabilidade de editoras independentes, já não existem – as independentes quase desapareceram.

Ao mesmo tempo, a cultura eletrônica invadiu o mercado. Conquanto o tão anunciado livro eletrônico (o dispositivo portátil que ia revolucionar a leitura) nunca teve sucesso – na verdade foi um grande fiasco confundindo especialistas em toda a parte – resta pouca dúvida de que mesmo entretenimentos mais sofisticados (vídeo, DVD e similares) tenham aberto seu espaço em nossas vidas de leitura e, certamente, ouvimos constantes reclamações sobre a perda da seriedade.

Por outro lado – sempre há esse “outro lado” – obras de valor continuam a ser escritas, publicadas, promovidas e lidas, e os recordes de best-sellers como *The Corrections* e *The Lovely Bones* lembram a todo mundo no ramo que o leitor sério e ávido não desapareceu. Se a maior tendência for para entretenimentos mais ostentosos, devemos observar contudo a forte proliferação de clubes de livros e grupos de leitura. Previsões sombrias são arriscadas e, salvo aquelas que dizem respeito a futuras tecnologias, normalmente têm sido exageradas. ■

Sven Birkerts é autor de seis livros, entre os quais *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age* e *My Sky Blue Trades*, uma autobiografia publicada recentemente.

Perfil: Jill McCorkle — romancista

Uma das marcas registradas da literatura norte-americana é o senso de lugar. Os escritores do sul dos Estados Unidos em especial – William Faulkner, Eudora Welty e Tennessee Williams, para citar apenas três –, são famosos por divulgarem narrativas exclusivas dessa região.

Jill McCorkle é uma das herdeiras dessa tradição, embora seu trabalho reflita um novo Sul pelo qual passam auto-estradas interestaduais e onde os subúrbios e a transitoriedade se tornam realidades irreversíveis. Mas em seus cinco romances e duas coleções de contos, McCorkle tem mantido e reforçado a conhecida tradição oral que é tão característica do sul – e da cultura rural. Certa vez, ela referiu-se ao seu estilo com “a antiga maneira arduosa de contar histórias”.

McCorkle, nascida na Carolina do Norte, surgiu no cenário literário norte-americano em 1984, aos 26 anos – graduada pela faculdade e por um curso de mestrado em redação – com dois romances *The Cheer Leader* e *July 7th*, publicados simultaneamente. McCorkle foi uma das escritoras de ficção apadrinhadas por sua editora, Algonquin Books, uma pequena e independente editora de livros de ficção e não ficção de qualidade, com sede em Chapel Hill, Carolina do Norte. Atualmente com sete livros publicados, McCorkle e a Algonquin desfrutam de um produtivo relacionamento que dura anos.



Jill McCorkle

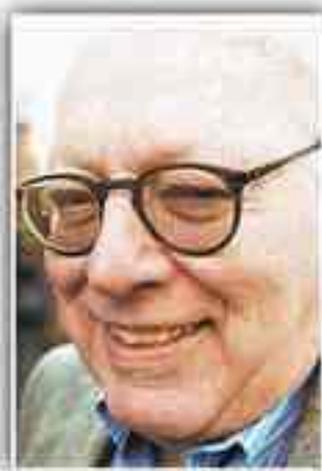
As histórias de McCorkle são repletas de humor caipira e também arraigadas na luta humana. “Eu escrevo sobre pessoas que estão imaginando onde se enquadram na sociedade e como conquistar um certo grau de aceitação”, disse ela certa vez. “Freqüentemente começo com uma idéia só porque é engraçada, mas depois gosto de encontrar a parte mais escura da história”. Ao elogiar seu toque cômico inteligente e a visão perspicaz dos modos sulistas, um crítico observou que “sua visão é igualmente humana porque revela as excentricidades de seus personagens, mas evita julgamentos severos ou epifanias violentas”.

As mulheres sulistas que criou em romances como *Carolina Moon* e *Tending to Virginia* – que considera suas obras mais satisfatórias – variam de adolescentes a idosas. A maneira como entrelaça suas vidas denota seu desejo de abraçar as relações humanas e exaltar a continuidade da vida. Embora com raízes no Sul, sua obra abrange temas universais – talvez seja essa a razão de seus livros terem sido traduzidos em mais de uma dezena de idiomas.

A mais recente coleção de contos de McCorkle, que atualmente dá aula de redação na Universidade de Harvard e na Faculdade de Bennington, é *Creatures of Habit*, publicada em 2001. Como disse um observador, as histórias representam “o que deveria ser chegar em casa, mas tão raramente é – reconfortante, reanimador e irresistível”. ■

Conversa com Jason Epstein

Editor há mais de meio século, Jason Epstein estabeleceu um padrão para publicar nos Estados Unidos. Como fundador da Anchor Books, criou livros brochura de qualidade como uma alternativa para o mercado de massa de volumes de capa flexível. Epstein foi diretor editorial da Random House; co-fundador do prestigiado jornal literário *The New York Review of Books*; criou a Library of America para levar ao mercado edições requintadas de clássicos de ficção e não ficção e de poesia norte-americana; e liderou a pesquisa e experimentação para alinhar a publicação de livros com a era do computador. Epstein foi o primeiro ganhador do



Jason Epstein

National Book Award Distinguished Service to American Letters, em reconhecimento por seu trabalho na “invenção de novas formas de editar e publicar”.

P: Este é um bom momento para livros nos Estados Unidos?

R: A não ficção publicada hoje é tão interessante quanto a que publicávamos há 20 ou 30 anos, se não mais. Os bons historiadores, amadores e profissionais, aprenderam a se dirigir aos leitores em geral e o interesse pelos livros históricos de primeira linha se expandiu bem. O mesmo é

verdadeiro para os escritores do segmento de ciência, que aprenderam a falar com leitores não especializados. O que posso dizer é que os editores que selecionam e editam esses livros são profissionais altamente qualificados que não só sabem preparar um manuscrito para impressão, como também conseguem atrair a atenção dos leitores para os livros.

A ficção é outra questão, e acredito que reflete um problema cultural endêmico do primeiro mundo. A atual geração de escritores de ficção não produziu tantos talentos de classe mundial com era de se esperar. Não há nenhuma escassez de trabalho interessante, mas não há novos Mailers ou Roths ou Hellers ou Doctorows ou DeLillos em vista – escritores cujo trabalho é indispensável para leitores sérios. Fico a imaginar se as guerras devastadoras do século 20 ajudam a explicar esse fenômeno. Os escritores novos mais interessantes são da Índia, China, América Latina e mesmo da Islândia, e é lógico esperar que das imensas populações latinas e asiáticas dos Estados Unidos, continuem a surgir talentos relevantes. A dissonância cultural com que essas pessoas se deparam deveria dar-lhes muito sobre o que escrever.

Ao mesmo tempo, a proporção de leitores nos Estados Unidos parece ter aumentado e sempre fico satisfeito ao ver, nos metrô da cidade de Nova York, pessoas jovens de diversas etnias lendo bons livros. Não há razão para preocupação com o futuro dos livros nos Estados Unidos.

P: Quais são os atuais desafios na publicação de livro e literatura, como você os vê?

R: Por outro lado, é muito preocupante a situação atual da indústria de publicação, que passa por uma crise estrutural grave – resultado de um mercado varejista altamente centralizado. Diferentemente do mercado literário da geração anterior, que consistia em 4.000 a 5.000 livreiros independentes, o mercado hoje é controlado por umas poucas redes que exigem giro rápido para garantir suas dispendiosas operações e que selecionam seu estoque de forma centralizada. Isso limita muito o tempo de prateleira de um livro e, conseqüentemente, a quantidade de livros disponíveis aos leitores.

Hoje provavelmente não há mais que 50 ou 60 livrarias independentes nos Estados Unidos com estoques de 100.000 ou mais títulos, o que ajuda a explicar o sucesso da amazon.com e outros varejistas on-line que são capazes de manter seleções extensas. Entretanto, essas operações não se mostraram lucrativas e sua manutenção pode eventualmente se tornar inviável.

A cadeia de suprimento existente está claramente obsoleta e com certeza será substituída pela distribuição eletrônica de arquivos digitais impressos e encadernados no formato de livros brochura de alta qualidade no ponto de entrega. Essas tecnologias altamente inovadoras existem, mas não podem ser empregadas no momento porque tornariam redundantes as funções de publicação tradicionais como impressão centralizada, armazenamento físico, entrega de estoque e a comercialização tradicional, além dos próprios funcionários. Quando essas tecnologias forem finalmente empregadas, o resultado será a produção de títulos em grande quantidade, a redução do custo e a disponibilidade permanente em vários idiomas para leitores de todo o mundo, o que constituirá uma segunda revolução de Gutenberg, mas uma revolução em escala mundial.

O desaquecimento econômico não parece ter afetado a lista dos editores até agora. Mas os lucros estão baixos para alguns conglomerados e provavelmente cairão mais, com os resultados previsíveis. [A editora] Bertelsmann, por exemplo, começou a eliminar alguns custos fixos com a combinação de divisões, pretendendo reduzir não apenas as despesas gerais, mas talvez o número de suas publicações.

O ânimo na indústria não está alto. Um sinal animador, entretanto, é a proliferação de pequenas livrarias, muitas das quais estabeleceram padrões literários elevados para elas próprias. A época dos conglomerados parece estar chegando ao fim, bem como a das cadeias de livrarias cujas vendas vêm caindo há vários trimestres.

Mas as pessoas continuarão a contar histórias como vêm fazendo desde o início da era humana, e outras pessoas irão lê-las. Isso significa que a crise estrutural que aflige a indústria de editoração mais cedo ou mais tarde – e de um jeito ou de outro – será superada. ■

A entrevista com Epstein foi feita por Michel J. Bandler.

Para ver nossa Galeria de Fotos sobre LITERATURA acesse:
<http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijsp/gallery.htm>

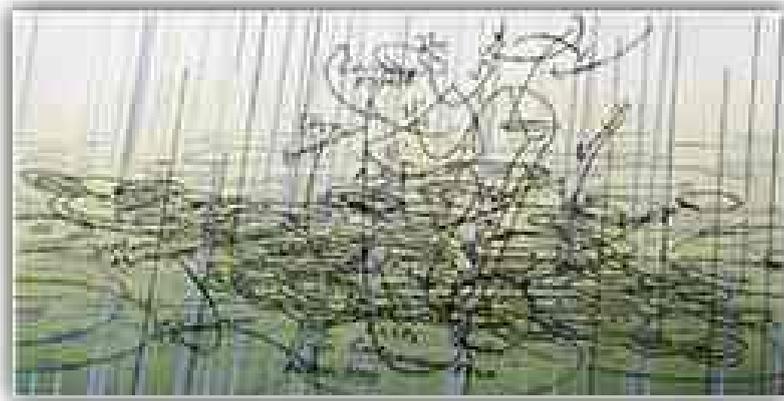
As ARTES VISUAIS: ELIMINANDO AS FRONTEIRAS

Eleanor Heartney

Já foi possível resumir tendências atuais da arte norte-americana em algumas expressões habilmente colocadas — “pintura abstrata, gestual” pode ter servido para uma finalidade, e “retorno à figuração”, para outra. Hoje em dia, é mais difícil

apontar a abordagem dominante com esse tipo de precisão. Em parte, porque a arte mudou e em parte porque o mundo mudou. De qualquer forma, na minha opinião, há conjuntos de tendências que a arte segue hoje em dia. Elas podem ser mais bem entendidas se olharmos individualmente os artistas que as exemplificam e ponderarmos sobre como esses artistas estão ampliando o nosso entendimento e as nossas definições de arte.

Mas antes que possamos fazer isso, seria útil analisar com profundidade a idéia de “arte norte-americana”. Essa categoria aparentemente simples é na verdade muito mais complexa do que parece. A convicção de que há algo como pintura ou escultura no “estilo norte-americano”, dotada de alguma qualidade quintessencial “norte-americana” já foi um princípio imutável da crítica de arte modernista. Atualmente, no entanto, a “arte norte-americana” não é mais uma simples questão de geografia, origem nacional ou ponto de vista. Em vez disso, a globalização dos mercados, a facilidade da comunicação internacional e o movimento nômade de artistas de um país para outro contribuíram para um mundo da arte sem conceitos sólidos de identidade nacional. É comum artistas enumerarem múltiplos países como seus domicílios e referirem-se às suas próprias origens também de maneira múltipla. Visitei recentemente uma exposição composta por artistas de todas as partes do mundo. Conheci artistas internacionais interessantes — um cubano, um nigeriano e outro chinês



Gravura em relevo *Sea State One*, de Matthew Ritchie

— e descobri que agora eles vivem não muito distante de onde moro, na cidade de Nova York.

Essa fluidez é elemento importante em qualquer discussão sobre arte na atualidade. A eliminação das fronteiras entre as nações, pelo menos no campo da arte,

reflete também o desaparecimento de todos os outros tipos de fronteiras. Quase não nos preocupamos mais com as características exclusivas das pinturas e das esculturas. Em suas andanças pelo globo, os artistas transitam com facilidade pelos meios, produzindo trabalhos que incorporam, simultaneamente, não apenas os materiais tradicionais, mas também tecnologia digital, instalações teatrais, fotografia, arte performática, música, filme e vídeo.

De maneira similar, a “arte pública” já foi entendida como uma enorme escultura instalada em uma praça pública. Atualmente, a arte pública pode tanto aparecer na Internet quanto envolver pequenos grupos de membros de comunidades trabalhando em conjunto em projeto de interesse local. Da mesma forma, a antiga idéia de que a arte deveria estar confinada à sua própria esfera também mudou. Os artistas hoje em dia incorporam ciência, política, religião, arquitetura e ecologia nos trabalhos e esperam que seu impacto tenha um alcance muito além das paredes das galerias.

A definição de arte em expansão

Navegar por este admirável mundo novo da arte requer mente ágil e desejo de deixar de lado idéias pré-concebidas. Vemos isso com clareza em qualquer pesquisa sobre alguns artistas que provocam discussões atualmente.

Um dos artistas mais famosos no momento é Matthew Barney, artista/cineasta que foi tema de uma grande

exposição retrospectiva no Museu Guggenheim, em Nova York. Barney é cineasta e artista de instalações – apesar de suas instalações consistirem em grande parte de peças dos cenários dos seus filmes. Sua obra magna é o filme intitulado *Cremaster*, com sete horas de duração e cinco seções. Ainda que cada segmento se pareça com um longa-metragem em duração e refinamento visual, existem algumas diferenças significativas entre o que se vê no cinema local e o que os filmes de Barney oferecem à platéia.

Sua obra completa contém somente 12 linhas de diálogo e é repleta de personagens bizarros e criaturas que ultrapassam as linhas do gênero e das espécies. Há uma mulher-macaco, um sátiro sapateador, um escocês tocador de gaita-de-foles, um Harry Houdini reimaginado, representado pelo escritor Norman Mailer, e uma rainha trágica, representada pela atriz Ursula Andress. As cinco seções fazem referência a tudo, desde as seqüências de danças de Busby Berkeley, da Hollywood dos anos 1930, ao assassino Gary Gilmore e ao ritual maçônico. A narrativa é altamente ambígua e os críticos são divididos em relação ao seu significado. O que faz de Barney um dos mais calorosamente debatidos artistas da atualidade é a maneira como ele mistura cultura popular, fantasias privadas, referências à alta arte e à arquitetura e imagens impressionantes em um complexo e exigente mundo cinemático que é tão convincente nos seus próprios termos quanto difícil de penetrar. O trabalho de Barney pode e até exige que seja assistido várias vezes, durante as quais seu conjunto de símbolos privados elaborado com esmero se encaixa de forma cada vez mais coerente.

A série *Cremaster* de Barney sugere como a arte pode se fundir com o filme para criar algo que está muito além das nossas expectativas convencionais com relação a ambos. Algo similar acontece no casamento da arte com a arquitetura, que se realiza no trabalho de Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio.

Arquitetos formados, que se sentem à vontade no mundo da arte, Diller e Scofidio criam trabalhos que questionam o que é a arquitetura e como ela funciona no mundo. O mais famoso trabalho da dupla é uma casa de praia, encomendada, mas nunca construída, cuja *raison d'être* é a vista de uma única janela. O modelo da casa de uma só janela curva de tal forma que essa vista fica inacessível até que se chegue ao seu interior, que, quase acidentalmente, contém todas as características —

cozinha, sala de estar, dormitório — de uma casa normal.

Mas o ponto principal da estrutura é a grande janela de vidro bem ao longe que, paradoxalmente, revela-se uma espécie de cálice sagrado, que nunca será possuído de fato. Isso porque tão logo tenham entrado na casa para chegar à vista tão esperada, os visitantes descobrem que essa vista está em grande parte obscurecida por um vídeo, que apresenta uma versão gravada da vista real, bem atrás dele. Assim, a casa opera tanto como uma

construção funcional, quanto como um trabalho de arte conceitual que nos leva a questionar nossa percepção da realidade. Diller e Scofidio exploraram também a forma em que nossa experiência espacial é alterada pela vigilância. É um desdobramento do seu interesse anterior no modo como as janelas criaram novo sentido de transparência na arquitetura modernista. Um desses trabalhos envolve um projeto para o interior de um restaurante, em que câmeras de vigilância mostram as pessoas no bar. Suas imagens são então exibidas em monitores visíveis aos transeuntes no lado de fora, na rua. Dessa forma, esse trabalho reverte a relação usual entre vigilante e vigiado, alterando

novamente a percepção da nossa relação com o mundo.

A arte como vida

Tais trabalhos expandem a definição de arte, alinhando-a com a arquitetura. De maneira similar, outros artistas enxertam suas atividades de arte em modelos de organização empresariais. Essa é a estratégia escolhida por Julia Scher, que é profissional da área de segurança e tem sua própria empresa, a *Security by Julia*. Criando trabalhos em galerias e outras instituições, ela toma emprestada a parafernália das empresas de segurança — câmeras de vigilância, monitores, gravações em vozes suaves e escrivatinhas com pessoas portando uniformes de segurança cor-de-rosa, que são a sua marca registrada.

Para a abertura de uma exposição na Galeria Andrea Rosen, em Nova York, Scher alugou helicópteros de vigilância para filmar visitantes que entravam e saíam da galeria e mostrou suas imagens em monitores internos. Tais instalações parodiam e minam a confiança contemporânea na tecnologia para assegurar nossa sensação de segurança pessoal e pública. Por abordarem o surgimento de uma indústria que está se tornando cada vez mais uma característica intrusiva da vida moderna, as instalações de Scher conquistaram grandes audiências nos Estados Unidos, Europa e Ásia.

Tais artistas oferecem uma nova tendência no velho sonho *avant-garde* de eliminar as fronteiras entre a vida e a arte. Em certo sentido, nos seus trabalhos, a arte se



Park City Grill,
óleo sobre tela de John Currin

torna vida. Esse impulso também inspira algumas das abordagens mais inovadoras da arte pública contemporânea. Atuando muito além da noção de “*plop art*”, na qual um pedaço de aço soldado é depositado no meio de uma praça pública, muitos artistas que hoje atuam no domínio público trabalham ativamente para engajar membros da comunidade em que sua obra de arte irá aparecer. Isso também pode levar a projetos artísticos que se parecem muito pouco com trabalhos de arte convencionais.

A artista J. Morgan Puett criou um exemplo particularmente atraente dessa abordagem para o Festival Spoleto, em Charleston, Carolina do Sul, em 2002. Seu trabalho era intitulado *Cottage Industry* que, em certo sentido, era exatamente isso. Puett usou uma casa de madeira abandonada em um antigo bairro afro-americano, cujos moradores se haviam mudado em razão da renovação urbana. Ela transformou essa estrutura desgastada em uma pequena oficina de fabricação de roupas. Trabalhando com tecelões locais, costureiras e tintureiros, criou uma linha de tecidos e roupas que misturava referências às roupas usadas tanto pelos proprietários quanto pelos escravos das plantações da Carolina do Sul, antes da Guerra Civil. Um único vestido podia combinar espartilhos do tipo usado pela Scarlett O’Hara da vida real com as roupas íntimas de musselina grosseira usadas pela sua empregada, quebrando, assim, esteticamente, as barreiras de classes que outrora diferenciavam os senhores dos seus servos.

Durante a exposição, a casa foi usada pelos seus artesãos, que criaram salas de conferência, estúdio de design, sala de costura, área de tecelagem e uma loja para receber os pedidos de compra de roupas. Do ponto de vista político, Puett tocou em vários aspectos. O trabalho serviu para lembrar a difícil história de Charleston. Mostrou também um modelo do tipo de pequena empresa que os residentes da área poderiam adotar. E ajudou a fazer com que pessoas de dentro e de fora do meio artístico dialogassem sobre o impacto da renovação urbana nos habitantes mais vulneráveis da cidade. O aspecto “arte” do projeto envolveu tanto a criação de modelos de roupa excêntricos quanto a mobilização dos artesãos de Charleston.

O reino virtual

A arte norte-americana está também colonizando o reino virtual; os artistas criam trabalhos que precisam ser experimentados on-line. Um desses artistas mais ambiciosos é Matthew Ritchie, que inventou toda uma cosmologia que é apresentada e mais ou menos enigmaticamente explicada no seu site. Com base nos mitos de criação do mundo ocidental e empregando o tipo de tecnologia interativa usada em jogos da Internet, o projeto de Ritchie concentra-se em um grupo de sete agentes celestiais excluídos, que representam diferentes partes do cérebro humano. Expulsos do paraíso, eles caem na terra e estilhaçam-se em segmentos por sete

continentes. Essas criaturas fragmentárias combinam-se e recombina-se, criando um conjunto quase infinito de narrativas possíveis que o público da Web pode buscar.

Enquanto isso, para aqueles que preferem que a arte tenha ao menos um pé no mundo “real”, Ritchie também transforma suas narrativas em pinturas abstratas que cobrem paredes, tetos e pisos de galerias. Uma delas foi instalada como mural permanente no Instituto de Tecnologia de Massachusetts, em Boston. Afinal, embora as histórias que ele conta possam não ser claras em todos os seus detalhes, é evidente que Ritchie produziu uma alegoria da criação que celebra o papel do artista como inventor de novos mundos.

Os artistas também fundem tecnologia digital com meios mais tradicionais. Um exemplo impressionante é Shahzia Sikander, artista paquistanesa que vive em Nova York e estudou pintura tradicional em miniatura. Ela é mais conhecida pelas suas delicadas pinturas em aquarela, que misturam aspectos de imagens de mulheres hindus e islâmicas em formas fantásticas. Porém, durante sua permanência no Texas, Sikander criou uma “pintura” digital, em que imagens fragmentadas, textos e símbolos tirados das tradições da arte asiática e ocidental lentamente clareiam e escurecem na superfície de uma pequena caixa iluminada. Esse processo permite que ela produza uma imagem gráfica da natureza caleidoscópica da identidade, conforme vivenciado por artistas emigrados no atual mundo globalizado.

O convencional...com um toque diferente

Toda essa exploração dos novos meios não deve sugerir que os artistas abandonaram os meios da arte convencional. Outra tendência contemporânea é o retrabalho de tradições de arte veneráveis. Aqui, a fronteira que desaparece é aquela que separa passado e presente. Ignorando deliberadamente a teoria evolucionária da história da arte, esses artistas exploram tradições que foram há muito declaradas moribundas.

Por exemplo, Walton Ford cria pinturas da natureza que captam tanto o realismo obsessivo quanto as elegantes composições das ilustrações naturalistas sobre a fauna e a flora do artista do século 19, John James Audubon. No entanto, Ford dá um toque diferente – introduzindo detalhes humorísticos que transformam suas pinturas em alegorias satíricas do império. Em um conjunto de pinturas expostas na Galeria Paul Kasmin, em Nova York, um macaco agarra páginas do diário de um explorador enquanto segura um narguilé. Em outro, um estorninho enorme parece pronto a engolir um pássaro menor.

John Currin executa uma operação similar nos antigos gêneros do nu e do retrato. Sua meticulosa pintura a óleo imita a Renascença do Norte dos séculos 15 e 16 e tradições anteriores bastante conhecidas – tradições maneiristas – porém, mais uma vez, há algo que parece

estranho. Ele introduz distorções do corpo ou das características faciais e dota seus personagens com um insípido olhar que parece ter mais a ver com manequins da moda contemporâneos do que com a velha pintura dos mestres. O resultado é simultaneamente velho e novo, obscurecendo as distinções entre a consciência histórica e a contemporânea.

Removendo fronteiras

Este breve levantamento deve deixar claro que a arte contemporânea tende a promover mudanças nas formas e a eliminação de fronteiras. Se alguma coisa une as tendências disparatadas vistas atualmente, é a indisposição de prender-se a uma simples definição de "arte". Esses desdobramentos marcam uma notável mudança das mais antigas noções de arte, que enfatizavam sua separação da vida e sua tendência ao progresso e às mudanças, de acordo com regras ditadas internamente. Agora, a mudança é mais uma função de ocorrências dentro e fora da arte.

Em uma era de remoção de fronteiras, a tarefa da crítica torna-se conseqüentemente mais difícil e mais interessante. Não é mais possível escrever sobre arte contemporânea nos Estados Unidos como uma série de desdobramentos formais nem como uma sucessão ordenada de movimentos. Em vez disso, a arte se transforma em uma forma de filtragem das informações múltiplas e contraditórias que nos bombardeiam de todas as direções. Livre para fazer uso de todas as disciplinas, todas as tradições artísticas e todos os modos de apresentação, a arte contemporânea se torna tão complexa, provocativa e intelectualmente exigente, como o mundo que a produziu. ■

Eleanor Heartney é crítica de arte, com trabalhos publicados internacionalmente, editora colaboradora da revista Art in América e autora de Critical Condition: American Culture at the Crossroads e Pós-modernismo.

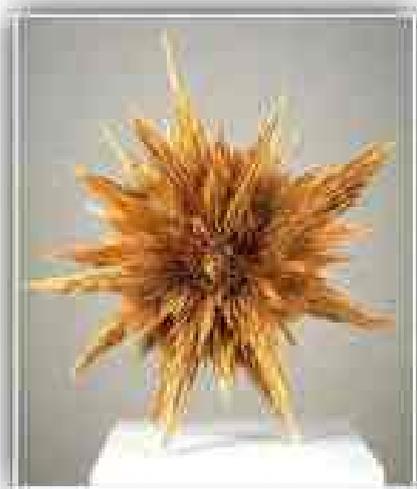
Perfil: Tom Friedman — artista

Uma caixa de cereais. Um punhado de palitos de dente. Sabão em pó. Torrões de açúcar. Esses itens são alguns dos meios preferidos pelo artista-escultor Tom Friedman, cuja engenhosidade e criatividade ajudaram a redefinir a arte contemporânea.

Utilizando-se de goma de mascar já mastigada, fita-crepe, isopor colorido, canudos de papel e outros itens do cotidiano como material, Friedman, de 37 anos, tornou-se um novo talento popular nos Estados Unidos e no exterior. Suas criações têm origem na escola de arte popular de Andy Warhol e no minimalismo, porém seguem invariavelmente rumos próprios e engenhosos.

"Tento transformar esses materiais em objetos de contemplação, fazê-los auto-reflexivos, sempre se voltando para si mesmos", comentou o artista sobre o seu trabalho. "O uso de um processo — ou a descoberta de uma lógica — que os redefina, de certo modo faz com que sofram uma transformação do familiar para o não-familiar."

Ao colar montes e montes de palitos de dentes em um padrão especial, o artista está se expressando, e o resultado — quer o chamemos de explosão de estrelas, quer de floco de neve (Friedman decidiu chamar a peça construída em 1995 de Untitled "Sem Título") — pode



Sem título, criação de 1995 do artista Tom Friedman, feita de palitos de dente

ser etéreo. Bolas de isopor sobrepostas dão a impressão de formas alienígenas. Um comprimido de aspirina pode ser moldado transformando-se em um camafeu com um auto-retrato. "Os materiais podem ser banais", notou um observador, "mas o talento artístico é excepcional".

Friedman, nascido em St. Louis, no Missouri, estudou ilustração gráfica na faculdade e escultura durante seu trabalho de pós-graduação. A primeira exposição individual dos seus trabalhos foi em 1991, em Chicago e em Nova York, e sua obra tem sido exposta em museus em Genebra, Londres, Estocolmo, Roma, Tóquio e Milão, bem como por todos os Estados Unidos.

Um crítico descreveu os trabalhos de Friedman do seguinte modo: "A forma ordinária se transforma em extraordinária, o literal se transmuta em abstrato... a simplicidade desvirtua a complexidade, e o familiar se torna estranho. O melhor de tudo é que isso é realizado sem pretensão, somente com um pouco de assertividade. Eles convidam; não ordenam". ■

Conversa com Kathy Halbreich

Kathy Halbreich lembra como — em visita a museus em Nova York, sua cidade natal —, deparou-se pela primeira vez com uma pintura do grande expressionista abstrato Jackson Pollock. O poder transformativo daquele momento, quando ainda muito jovem, alimentou sua permanente paixão pela arte. Atualmente, Halbreich é diretora do Walker Art Center, em Minneapolis, Minnesota, uma das principais instituições culturais dos EUA. O Walker Art Center, que enfoca artes visuais, performáticas e da mídia, trabalhou com determinação para atrair novos artistas e público ainda inexplorado.



Kathy Halbreich

P: No desempenho de seu cargo no Walker Art Center, o que você vê como desenvolvimento ou tendência mais significativa?

R: Quando me tornei diretora de museu, em 1991, uma das primeiras coisas que fiz foi tentar encontrar meu caminho e entender melhor as missões de outras instituições. Embora essas missões incluíssem pesquisas sérias, resultando em desenvolvimento de exposições originais e importantes acréscimos às suas coleções permanentes, muito poucas — talvez nenhuma — mencionavam aquelas para as quais trabalhamos. Em outras palavras, muito poucas incluíam o termo “pessoas” nas suas declarações de missão. Com o passar dos anos, muitas organizações se tornaram mais bifocais. Continuamos seriamente comprometidos com a arte, mas houve uma mudança para o praticante — para o artista — e, de forma ainda mais decisiva, uma consciência maior da diversidade do público ao qual servimos. Deste modo, para mim, o maior desenvolvimento na última década foi colocar as pessoas no centro da nossa missão.

O Walker — e não estamos sozinhos nesse aspecto — abriu sua mente e suas portas ao público que antes não era tão bem atendido, particularmente os jovens. Isto se originou da minha própria percepção interior do poder da arte de transformar meu pensamento e de abrir minha mente quando ainda jovem. Quando vi uma tela de Pollock pela primeira vez, ela refletia minha própria percepção interna de caos e ordem, que eu, como adolescente, lutava para entender. Tendo tido essa experiência, pensei — como diretora — que era importante tornar os jovens parte dos prazeres e das recompensas das instituições culturais. Os jovens fazem precisamente o que fazem os artistas: contestam, fazem perguntas fora do contexto, e suas necessidades desafiam o *status quo*.

Uma das outras grandes mudanças nesse campo é o reconhecimento de que nenhuma pessoa ou instituição possui todo conhecimento, que ninguém pode possivelmente

ser especialista em todas as culturas do mundo. Assim sendo, o compromisso de os museus tornarem-se genuinamente públicos ou instituições civis tem sido acompanhado pela determinação de expandir nosso próprio entendimento do nosso campo e os nossos conhecimentos especializados, bem como os valores que os moldam.

P: Você tem visto influências criativas ou artísticas estrangeiras em expansão nos últimos 10 anos?

R: Sem dúvida. Nossa missão no Walker, que é única, é inspirada por três adjetivos: multidisciplinar, diverso e global. “Multidisciplinar” significa que abrigamos não somente as artes visuais,

mas também as artes performáticas, filmes/vídeos e os novos meios. “Diverso”, como conceito, reflete-se em tudo — de quem trabalha no Conselho de Administração e dos funcionários do Walker àquilo que é exibido na sala de projeção, no palco e nas galerias. E “global” reconhece que não apenas incluímos culturas de todo o mundo, mas também refletimos novas maneiras de pensar sobre culturas mais antigas e seus artefatos. Uma instituição contemporânea, porque lida com artistas vivos, não consegue evitar as diferenças de abordagem de Johannesburgo, Istambul e Xangai nem as coisas que nos ligam a esses lugares.

Por exemplo, o Walker atualmente tem um programa artístico educacional de um ano de duração em andamento sobre o tema “*How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age*” (Como as Latitudes se tornam Formas: Arte em uma Era Global). Esse programa envolve exposições, artes performáticas e programas on-line. É produto de quatro anos de pesquisa intensa, viagens e conversas com especialistas de todo o globo.

P: Existem outros refinamentos na forma de pensar de seus colegas?

R: Muitos de nós, durante anos, realmente não sabíamos o que fazer com o trabalho “tradicional”. Há agora um entendimento de que mesmo o trabalho mais contemporâneo está enraizado em autobiografia, geografia e cultura. Não há mais a impressão de que a tradição pertence a um lado da mesa e a prática contemporânea ao outro. Há um alerta crescente para a sutileza, a complexidade e a diferença e a aceitação disso tudo.

P: Os gigantes criativos do passado ainda dominam a área, ou há uma nova geração tomando conta?

R: Sempre haverá gigantes criativos — o que é uma bênção. Mas, no momento, estamos nos dando conta de que há mais gigantes criativos operando no mundo do que jamais tivemos conhecimento no passado. E é por isso que,

neste momento em particular, as pessoas estão voltadas para além das suas fronteiras determinadas.

P: Qual é o maior desafio atualmente, na sua opinião?

R: A instabilidade econômica, que tem um grande impacto na nossa liberdade de fazer escolhas. Eu disse ao meu Conselho de Administração que, independentemente das escolhas que façamos neste clima da economia, devemos fazê-las levando em conta a preservação da liberdade — liberdade para inovar, liberdade de ser acessível e liberdade para criar novos modelos de entendimento. Não acredito que devamos deixar que o dinheiro seja uma desculpa para não pôr em prática essas idéias, ainda que a falta de recursos torne mais assustadores os riscos que precisamos correr.

Além da economia, acredito que o maior desafio das instituições culturais é tornarem-se parceiras cívicas mais sensíveis de todo o seu público.

P: O que você acha que mudará no campo das artes nos próximos 10 anos em termos de criatividade?

R: Daqui a dez anos, acredito que haverá novas formas de arte para as quais ainda não temos nomes. Elas reunirão filmes, artistas em movimento e o universo digital. As instituições, por tradição ou talvez até por conveniência, tendem a fragmentar as disciplinas em departamentos. Há departamento de fotografia, departamento de pintura e escultura, departamento de desenhos e talvez departamento de filmes. Atualmente, os artistas estão eliminando essas fronteiras. ■

A entrevista com Kathy Halbreich foi feita por Michael I. Bandler.

Para ver nossa Galeria de Fotos sobre ARTES VISUAIS, acesse <http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijsp/gallery.htm>

BIBLIOGRAFIA

Para mais informações sobre...

Livros

- Allen, Michael. Contemporary U.S. Cinema [Cinema Norte-Americano Contemporâneo]. Nova York: Longman/Pearson Education, 2003.
- Bigsby, Christopher. Contemporary American Playwrights [Dramaturgos Norte-Americanos Contemporâneos]. Nova York: Cambridge University Press, 2000.
- Birkerts, Sven P. American Energies: Essays on Literature [Energia Norte-Americana: Ensaios sobre Literatura]. Nova York: Random House, 1994.
- Bogdanov, Vladimir, org. All Music Guide to Rock: The Definitive Guide to Rock, Pop and Soul [Guia de Todas as Músicas ao Rock: Guia Definitivo de Rock, Pop e Soul]. São Francisco, CA: Backbeat Books, 2002.
- Cohen, Selma J., org. International Encyclopedia of Dance [Enciclopédia Internacional da Dança]. A Project of Dance Perspectives [Projeto de Perspectivas da Dança]. Nova York: Oxford University Press, 1998.
- Cowen, Tyler. Creative Destruction: How Globalization Is Changing the World's Cultures [Destrução Criativa: como a Globalização está Mudando as Culturas do Mundo]. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.
- Croce, Arlene. Writing in the Dark: Dancing in "The New Yorker" [Escrevendo no Escuro: Dançando no "The New Yorker"]. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2000.
- Davis, Peter G. The American Opera Singer: The Lives and Adventures of America's Great Singers in Opera and Concert, From 1825 to the Present [O Cantor de Ópera Norte-Americano: a Vida e as Aventuras dos Maiores Cantores de Ópera e Concertistas dos Estados Unidos, de 1825 até o Presente]. Nova York: Doubleday, 1999.
- Epstein, Jason. Book Business (O Negócio do Livro. Rio de Janeiro: Record); Publishing: Past, Present, and Future [Editoras: Presente, Passado e Futuro]. Nova York: Norton, 2002.
- Gioia, Dana. Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture [Poesia é Importante? Ensaios sobre Poesia e a Cultura Norte-Americana]. St. Paul, MN: Graywolf Press, 2002.
- Grosenick, Uta e Reimschneider, Burkhard, orgs. Art at the Turn of the Millennium [A Arte na Virada do Milênio]. Nova York: Taschen America, 1999.
- Gussow, Mel. Edward Albee: A Singular Journey [Uma Jornada Singular]. Nova York: Simon & Schuster, 1999.
- Hasse, John E., org. Jazz: The First Century [Jazz: O Primeiro Século]. Nova York: Morrow/Avon, 2000.
- Heartney, Eleanor. Postmodernism. Nova York: Cambridge University Press, 2001 (Heartney Eleanor. Pós-modernismo. São Paulo: Cosac & Naify).
- Jenkins, Jeffrey E., org. The Best Plays of 2001-2002 [As Melhores Peças de 2001-2002]. Nova York: Limelight Editions, 2003.
- Katz, Ephraim; Klein, Fred; e Nolen, Ronald Dean. The Film Encyclopedia [Enciclopédia do Cinema]. 4ª ed. Nova York: HarperCollins, 2001.
- Lane, Anthony. Nobody's Perfect: Selected Writings from "The New Yorker" [Ninguém é Perfeito: Escritos Selecionados do "The New Yorker"]. Nova York: Knopf, 2002.
- Larsen, Lars Bang. Art Now [A Arte Agora]. Nova York: Taschen America, 2001.
- Lihs, Harriet L. Appreciating Dance: A Guide to the World's Liveliest Art [Apreciando a Dança: Guia para a Arte mais Viva do Mundo]. 3ª ed. Hightstown, NJ: Princeton Book, 2002.
- Lucie-Smith, Edward. Art Today [A Arte Hoje]. Nova York: Phaidon Press, 1999.
- Lyman, Rick. Watching Movies: The Biggest Names in Cinema Talk About the Films That Matter Most [Assistindo a Filmes: os Maiores Nomes do Cinema Conversam sobre os Filmes mais Importantes]. Nova York: Time Books, 2003.
- Mallon, Thomas. In Fact: Essays on Writers and Writing [Fatos: Ensaios sobre Escritores e Escritos]. Nova York: Knopf, 2001.
- McCarthy, Kevin F. et al. The Performing Arts in a New Era [As Artes Performáticas em uma Nova Era]. Santa Mônica, CA: Rand Corporation, 2001. Apoio da Fundação Assistencial Pew.
http://www.pewtrusts.com/pdf/cul_rand.pdf
- Miller, Laura, org. The Salon.com Reader's Guide to Contemporary Authors [Guia do Leitor do Salon.com sobre Autores Contemporâneos]. Nova York: Penguin, 2000.
- Pells, Richard. From Modernism to the Movies: The Globalization of American Culture in the 20th Century [Do Modernismo ao Cinema: a Globalização da Cultura Norte-Americana no Século 20]. New Haven, CT: Yale University Press [no prelo].

Rich, Frank L. Hot Seat: Theater Criticism for the New York Times [*Fogo Cruzado: Crítica Teatral para o New York Times*], 1980-1993. Nova York: Random House, 1998.

Romanowski, Patricia e George-Warren, Holly, orgs. The Rolling Stone Encyclopedia of Rock and Roll: Revised and Updated for the 21st Century [*Enciclopédia Rolling Stone do Rock and Roll: Revisada e Atualizada para o Século 21*]. Nova York: Simon & Schuster, 2001.

Smith, Tim. The NPR Curious Listener's Guide to Classical Music [*Guia de Música Clássica para o Ouvinte Curioso da NPR*]. Nova York: Berkley Publishing Group, 2002.

Struble, John Warthen. The History of American Classical Music: MacDowell Through Minimalism [*A História da Música Clássica Norte-Americana: de MacDowell ao Minimalismo*]. Nova York: Facts on File, 1994.

Teachout, Terry. A Terry Teachout Reader [*Leitor de Terry Teachout*]. New Haven, CT: Yale University Press [no prelo].

Vendler, Helen H., org. Poems, Poets, Poetry: An Introduction and Anthology [*Poemas, Poetas, Poesia: Introdução e Antologia*]. Nova York: St. Martin's Press, 2002.

Ward, Geoffrey C. et al. Jazz: A History of America's Music [*Jazz: História da Música dos Estados Unidos*]. Nova York: Knopf, 2000.

Sites

Alvin Ailey American Dance Theater (Teatro Norte-Americano de Dança Alvin Ailey)
<http://www.alvinailey.org/>

American Association of Museums (Associação Norte-Americana de Museus)
<http://www.aam-us.org/>

American Ballet Theatre (Teatro de Balé Norte-Americano)
<http://www.abt.org/>

American Conservatory Theater (Teatro - Conservatório Norte-Americano)
http://act-sf.org/index.cfm?s_id=&pid=hom

American Symphony Orchestra League (Associação Norte-Americana de Orquestras Sinfônicas)
<http://www.symphony.org/>

American Theater Web (Web do Teatro Norte-Americano)
<http://www.americantheaterweb.com/>
Teatros, programações, resumos de notícias, resenhas e artigos de destaque.

Andante
<http://www.andante.com/>

Cobre o mundo da música clássica e da ópera.
Art and Culture (Arte e Cultura)
<http://www.ArtandCulture.com/>

Art Museum Network (Rede de Museus de Arte)
<http://www.amn.org/>

ArtsJournal.com: The Daily Digest of Arts, Culture and Ideas (ArtsJournal.com: Resumo Diário sobre Artes, Cultura e Idéias)
<http://www.artsjournal.com/>

Artslynx
<http://www.artslynx.org/>
Enorme porta de acesso a sites sobre dança, teatro, artes visuais, música, cinema e literatura.

balletcompanies.com
<http://www.balletcompanies.com/>

Billboard
<http://www.billboard.com/>
Noticiário semanal internacional sobre música, vídeo e entretenimento em casa.

Dance/USA (Dança/EUA)
<http://www.danceusa.org/>

Houston Grand Opera (Grand Opera de Houston)
<http://www.houstongrandopera.org/>

Internet Movie Database (Banco de Dados sobre Cinema na Internet)
<http://us.imdb.com/>

Motion Picture Association of America – MPAA (Associação dos Produtores de Cinema dos EUA –MPAA)
<http://www.mpa.org/>

National Endowment for the Arts (Fundo Nacional para as Artes)
<http://www.nea.gov/>

New York City Ballet (Balé da Cidade de Nova York)
<http://www.nycballet.com/nycballet/homepage.asp>

New York Public Library for the Performing Arts (Biblioteca Pública de Nova York para Artes Performáticas)
<http://www.nypl.org/research/lpa/lpa.html>

New York Review of Books (Resenha de Livros de Nova York)
<http://www.nybooks.com/>

Opera América
<http://www.operaamerica.org/>

Poets and Writers (Poetas e Escritores)
<http://www.pw.org/>

Publishers Weekly
<http://publishersweekly.reviewsnews.com/>

Robert Moses' Kin
<http://www.robertmoseskin.org/>
Site do grupo de dança fundado em 1995 pelo diretor artístico Robert Moses.

Sundance Institute (Instituto Sundance)

http://institute.sundance.org/jsp/site.jsp?resource=page_home

Theatre Communications Group (Grupo de Comunicações sobre Teatro)

<http://www.tcg.org/>

Promove o teatro norte-americano profissional sem fins lucrativos.

Walker Art Institute (Instituto de Artes Walker)

<http://www.walkerart.org/>

Whitney Museum of American Art (Museu Whitney de Arte Norte-Americana)

<http://www.whitney.org/>

CRÉDITOS DAS FOTOS

Capa: Marty Sohl / Cortesia: Carolina Ballet; 5, AP/Wide World Photo; 9, AP/Wide World Photo; 12, D. Pierre / Cortesia: Mark Morris Dance Group; 14, Cortesia: Parmaltaly.com; 17, Marty Sohl / Cortesia: Robert Moses' Kn; 18, © Max Waldman, 1976; 20, Robert Mora, © 2002 Getty Images; 23, AP/Wide World Photo; 25, Julian Broad; 26, Cortesia: Houston Grand Opera; 28, © Lee Snider/The Image Works; 29, AP/Wide World Photo; 30, Cortesia: Manahattan Theatre Club e Eliran Murphy Design; 32, © Joan Marcus; 33, Barbara Ries / Cortesia: Stanford Magazine; 35, Mario Tursi - © 2002 - Miramax Films; 36, © 2002 New Line Productions, Inc.; 39, ©2002 New Line Productions; 40, Cortesia: Sundance Film Festival; 42, Jason Schmidt; 45, Miriam Berkley Photography; 46, John Nordell/Christian Science Monitor; 48, Matthew Ritchie / Cortesia: Arts Space; 49, Cortesia: Taka Ishii Gallery; 52, Oren Slor / Cortesia: Feature, Inc., New York; 52, Cortesia: Walker Art Center.

SOCIEDADE E VALORES DOS EUA

VOLUME 8

REVISTA ELETRÔNICA DO DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS EUA

NÚMERO 1

As ARTES NOS ESTADOS UNIDOS: Novos Rumos



ABRIL DE 2003