



DOSSIÊ “LEITURAS DO MUNDO: FORMAS DE EXPRESSÃO CRIATIVAS E COMUNICATIVAS”

DOSSIER “WORLD’S LECTURES: FORMS OF EXPRESSION CREATIVITY AND COMMUNICATION”

Apresentação do Dossiê

Dossier's presentation

MARISA MELLO e RÔSSI GONÇALVES, editoras

Rodas culturais, UPP, funk e milícias: uma análise da cultura urbana carioca frente às políticas de segurança e às organizações criminosas

Cultural Circles, UPP, Funk and Militia: an analysis of Rio de Janeiro's urban culture in relation to security policies and criminal organizations

ROSSI GONÇALVES e GUILHERME SANTOS

O sarau como estratégia de resistência poética e reflexão sobre novos territórios culturais

Soiree as poetic resistance strategy and reflection on cultural new territories

IDEMBURGO FRAZÃO

Torcedores organizados: enigma como contrapeso ao fantasma da razão esclarecida

Football supporters groups: enigma as counterweight to the ghost of the enlightened reason

GUSTAVO COELHO

Cidade Maravilhosa:

O Rio de Janeiro representado pelas letras

Wonderful City: Rio de Janeiro represented by the letters

PRISCILLA OLIVEIRA XAVIER

Práticas de leitura na contemporaneidade: experiências em bibliotecas na cidade do Rio de Janeiro

Reading practices in contemporaneity: libraries' experiences in the city of Rio de Janeiro

MARISA S. MELLO

Mudar de corpo em ode aos invisíveis

Changing body in ode to the invisible ones

ANA HUPE

Carnet de routes: following Blaise Cendrars in Brazil

Diário de bordo: seguindo Blaise Cendrars no Brasil

LUCA FORCUCCI

Espectáculo “O²”:

aproximações entre a prática de aula e a criação artística

“O²” show:

approximation between class practice and artistic creation

LARA SEIDLER DE OLIVEIRA

ARTIGOS ARTICLES

Cultura: a dádiva da sociedade

Culture: the social's gift

JULIO AURELIO VIANNA LOPES

O jornalista e o assessor de imprensa no cinema noir através do filme *A Embriaguez do Sucesso*

The Journalist and the PR professional in Film Noir in the movie Sweet Smell of Success

ALEX SAMPAIO PIRES e MICHELE NEGRINI

Seguindo a constituição da Joalheria contemporânea

Following the constitution of the Contemporary Jewellery

ANA NEUZA BOTELHO VIDELA

Experimentos Audiovisuais entre Ramagens Otonianas: uma leitura ecossistêmica comunicacional sobre a representação da Amazônia na arte de Otoni Mesquita

Creative ramifications: An ecosystem reading on the Amazon by Art Otoni Mesquita

ÍTALA CLAY DE OLIVEIRA FREITAS e RAFAEL DE FIGUEIREDO LOPES

ENSAIO ESSAY

Veredas abertas da América Latina

ANTONIO ALBINO CANELAS RUBIM

PragMATIZES

Revista Latino Americana de Estudos em Cultura

Ano VII nº 12 - out/2016 a mar/2017

EDITORES

1. Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
2. Luiz Augusto Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
3. Ana Enne, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

1. Adriana Facina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Brasil
2. Cristina Vital, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia, Brasil
3. Danielle Brasiense, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Comunicação, Brasil
4. João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
5. José Maurício Saldanha Alvarez, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil
6. Leandro Riodades, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
7. Leonardo Guelman, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
8. Livia de Tommasi, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia, Brasil
9. Lygia Segala, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Fundamentos Pedagógicos, Brasil
10. Marilido Nercolini, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil
11. Paulo Carrano, Universidade Federal Fluminense, Departamento Sociedade, Educação e Conhecimento, Brasil
12. Rossi Alves, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
13. Wallace de Deus Barbosa, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

COMITÊ EDITORIAL

1. Adair Rocha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, Brasil
2. Alberto Fesser, Socio Director de La Fabrica em Ingenieria Cultural / Director de La Fundación Contemporánea, Espanha
3. Alessandra Meleiro, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
4. Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará e Universidade Federal do Ceará, PPG Cultura e Sociedade, Brasil
5. Allan Rocha de Souza, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Direito / UFRJ/PPG em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento, Brasil
6. Angel Mestres Vila, Universitat de Barcelona, Master en Gestión Cultural / Director geral de Transit projectes, Espanha
7. Antônio Albino Canela Rubin, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências / Pesquisador do CNPq, Brasil
8. Carlos Henrique Marcondes, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Ciência da Informação, Brasil
9. Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Administração / Pesquisadora do CNPq, Brasil
10. Daniel Mato, Universidade Nacional Tres de Febrero, Instituto Interdisciplinario de Estudios Avanzados/CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
11. Eduardo Paiva, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Múltiplos Meios, Mídia e Comunicação, Brasil
12. Edwin Juno-Delgado, Université de Bourgogne / ESC Dijon, campus de Paris, Facultad Gestión, Derecho y Finanzas, França
13. Fernando Arias, Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina
14. Gizlene Neder, Universidade Federal Fluminense, PPG em História, Brasil
15. Guilherme Werlang, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
16. Guillermo Mastrini, Universidad Nacional de Quilmes, Maestría en Industrias Culturales, Argentina
17. Hugo Achugar, Universidad de la Republica, Uruguay
18. Isabel Babo - Universidade Lusófona do Porto, Portugal
19. Jaime Ruiz-Gutierrez, Universidad de los Andes, Colombia
20. Jeferson Francisco Selbach, Universidade Federal do Pampa, curso de Produção e Política Cultural, Brasil

21. José Luis Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, Instituto de Gestion del conocimiento y del aprendizaje en ambientes virtuales, México
22. José Márcio Barros, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PPG em Comunicação, Brasil
23. Julio Seoane Pinilla, Universidad de Alcalá, Master Estudios Culturales, Espanha
24. Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
25. Lilian Fessler Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG em Urbanismo, Brasil
26. Lívia Reis, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Brasil
27. Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
28. Manoel Marcondes Machado Neto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Administrativas, Brasil
29. Márcia Ferran, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
30. Maria Adelaida Jaramillo Gonzalez, Universidad de Antioquia, Colômbia
31. Maria Manoel Baptista, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Portugal
32. Mariaíva Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Pesquisadora do CNPq, Brasil
33. Marta Elena Bravo, Universidad Nacional de Colombia – sede Medellín, Profesora jubilada y honoraria da Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Colombia
34. Martín A. Becerra, Universidad Nacional de Quilmes / CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
35. Mônica Bernabé, Universidad Nacional de Rosario, Maestría en Estudios Culturales, Argentina
36. Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Pesquisador do CNPq, Brasil
37. Orlando Alves dos Santos Jr., Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Brasil
38. Patricio Rivas, Escuela de Gobierno de la Universidad de Chile, Chile
39. Paulo Miguez, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Brasil
40. Ricardo Gomes Lima, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Cultura Popular, Brasil
41. Stefano Cristante, Università del Salento, Professore associato in Sociologia dei processi culturali, Italia
42. Teresa Muñoz Gutiérrez, Universidad de La Habana, Profesora Titular del Departamento de Sociología, Cuba
43. Tunico Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Cinema, Brasil
44. Valmor Rhoden, Universidade Federal do Pampa, curso de Relações Públicas [com ênfase em Produção Cultural], Brasil
45. Victor Miguel Vich Flórez, Pontifícia Universidad Católica del Perú, Maestría de Estudios Culturales, Peru
46. Zandra Pedraza Gomez, Universidad de Los Andes / Maestría em Estudios Culturales, Colômbia

EDITORES ASSOCIADOS JUNIOR:

1. Bárbara Duarte, doutoranda em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba
2. Deborah Rebello Lima, mestranda em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC, Fundação Getúlio Vargas / pesquisadora pela Fundação Casa de Rui Barbosa
3. Gabriel Cid, doutorando em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
4. Leandro de Paula Santos, doutorando em Comunicação pela ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro
5. Marine Lila Corde, doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
6. Sávio Tadeu Guimarães, doutorando em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro
7. Virginia Totti Guimarães, doutoranda em Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / professora de Direito Ambiental (PUC-Rio)

CRIADOR DA MARCA:

Laert Andrade

DIAGRAMAÇÃO:

Ubirajara Leal

REALIZAÇÃO:



APOIO:



PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura.

Ano VII nº 12, (OUT/2016 a MAR/2017). – Niterói, RJ: [s. N.], 2016.

(Universidade Federal Fluminense / Laboratório de Ações Culturais - LABAC)

Semestral

ISSN 2237-1508 (versão on line)

1. Estudos culturais. 2. Planejamento e gestão cultural.
3. Teorias da Arte e da Cultura. 4. Linguagens e expressões artísticas. I. Título.

CDD 306

Sumário / Summary

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ / DOSSIER'S PRESENTATION

DOSSIÊ: “Leituras do mundo: formas de expressão criativas e comunicativas”

DOSSIER: “*World’s lectures: forms of expression creativity and communication*”

MARISA MELLO e RÓSSI GONÇALVES, editoras 06

DOSSIÊ / DOSSIER 10

Rodas culturais, UPP, funk e milícias: uma análise da cultura urbana carioca frente às políticas de segurança e às organizações criminosas

Cultural Circles, UPP, Funk and Militia: an analysis of Rio de Janeiro’s urban culture in relation to security policies and criminal organizations

ROSSI GONÇALVES e GUILHERME SANTOS 11

O sarau como estratégia de resistência poética e reflexão sobre novos territórios culturais

Soiree as poetic resistance strategy and reflection on cultural new territories

IDEMBURGO FRAZÃO 26

Torcedores organizados: enigma como contrapeso ao fantasma da razão esclarecida

Football supporters groups: enigma as counterweight to the ghost of the enlightened reason

GUSTAVO COELHO 35

Cidade Maravilhosa: O Rio de Janeiro representado pelas letras

Wonderful City: Rio de Janeiro represented by the letters

PRISCILLA OLIVEIRA XAVIER 57

Práticas de leitura na contemporaneidade: experiências em bibliotecas na cidade do Rio de Janeiro

Reading practices in contemporaneity: libraries’ experiences in the city of Rio de Janeiro

MARISA S. MELLO 71

Mudar de corpo em ode aos invisíveis

Changing body in ode to the invisible ones

ANA HUPE 89

Carnet de routes: following Blaise Cendrars in Brazil

Diário de bordo: seguindo Blaise Cendrars no Brasil

LUCA FORCUCCI 110

Espectáculo “O²”: aproximações entre a prática de aula e a criação artística

“O²” show: approximation between class practice and artistic creation

LARA SEIDLER DE OLIVEIRA 123

ARTIGOS / ARTICLES

..... 140

Cultura: a dádiva da sociedade

Culture: the social's gift

JÚLIO AURÉLIO VIANNA LOPES 141

O jornalista e o assessor de imprensa no cinema *noir* através do filme *A Embriaguez do Sucesso*

The Journalist and the PR professional in Film *Noir* in the movie *Sweet Smell of Success*

ALEX SAMPAIO PIRES E MICHELE NEGRINI 158

Seguindo a constituição da Joalheria contemporânea

Following the constitution of the Contemporary Jewellery

ANA NEUZA BOTELHO VIDELA 180

Experimentos Audiovisuais entre Ramagens Otonianas: uma leitura ecossistêmica comunicacional sobre a representação da Amazônia na arte de Otoni Mesquita

Creative ramifications: An ecosystem reading on the Amazon by Art Otoni Mesquita

ÍTALA CLAY DE OLIVEIRA FREITAS e RAFAEL DE FIGUEIREDO LOPES 195

ENSAIO / ESSAY

..... 216

Veredas abertas da América Latina

ANTONIO ALBINO CANELAS RUBIM 217

Apresentação do Dossiê

***“Leituras do mundo:
formas de expressão criativas
e comunicativas”***

Leituras do mundo: formas de expressão criativas e comunicativas

World's lectures: forms of expression creativity and communication

Marisa Mello e Rossi Gonçalves

O dossiê *Leituras do mundo: formas de expressão criativas e comunicativas* propõe uma reflexão acerca das diversas formas de leitura e compreensão de textos, sons e imagens, considerando-se o texto em suas possibilidades amplas de suporte, reconhecidas ou não pelo cânone, isto é, a diversidade de vozes culturais a partir principalmente de manifestações artísticas e culturais. Novas formas de leitura criam outras formas de cidadania. O conceito ampliado de leitura aqui empregado procura constituir olhares mais democráticos e generosos com as formas simbólicas de dar sentido à existência dos grupos sociais.

Foram aceitos artigos que analisam produtos artísticos provenientes de práticas literárias diversas, da música, das artes cênicas e visuais, tais como imagens, danças, performances, pichação, grafite, relatos biográficos; eventos ou processos de expressão cultural, como saraus, rodas culturais; e as que refletem sobre práticas de letramento e leitura, em que as práticas, linguagens e atores sociais se combinam num paradigma digital.

Uma das maneiras de diversificar as miradas foi através da diversi-

dade disciplinar aqui presente. Pode-se verificar um olhar interdisciplinar também em cada um dos textos, e também no diálogo que se pode estabelecer entre eles, através dos conceitos de leitura de contextos; práticas e experiências ativas e reflexivas, que permeiam a todos.

Rôssi Alves, organizadora do dossiê e professora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, e Guilherme Santos, mes-trando do mesmo Programa, apresentam os silenciamentos que as rodas culturais e os bailes funk sofrem com a constante repressão por parte de policiais militares e milicianos. Não bastasse a sempre difícil tarefa de obtenção de documentos junto aos órgãos públicos para que essas manifestações culturais se realizem, há toda sorte de intervenções causadas por agentes militares e paramilitares, que, muitas vezes, caracterizam-se pela violência física.

Do diversificado espaço de performance nas ruas e praças, com as rodas culturais, para os saraus, a cidade pode ser lida pelas vozes plurais de poetas e MCs que criam lugares pouco prováveis para a arte. Assim, dialogando com as rodas culturais, temos

os saraus. Idemburgo Frazão, poeta, músico e professor da UNIGRANRIO, destaca a importância dos saraus e da construção de lugares para a poesia, nos últimos anos, por atores cercados ainda por alguma invisibilidade, como Moduan Matus, importante militante cultural da Baixada Fluminense. Atesta, então, as possibilidades que a agência de artistas da periferia abre para se pensar o campo da literatura e das artes, bem como reflexões identitárias locais.

Essa expressividade, podemos senti-la em torcedores organizados: enigma como contrapeso ao fantasma da razão esclarecida. Gustavo Coelho, professor da Escola de Educação da UERJ, através da leitura etnográfica, e de uma série de conceitos, das torcidas organizadas de futebol, explora a complexidade de símbolos que esses grupos criam e dos quais se reapropriam. Experiências, saberes, relatos, performances, vozes de vidas estigmatizadas realçam o vigor do diaadia de jovens de territórios populares; e a capacidade de construção de uma zona subjetiva que celebra o enigma, essa “insolubilidade patente”, esse “dever-ilimitado”.

Priscila Oliveira Xavier, doutoranda do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, faz uma leitura histórica da cidade do Rio de Janeiro e sua associação com o termo Cidade Maravilhosa, a partir das formas escritas de representar a cidade. Especificamente pelo ofício das letras, as cidades foram tematizadas à exaustão nos primeiros anos da República. Nos textos, principalmente de jornais, as cidades deixam de ser o cenário do que se conta e passam a ser contadas, ganhando feições, afetos e personalidade. E, no

fenômeno de conferir legibilidade e distinção às cidades, o Rio de Janeiro passou a ser representado como Cidade Maravilhosa.

O texto de Marisa S. Mello, pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, e uma das organizadoras do dossiê, procura justamente apreender um conceito ampliado de leitura a partir das bibliotecas; especialmente focado em duas, localizadas na região da Central do Brasil, a Biblioteca Parque Estadual e a Estação Leitura. Interessa à autora identificar o público frequentador das bibliotecas e o contexto onde se inserem; os diversos usos da biblioteca que fazem seus frequentadores; bem como os diferentes modos de leitura de mundo que se apresentam na contemporaneidade a partir desses espaços.

A pesquisa de Ana Hupe localiza-se na fronteira entre escrita e artes visuais. Seus trabalhos apresentam-se como formas experimentais de textos ou dispositivos de escrita e leitura. Atravessam situações sociais ligadas a práticas de descolonização, pós-colonialismo e diferentes futurismos. Sua tese de doutorado em linguagens visuais, pela UFRJ, procura se aproximar das histórias dos livros e pessoas para compreender nosso futuro-nopresente. Utilizando o afrofuturismo, Ana intenta desconstruir estereótipos sobre o Brasil e a África como lugar do precário, e apresenta uma proposta de releitura descolonizada da história a partir dos imigrantes e dos fluxos migratórios, sobretudo mulheres negras, em geral alijadas da fala pública.

Luca Forcucci desenvolve pesquisa sobre propriedades do som, do espaço e da memória. O campo de possibilidades por onde explora a

experiência se expressa em criações artísticas de arte sonora. O autor parte de um conceito de escuta expandida sobre as inúmeras possibilidades de ouvir o que o mundo nos oferece. Aqui, Luca apresenta seu projeto *Carnet de Routes (Diário de Viagem / Road Book)*, que explora, em fotografias, vídeos, instalações e performances, paisagens sonoras e paisagens da cidade mapeadas em viagens pelo Brasil e nos textos de Blaise Cendrars. Usa os conceitos de acaso e a viagem como metáfora de representação da experiência.

Lara Seidler, professora do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora do Projeto de Pesquisa D.O.A. (Dança e Outras Artes), que acontece no âmbito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresenta a metodologia usada no espetáculo *O²*, que busca integrar o sensível e o

criativo. As potencialidades do corpo, através da dança contemporânea, são iluminadas a partir da vivência e da recriação de algumas práticas, abordagens e técnicas, principalmente a prática do pilates, a respiração e a meditação, a partir dos princípios da educação somática (soma-corpo).

Os textos aqui apresentados reforçam o dinamismo de expressões culturais que nem sempre são complexificadas. Fotografia, música eletrônica, sarau, roda cultural e bailes funk, torcidas organizadas de futebol, práticas de leitura e corpo abrem campos múltiplos de leitura da cidade, dos agentes culturais, da cultura, em seus desdobramentos artísticos, sociais e políticos. Aproveitamos a ocasião para agradecer aos colaboradores e convidá-los a essas trocas/misturas/críticas – leituras do mundo tão diversas, porém com um sentido comum em torno da transformação social.

Dossiê

Rodas Culturais, UPP, Funk e Milícias: uma análise da cultura urbana carioca frente às políticas de segurança e às organizações criminosas

Ruedas Culturales, UPP, Funk y Milicias: un análisis de la cultura urbana de Río de Janeiro frente a las políticas de seguridad y a las organizaciones criminales

Cultural Circles, UPP, Funk and Militia: an analysis of Rio de Janeiro's urban culture in relation to security policies and criminal organizations

**Rôssi Gonçalves^I
Guilherme Santos^{II}**

Palavras chave:

UPP

Cultura Urbana

Repressão

Resumo:

Este trabalho visa refletir sobre a cultura urbana do Rio de Janeiro em meio a disputas políticas e territoriais. A pesquisa tem por objetivo trazer alguma contribuição para o campo das políticas públicas, valendo-se das relações e conversações entre as rodas culturais (que se esforçam para desenvolver pontos culturais nas áreas menos favorecidas, visando ao desenvolvimento social) e os bailes funk (que são objurgados por conta de diversos apontamentos de responsabilidade e julgados um meio de disseminação da violência e exaltação ao tráfico), a partir das instalações de UPPs e milícias. Tais agentes do Estado impõem uma série de regras e restrições para o desenvolvimento de eventos culturais e os grupos milicianos alegam combater o narcotráfico, porém sobrevivem através de extorsões e outros modos ilegais. Ao analisar o embate de interesses sociopolíticos de todos os lados, percebe-se que chegar a um equilíbrio de forças é possível, mas não antes de passar por um vasto campo de batalhas. E estas se dão no campo simbólico e, mais duramente, nos territórios mais carentes de cultura.

Resumen:

Este trabajo tiene como objetivo reflexionar acerca de la cultura urbana de Río de Janeiro en medio de disputas políticas y territoriales. La investigación tiene como objetivo aportar una contribución al campo de las políticas públicas, aprovechando las relaciones y conversaciones entre las Ruedas culturales (que se esfuerzan por desarrollar puntos culturales en las zonas desfavorecidas, dirigida al desarrollo social) y los bailes Funk (que son reprendidos en nombre de varias notas de responsabilidad y juzgados como un medio de propagación de la violencia y el tráfico de exaltación) a partir de las instalaciones de UPP y milicias. Tales agentes estatales imponen un conjunto de reglas y restricciones para el desarrollo de eventos culturales y grupos de milicianos pretenden luchar contra el tráfico de drogas, pero sobreviviendo a través de la extorsión y otras formas ilegales. Mediante el análisis del combate de intereses socio-políticos de todos los lados, está claro que llegar a un equilibrio de fuerzas es posible, pero no antes de atravesar un vasto campo de batalla. Y las batallas se dan en el campo simbólico, y de forma más cruel, en las zonas más pobres de cultura.

Palabras clave:

UPP
Cultura Urbana
Represión

Keywords:

UPP
Urban culture
Repression

Abstract:

The major purpose of this article is to present a contribution to the field of public politics, using the relations and conversations between the cultural activities (that endeavor to develop cultural points in the less-favored areas, focused on social development) and the funk parties (that are judged as encouraging and dissemination of violence and drug trafficking), after UPP and militia groups were installed. This agent of the State has imposed a series of rules and restrictions for the development of cultural events, and the militia groups claim to fight against the traffic, but are surviving through extortions and other illegal ways. When examining the clash of political interests, we get to the fact that achieving a balance between forces is possible, but not before crossing a vast battlefield. And these battles happen at the symbolic field and, harshly, in territories that most need culture.

Rodas Culturais, UPP, Funk e Milícias: uma análise da cultura urbana carioca frente às políticas de segurança e às organizações criminosas

Todo mundo sabe que o funk é da favela
todo mundo sabe que morro de amor por ela
todo mundo sabe o nosso funk é de raiz
vem da comunidade e se espalhou pelo país
(Bob Run, MC Galo, MC Junior e Leonardo)

Ocupações e retomadas

O ano de 2013 tem sido apontado como aquele em que as pessoas redescobriram as ruas, disputando-as para fins variados, mas, sobretudo, para apossar-se de um espaço que, sendo público, vive sob controle dos aparelhos de repressão. As ruas ocupadas por moradores do Rio de Janeiro que reivindicavam, entre tantas outras lutas, a redução no preço das passagens, muito embora seja o registro mais frequente na memória da cidade, quando o assunto é o espaço público ocupado pelo “povo”, não foi o instaurador de uma modalidade em que o cidadão carioca se apropria da cidade a sua maneira - festiva, crítica, reivindicativa.

Alguns anos antes dessa forma de apropriação do espaço público, coletivos de arte urbana (organizações sem fins lucrativos, com trabalho de intervenção urbana e propostas de ação e denúncia social) organizavam-se para ocupar praças e outros espaços ociosos através de movimentos culturais plurais, reinventando uma cidade, revelando os impasses e possibilidades de um espaço público democrático:

O direito à cidade, como comecei a dizer, não é apenas um direito condicional de acesso àquilo que já existe,

mas sim um direito ativo de fazer a cidade diferente, de formá-la mais de acordo com nossas necessidades coletivas (por assim dizer), definir uma maneira alternativa de simplesmente ser humano. Se nosso mundo urbano foi imaginado e feito, então ele pode ser re-imaginado e refeito. (HARVEY, 2013, p.33)

Os coletivos culturais apropriam-se, então, da cidade, no sentido de, através das ações nas ruas, conquistarem o seu “próprio” (Certeau, 1994), isto é, um lugar de poder, de organização, previsão. Um espaço de sustentação que a rua, em seus múltiplos aspectos, ajuda a construir.

Através de uma modalidade artística em que várias expressões encontram um lugar para se manifestarem, as Rodas Culturais ousam levar, para as ruas, artes que ainda são pouco reconhecidas pelas esferas de legitimação artística. Ousam reinventar uma cidade.

Milton Santos (1996) aponta que a cidade como espaço de construção está buscando outras formas de entendimento. E que estas têm partido de jovens, artistas, ativistas; são grupos que estão problematizando e buscando modos outros de entendimento, outras formas de exercer a cidadania. Ignoradas por setores de cultura e lazer, desprovidas de aparelhos culturais e tendo seu lazer quase que restrito a um circuito de bares e esquinas de bate-papo, áreas do subúrbio do Rio de Janeiro e de outros municípios estimularam uma organização cultural e social – a Roda Cultural - que praticamente absorve todo o Rio de Janeiro, inclusive indicando uma metodologia de ocupação para outros estados.

O termo ocupação está sendo usado aqui com a acepção que o notabilizou nos últimos anos: apossar-se, habitar de

forma anti-hierárquica, sem lideranças, organizar-se de modo apartidário. Muito utilizado pelos jovens que ocupam as ruas é, também, o vocábulo revitalizar - levar vida ao que se encontra abandonado. Tal uso, no entanto, é um evidente confronto à utilização que o poder público, em sua sã gentrificadora, faz da palavra. Nesse sentido, a roda cultural:

Trata-se de um grande encontro de jovens, unidos pela ideia de ocupar lugares públicos e levar diretamente arte e cultura às pessoas de forma horizontal e interativa, realizando as Rodas Culturais, semanalmente, em diversos bairros do Rio de Janeiro, com a participação de poetas, músicos, grafiteiros, artistas plásticos, formando uma grande rede cultural (...) (ALVES, 2013, p. 38)

Entretanto, se atualmente a cidade do Rio de Janeiro conta com cerca de cento e vinte eventos de arte de rua, o que é festejado por artistas, público e produtores, a ocupação raramente é fácil.^{III} Apesar da lei do artista de rua declarar que as festas na rua prescindem de autorização dos órgãos públicos – desde que gratuitas, com duração máxima de quatro horas, dispensem palco e respeitem os decibéis definidos-, o que há pela cidade é muita movimentação cultural sendo cancelada, proibida por lhe ser exigida uma série de documentos desnecessários.^{IV}

E muitas vezes os organizadores dos eventos são pressionados, porque, não obstante a existência da lei do artista de rua, o que justifica a realização da festa sem procedimentos burocráticos, há a lei estadual de eventos que prevê, para festas de propósitos, tamanhos e estruturas muito diferentes, a mesma regulação.^V

Há casos inúmeros assim, já apontados em outros artigos. Porém, busca-

-se aqui falar do quanto essa ocupação dos coletivos artísticos tem se abatido por conta de uma outra “ocupação” dos espaços da cidade, promovida pelo estado, e que não conta com a participação popular. É a retomada das favelas pela UPP - Unidade de Polícia Pacificadora. Essa política pública de segurança teve início em 2008 e tornou mais evidentes os sinais de fracasso em 2016 com a falência do Estado do Rio de Janeiro. Este fim simbólico do projeto de pacificação das favelas do Estado tem, também, como marco simbólico a demissão do secretário estadual de Segurança do Rio de Janeiro, José Mariano Beltrame, que ficou uma década à frente da secretaria e foi o principal responsável pela implantação das UPPs.

O projeto de pacificação conta, ainda, com 38 unidades no Estado do Rio de Janeiro. Em centenas de favelas do Rio de Janeiro, a UPP é imposta como um método de domínio do espaço público em que o morador, raramente, é parte da construção de uma proposta de cidade.

Retomada é o termo utilizado pela UPP para indicar a prática exercida pela nova polícia nas favelas. Numa consulta a alguns dicionários, depreende-se que retomar significa: (*re+tomar*) 1- Tornar a tomar: Retomar o navio, retomar o rumo, retomar de alguém alguma coisa. 2 - Reconquistar: Retomar a praça. Retomou ao inimigo as trincheiras. 3 Reaver, recobrar: Retomar o prestígio.^{VI} E mais: Recuperar; tomar novamente; reaver aquilo que se havia perdido. Reconquistar; recuperar o que já se havia ocupado anteriormente: retomou o território.^{VII}

A Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) é um programa de Segurança Pública estabelecido pela Secretaria de Segurança do Rio de Janeiro cujo principal objetivo é a retomada de comunidades

dominadas pelo tráfico que aterroriza o estado. Ao instalar uma UPP numa determinada comunidade, assim tornando-a uma “comunidade pacificada” - jargão utilizado pelos policiais para se referir à retomada da comunidade -, a visão inicial é aproximar o Estado e população. A pacificação através do programa visa avançar no desenvolvimento socioeconômico da comunidade.^{viii}

A proposta de reconquista foi formulada pela Secretaria de Segurança Pública, colocada em prática, com relativo “sucesso”, na comunidade do Morro Santa Marta-Botafogo, em 2008. O trabalho nessa comunidade sempre foi entendido, pela polícia e governantes, como o mais bem-sucedido caso de pacificação de favelas cariocas.

Em relevante artigo sobre a retomada da categoria pacificação, Oliveira (2014) observa que:

As razões para a escolha do termo “pacificação” para descrever as ações atuais nas favelas de início não ficam claras. Talvez a intenção fosse somente de, através da aplicação da palavra, conferir às ações da Polícia Militar e das Forças Armadas as mesmas qualidade cívica e intenção humanitária atribuídas, nas autorrepresentações do Brasil, às atividades de Rondon e de seus sertanistas, tratados como heróis e benfeitores. (OLIVEIRA, 2014, p. 5)

O termo, trazido pelos colonizadores, até então, havia sido usado com os índios. E muito à semelhança do movimento de pacificação dos índios, em que estes eram considerados o “outro” a ser reeducado, tem se dado a orientação da atual política de segurança, a UPP - uma gestão imposta às favelas e a qual nem todos os moradores obedecem sem problematizar.

Sob a proposta de trabalhar com policiais novatos na função, aliar repressão mais branda à transformação do policiamento nas favelas com a UPP social - programa coordenado pelo Instituto Pereira Passos com objetivos seguintes:

Contribuir para a consolidação do processo de pacificação e a promoção da cidadania local nos territórios pacificados; promover o desenvolvimento urbano, social e econômico nos territórios; efetivar a integração plena dessas áreas ao conjunto da cidade. (RIO+SOCIAL, 2016)

-, o que se vê é que essa determinação não tem encontrado suporte. Motivada por eventos como Copa do Mundo e Olimpíadas, acirramento da violência, cidade paralisada por atentados a comércio e ônibus, tomar militarmente as favelas foi a “solução” encontrada pelo poder público.

Tal projeto, por cerca de uns três anos, gerava dúvidas quanto a sua efetiva funcionalidade. Debatia-se sobre erros e acertos, condenava-se a gentrificação a que algumas comunidades foram submetidas, a substituição de uma gestão ditatorial - a dos comerciantes de drogas por outra semelhante, a dos policiais. Porém, eram questões, normalmente suplantadas pela “ilusão” de paz, pela quase ausência de tiros e guerras nas favelas com UPP.

Moradores de comunidades mesmo reconhecendo que a UPP, sobretudo a Social, não se realizava no cotidiano das favelas como havia sido prevista, mantinham certa esperança e algum contentamento com a paz local.^{ix} No site da UPP, encontra-se uma informação que aponta a complexidade dessa política de segurança^x:

Mudanças - A retomada de territórios antes dominados pelo tráfico repre-

sentou uma mudança de comportamento dos moradores. Dados do Disque-Denúncia mostram que houve uma brusca alteração no ranking de preocupações dos moradores dessas comunidades, de forma que os denunciantes, em vez de se queixarem da violência de traficantes, ligam para reclamar, por exemplo, do lixo e do barulho.

Entretanto, passados nove anos da instauração dessa política, mesmo a comunidade-modelo entrou em crise. Torturas, extorsões, abusos de autoridade, intolerância, descompasso com os desejos e necessidades das comunidades são alguns dos problemas que marcam a relação das UPPs com as áreas pacificadas. Os últimos dois anos, mais propriamente, foram sintomáticos no desmoronamento da política pública pacificadora. Se existia alguma incerteza sobre este conjunto de ações da secretaria de segurança, fatos graves tornaram tal sentimento mais claro e intenso. E dentre vários segmentos da vida cotidiana, revirados pela atuação da UPP, a cultura é, de certo, uma das maiores vitimadas.

O projeto de retomada prevê amplo domínio sobre a vida nas comunidades. Isso impacta, diretamente, no ir, vir e fazer do morador. Sendo o morador visto como conivente com as atividades ilegais do comércio de drogas, o policial se vê munido de um poder recuperador sobre os habitantes das favelas. Ou seja, não só as atividades do tráfico são desbaratadas, mas a comunidade tem que ser reeducada. Assim, o que hoje ocorre nessas comunidades é muito semelhante ao processo a que índios foram submetidos com a pacificação: perda da autonomia, tutelação.

Desse modo, formas culturais em desacordo com as legitimadas pelas instâncias hegemônicas e policiais ficam im-

pedidas de ocorrerem. Dentre essas, o funk, sob a sua forma mais abrangente e pública, o baile, foi banido das comunidades pacificadas.

Bailes funk, rodas culturais e a militarização da cidade

Movimento cultural que, no Rio de Janeiro, nunca ocupou um lugar de sossego, o funk já foi o movimento da garotada do subúrbio e zona sul, esteve e, com certa frequência ainda aparece nas novelas globais, nos programas de maiores audiências, em casas noturnas badaladas, é cultivado pela elite (em momentos especiais) e por segmentos sociais outros.

Porém é criminalizado por policiais, moradores (sobretudo de áreas nobres), mídia, entre tantos; já sofreu duas CPIs^{XI}, teve bailes proibidos em todo o município, seu público é marginalizado e o movimento cultural é, ainda hoje, um caso aos cuidados da Secretaria de Segurança.

Uma significativa alteração nessa situação de marginalidade que o movimento vive deu-se com a criação do edital do funk da Secretaria Estadual de Cultura-RJ, em 2012. O edital, que já passou por três edições - 2012, 2013, 2014 -, foi criado para financiar produtores de bailes de favelas – sobretudo pacificadas - e outros produtos relacionados à cultura funk.

A publicação de um livro, lançamento de um cd, produção de uma oficina de funk, entre outras formas semelhantes de obras, não encontraram resistência por parte da polícia. Mas o baile, sua mais festiva e característica expressão, enfrentou dificuldades para se realizar.

Recuando uns anos, encontra-se um registro que muito provavelmente ajuda a explicar a forma excludente como a UPP se relaciona com o baile funk - a re-

solução 013. Essa resolução – revogada em 2013- foi de autoria do ex-governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho, e do secretário de segurança pública, José Mariano Beltrame. Foi assinada em 2007 e proibia que eventos culturais, esportivos e sociais fossem realizados sem o consentimento das autoridades responsáveis pelo policiamento de determinados locais. Ou seja, em favelas ocupadas por UPP, o poder de autorizar ou não qualquer manifestação cultural cabia - e ainda é assim- à polícia pacificadora. Os maiores alvos sempre foram os bailes funk, já que os mesmos, segundo a própria polícia, atraem violência e o tráfico de drogas:

Para realizar qualquer tipo de manifestação cultural ou evento deve-se obedecer as exigências de acordo com a quantidade de público, entre outros quesitos. Existem legislações estaduais e municipais que devem ser cumpridas para que o evento ocorra dentro das normas de segurança que envolvem diversos órgãos de todas instâncias (...) Os eventos mais problemáticos para a polícia são os bailes funk sem autorização financiados por traficantes. Eles querem aumentar a venda de entorpecentes com execução de “músicas” de apologia às drogas e a prostituição (...) (SELEMA, 2016)

Situação, no mínimo, bizarra, em que uma Secretaria de Cultura apoia uma expressão cultural, financiando, com 20 mil, três edições de baile - caso do último edital -, e a Secretaria de Segurança impede a execução do projeto. Dessa forma, os produtores contemplados pelo edital, mesmo de posse da verba, não puderam, por longo tempo, sob censura da UPP, realizar o baile.

A principal atividade, a mola do funk é o baile. Em 2013 houve a necessidade de reformulação do edital.

Porque os capitães de UPP dizem: “Este produtor cultural não tem condição, não tem dinheiro. Quem está fazendo o baile é a boca (comércio de drogas). Se eu liberar este baile, vão dizer que tô compactuando, que tem arrego...”. Isso tornou mais latente a necessidade de o estado pagar esta conta. O edital é mais um recurso simbólico. A gente não pode criminalizar um ator cultural porque teve apoio financeiro do comércio de drogas. É preciso ressignificar este ator. E há uma série de medidas para ressignificar o produtor cultural e o edital é um passo. (GOMES, entrevista telefônica, 2015)^{xii}

Para que os bailes fossem realizados e, enfim, o edital se executasse, foram necessárias inúmeras reuniões, envolvendo produtores de baile funk, agentes da Secretaria de Cultura, de Segurança, moradores e policiais da UPP local.

Alguns bailes aconteceram sob a regulação da Secretaria de Segurança – horário, tipo de música, dia, tudo determinado pela UPP. E, após as edições previstas pelo edital, não houve outros bailes. Algumas das comunidades contempladas pela verba do edital estão entre as que carregam histórico de conflitos violentos promovidos pela UPP local - como a comunidade da Chatuba - e também de bailes famosos - como o do Chapéu Mangueira, que voltou a acontecer, vinte anos depois, e apenas sob a tutela do edital.

A sinalização da repressão intensa ao baile funk neste texto deve-se à necessidade de refletir sobre a criminalização de movimentos culturais jovens. Ainda que produzidos em situações diferentes-, já que o baile acontece em espaços fechados, não públicos, e as rodas culturais são realizadas nas ruas e praças, e não em clubes e outros espaços culturais de fave-

las pacificadas-, o cotejo dos movimentos culturais é pertinente.

Funk e rep são movimentos culturais que partilham de muitas semelhanças. E elas dizem respeito não apenas à origem dos gêneros musicais, mas à marginalização de que são vítimas. Relacionados à juventude negra e favelada, principalmente, os movimentos não têm inserção favorável na mídia hegemônica, nem na crítica cultural. Evidente que o rep sofre a segregação de modo bem menos intenso que o funk. De certa maneira, por ter surgido sob a marca de música politizada, ele se situa num lugar menos desconfortável. Outras particularidades, de certo, contribuem para tornar o rep um gênero menos reprimido: é um dos elementos do movimento Hip Hop^{xiii}, cristalizou-se a ideia de ser este gênero uma ferramenta para a transformação social e a tomada de consciência; só recentemente as tendências na música rep se pluralizaram, abordando sexo, drogas, baladas e não tematizando só a questão social; por não ter ficado restrito aos guetos, já que é um ritmo que rapidamente ocupou a zona sul carioca. São algumas possibilidades a justificar por que sobre esse gênero recai menor perseguição.

Diferentemente, e ao contrário do que se suporia, as Rodas Culturais, em locais pacificados/miliciados, ocorrem sem tantas importunações. Para refletir sobre esse fato, este trabalho focará três rodas culturais em áreas militarizadas. São elas: Roda Cultural do Terreirão, Roda Cultural de Manguinhos e Roda Cultural de Olaria.

Roda Cultural do Terreirão

A Roda Cultural do Terreirão fica na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, na comunidade do Terreirão, Recreio - favela não pacificada, mas sob controle da

milícia – grupo paramilitar, com histórias de truculência e abusos excessivos, talvez até maiores que os da UPP – formada por ex e atuais policiais, bombeiros, militares-, que atua, sobretudo na zona oeste e age de modo muito semelhante à UPP, no que tange à restrição das liberdades individuais nas comunidades!

Grupos de extermínio que ofereciam proteção e investiam nos negócios imobiliários já existiam desde os anos 1970 em algumas favelas da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, como em Rio das Pedras, povoada por migrantes nordestinos que se organizaram para impedir a entrada de traficantes, mas acabaram reféns dos que ofereceram segurança privada desde o início. A outra novidade é a presença maior, com dimensão só agora conhecida, de policiais e bombeiros nessas milícias. O que as difere dos grupos de extermínio é, sobretudo o controle exercido sobre o território e o envolvimento com atividades comerciais que extrapolam a venda do serviço de segurança, tais como a cobrança de taxa indevida das cooperativas de transporte alternativo, a venda inflacionada de botijão de gás, a venda do *gatonet* (sinal pirata de TV a cabo), a cobrança de pedágios e de tarifa para proteção. (ZALUAR, 2008, p 91)

Julio Cesar da Costa, o organizador da roda e também presidente da ONG Onda Carioca, disse, em entrevista há dois anos, que nunca havia sofrido intimidação por parte da milícia. Creditava o relacionamento cordial ao reconhecimento que o trabalho da ONG tem no local. Como a ONG desenvolve projetos com os moradores da comunidade do Terreirão, essa era uma possibilidade de entender a tranquila convivência:

Por enquanto a milícia não se manifestou sobre a roda. Temos conhecimen-

to que já estiveram na roda e, inclusive, essa semana nos procuraram na praça para perguntar se estava tudo bem e tal, se havia morador de rua e se colocando à disposição para ajudar na segurança do local. Foi uma abordagem ainda sem constrangimentos. (COSTA, entrevista por email, 2015)

Essa roda, em território de milícia, em seus dois anos de existência, não apresentava relato de violência. Ao contrário, havia uma certa perplexidade pelas constantes edições sem repressão-da PM e de grupos paramilitares. Os impasses que o organizador encontrava eram, sobretudo, da ordem da burocracia do município.

Entretanto, em janeiro do ano em curso, o organizador foi intimado por milicianos a desligar o som e a dissolver a roda. Mais grave: houve intimidação ao público com relação ao uso de drogas e agressão física a três rapazes que estavam portando cigarros de maconha. Essa investida gerou pânico e grande receio de a roda ser silenciada, não podendo mais se realizar, e de haver mais atos brutais - embora assustadora e inaceitável, a ação da milícia não teve desdobramentos e a edição de fevereiro ocorreu sem problemas.

Organização do evento e público não enfrentaram a milícia; não houve resistência, ao contrário do que ocorreu, quando a PM interveio na realização da roda, um ano antes. Resiste-se à PM, porém, a milicianos, não. Ainda que infrutíferas, as denúncias contra os excessos da polícia podem ser feitas. A ação de milicianos é absoluta.

Para além do delicado relacionamento com as forças repressoras da cidade, a roda cultural do Terreirão se distingue de muitas outras pelo apelo que tem junto à comunidade, escassa de lazer e equipamentos culturais. A roda, por ter apoio

de infraestrutura da ONG Onda Carioca é, provavelmente, a mais bem estruturada da cidade. Embora frequentada por MCs e público de outras regiões, a comunidade está em local de difícil acesso e a maior frequência é de moradores da área.

Essa roda tem uma gramática que difere das demais, muito possivelmente por ser uma “roda de comunidade”. Percebe-se o enorme envolvimento entre os moradores e as atividades - dança, grafite, batalha de rima... À exceção da batalha de rima, em que há participação de MCs de bairros diversos, as demais atrações são plenamente protagonizadas pelos moradores do local.

Há ali uma forma singular de apropriação do espaço. Se a fronteira público/artista já é borrada nas rodas culturais, no Terreirão esse esboroamento é mais radical: os moradores que formam o público da roda são os fomentadores na maior parte do evento. Dançando, brincando, ocupando o palco ou nas batalhas de *break*, são eles os artistas. São eles que conduzem o espetáculo. E, de acordo com organizador, a adoção da roda cultural pela comunidade ajuda a explicar a rara interferência da milícia local no projeto.

Isso, no entanto, não isenta a Roda Cultural do Terreirão de problemas em sua realização. Com dois anos de existência, a roda funcionou sem alvará por muito tempo. Baseada na lei do artista de rua, sem problemas com público e recebendo esporadicamente a visita da polícia - uma visita cortês até então-, só muito recentemente o movimento foi importunado pela PM.

Em abril de 2016, os organizadores da Roda Cultural do Terreirão - protocolaram, junto à Polícia Militar, o projeto de sua iniciativa cultural, que ganhou grandes proporções em seus mais de 12 meses na

Praça do Futuro (Recreio dos Bandeirantes), reunindo até cerca de 4 mil pessoas.

Na expectativa de que tal formalização lhes asseguraria o exercício de sua cidadania e que, a partir de então, a PM acompanharia o evento oferecendo segurança aos frequentadores, a organização da roda foi surpreendida dias depois, quando a própria Polícia Militar interrompeu o evento, exigindo o desligamento dos equipamentos e solicitando com veemência uma série de documentos.

Nesta primeira intervenção que a roda sofreu, a indignação com tamanha discrepância não fez o evento acabar: a roda continuou, à capela, sob a ameaça da apreensão dos equipamentos e do encaminhamento do organizador à delegacia em caso de não obediência às exigências. Descontente, mas não desencorajado, o organizador mantém-se em constante contato com os órgãos reguladores do espaço público, a fim de obter documentos e garantir a execução do evento a salvo de interdições.

Roda Cultural de Manguinhos

A Roda Cultural de Manguinhos fica no Complexo de Manguinhos, zona norte do Rio de Janeiro, numa favela pacificada há cerca de três anos, ao lado da Cidade da Polícia. Essa roda acontecia no campo de São Cristóvão, numa praça bem cuidada, cercada por grades, em local de grande circulação de pessoas. Há cerca de quatro anos ela foi transferida para o vizinho bairro de Manguinhos. E, de acordo com o organizador, Sahel, o deslocamento deu-se, sobretudo, porque a região, além de ser uma área com raras opções de lazer, tem potencial para atrair público mais diverso.

As primeiras edições da roda em seu novo local foram numa área contígua

à da Biblioteca Parque. Entretanto, logo depois, com fins de melhor acomodação e infraestrutura, a roda foi realocada. Dessa vez, no CRJ – Centro de Referência da Juventude - vinculado à secretaria de Esporte, Lazer e Juventude. Lá, segundo Sahel, foi possível construir uma parceria mais firme com os funcionários:

Vi o lugar aberto e entrei. Lá encontrei grafite e break, já tinha a estrutura. Vi que em Manguinhos, a roda teria fluxo maior. O CRJ está apoiando, dando todo suporte e as caixas de som. Lá, nós temos uma sala para reunião, para guardar equipamento. (SAHEL, entrevista por telefone, 2016)

A comunidade de Manguinhos recebeu a UPP em 2013. Área próxima ao estádio do Maracanã, ela faz parte do “cinturão de segurança do Maracanã” – projeto de proteção para a Copa do Mundo e Olimpíadas - e recebeu não só a polícia pacificadora, como também a Cidade da Polícia – espaço com o objetivo de abrigar inúmeras delegacias e agilizar a troca de informações e investigações.^{XIV}

Dessa forma, e pelas narrativas de repressão aos bailes funk em áreas pacificadas, esperava-se que a roda cultural sofresse forte intervenção da UPP local, principalmente sendo o movimento hip hop, com o qual a roda cultural tem estreita relação, tão afeito à contestação de fundamentos morais impostos. O embate, nesse caso, estaria dentro do previsível.

No entanto, é o próprio organizador quem declara: “Uma vez, tive problema com a UPP. Eles vieram ver o que era a roda. Acharam estranho! Mostrei os documentos, disse que era uma ação para a comunidade e eles foram embora.”^{XV}

Achar a roda um evento “estranho” é comum e até compreensível, já que a Roda Cultural é uma reunião de lingua-

gens artísticas que se dão ao mesmo tempo, numa metodologia ainda pouco comum na cidade – apesar de inúmeras rodas terem surgido nos últimos anos. Têm-se histórias de imensa dificuldade de se obter licença para o evento e de embargo do mesmo por conta de sua morfologia incomum.

Outra situação de confronto, e que não foi adiante, envolveu o mesmo organizador, Sahel, com a UPP local:

Uma vez, estava guardando as caixas de som no carro. A polícia mandou parar. Eu estava com livros, som, microfones etc. Eu falei que não ia parar, porque já tinha passado ali com peso – duas caixas de mais ou menos 90 quilos. Eu disse que não ia admitir que ele me revistassem, que se eles quisessem me revistar, deveria ter sido cedo, quando eu estava com peso, carregando as caixas e ninguém ajudou. E não fui revistado. Fui embora. Isso foi na entrada do Mandela (o outro lado da favela de Manguinhos. (SAHEL, entrevista por telefone, 2015)

Os inúmeros casos de rodas culturais reprimidas pela polícia na cidade assinalam a evidência de um conflito latente entre polícia militar e manifestações culturais jovens, em local público. Contudo, no trato com a UPP, a situação é singular. A Roda Cultural de Vila Isabel, que durante anos realizou-se numa movimentada praça do bairro, há cerca de dois anos foi notificada pela subprefeitura da Tijuca de que não poderia mais manter-se naquele lugar. Foi transferida, então, para o antigo Jardim Zoológico, situado também em Vila Isabel, na subida do Morro dos Macacos - comunidade pacificada. Durante o tempo em que ocorreu no jardim, nunca houve intervenção dos organizadores e público pela UPP local. E, provocando uma integração mais ampla no bairro, a roda

cultural viu crescer a frequência de moradores da comunidade.

Roda Cultural de Olaria

A Roda Cultural de Olaria realiza-se numa praça central no bairro de Olaria - ladeado por dois complexos de favelas: Alemão e Vila Cruzeiro - subúrbio da cidade carioca e, diferentemente das outras duas rodas aqui problematizadas, não se situa em favela. Entretanto, a análise dessa roda cultural e sua relação com a cidade justifica-se, porque, ainda que fora das comunidades e do alvo da polícia pacificadora e da milícia, a roda cultural de Olaria é constantemente reprimida, tendo seus organizadores já sido multados e sofrido diversos constrangimentos por policiais:

Eles (polícia) querem dinheiro, enquanto qualquer roda acontecer e não chegar nada até eles vai ser essa guerra. Eles ganham dinheiro de todos os estabelecimentos, todos os bares, todos os eventos, menos das rodas culturais. Para eles, somos um bando de maconheiros, mas se pagar o arrego fica tudo certo. Como aqui não tem arrego, vai ser sempre essa luta. (MASSAL, entrevista pela rede social Facebook, 2016)

E a intransigência tem sido constante e irascível. Como a maioria das rodas culturais e outros eventos com público pequeno – de 50 a 400 pessoas – a Roda Cultural de Olaria não possuía licença para ocupar a praça, até que um funcionário da região administrativa esteve no local e multou a Roda Cultural:

Para início de conversa... Essa multa é referente a Roda Cultural de Olaria. Tudo começou quando deixaram uma notificação na grade da quadra, notificando o evento, deixando claro que se acontecesse a Roda, recebe-

ríamos multa. Detalhe: a notificação não foi entregue em mãos... Paramos a Roda... E estamos no corre dos documentos. Mesmo assim chega essa multa (...) Estamos lá fomentando cultura estimulando a prática de esportes, estamos lá formando caráter... Fazer o povo se instruir. Trazer entretenimento e lazer de graça, ocupando o espaço público, é passível de multa nesse país de merda... Apenas estamos fazendo o trabalho deles sem sequer cobrar algo em troca... Nunca pedimos nada a nenhum político. Nunca tivemos apoio de nenhuma parte do poder... Acho que entendi porque fomos multados: eles não querem igualdade intelectual entre o povo e o poder... Vou além ... Vamos correr atrás e a Roda de Olaria vai voltar... Eu prometo! Vamos fazer valer o decreto de lei do Sr. Prefeito que legitima o CCRP. (NEURÓTICO, 2015)

Em seus quatro anos de ocupação, essa roda cultural tem sido extremamente penalizada. Não bastasse ter sido proibida e multada, foi intenso o percurso para anular a multa - até o prefeito Eduardo Paes foi acionado, quando esteve num evento público na favela da Maré. Outras multas foram aplicadas ao longo do ano de 2015 e só meses depois a roda teve seu funcionamento normalizado: “Agora, apareceu um policial dizendo que precisamos da autorização do batalhão. Toda quinta, eles estão indo lá, inventando denúncia. Eles querem dinheiro! E se continuar, vamos denunciar. Mas isso pode ser ruim pra gente.” (MASSAL, 2016)

Todavia, é um desafio entender a causa de tamanha perseguição ao evento, se a roda está amparada pela lei do artista de rua, pelo decreto da prefeitura - que reconhece as rodas culturais como movimentos culturais da cidade - e o nada a opor da Região administrativa^{XVI}. E é um dos organizadores quem tece considera-

ções bastante razoáveis para justificar a intolerância da polícia e outras instâncias públicas com a Roda Cultural de Olaria:

Estava estudando sobre Olaria e descobri que era um bairro extremamente militar e na época da ditadura quem entrasse no batalhão não saía. Todos tinham medo de vir pra cá. Ouvi isso de um policial que era da PM na época. E a galera que mora aqui, a maioria é ex-PM. Então, não aceita a ocupação da praça com som. (MASSAL, entrevista por Facebook, 2016)

A Roda de Olaria também já fora vigiada por P2 (grupo de inteligência da PM), de acordo com um de seus integrantes, inclusive com ameaça de levar preso um dos organizadores. A disputa não apenas simbólica pelo território, na zona da Leopoldina, expõe um dos aspectos mais perversos da polícia militar e parece apontar para uma longa e turbulenta luta pela cultura de rua. E, como Harvey observa, só munido de determinação e organização que o cidadão terá a cidade que deseja:

O direito inalienável à cidade repousa sobre a capacidade de forçar a abertura de modo que o caldeirão da vida urbana possa se tornar o lugar catalítico de onde novas concepções e configurações da vida urbana podem ser pensadas e da qual novas e menos danosas concepções de direitos possam ser construídas. O direito à cidade não é um presente. Ele tem que ser tomado pelo movimento político. (Harvey, 2013, p.34)

Como forma de denúncia e para conquistar a simpatia e adesão de um público mais extenso, a Roda de Olaria produz vídeos explicativos sobre a ocupação, promove campanhas sociais, abaixo-assinados^{XVII} e incentiva o público do evento a participar das reuniões no Batalhão da Polícia Militar do bairro. Táticas para des-

construir um imaginário negativo que se tem sobre o rep e seus seguidores.

Considerações finais

A mais potente forma de organização cultural e artística da cidade do Rio de Janeiro, nos últimos anos, é a ocupação das ruas por coletivos de arte e ativismo - trabalho realizado pelos coletivos das Rodas Culturais, entre outros. O movimento Funk é, muito provavelmente, a maior expressão carioca de jovens dos subúrbios. Interessante, assim, verificar que é sobre essas atividades juvenis que recaem as mais absurdas arbitrariedades da polícia e guarda municipal.

Em janeiro de 2016, blocos de carnaval concentraram-se na Praça XV, Centro do Rio de Janeiro, e saíram em desfile pelas ruas do Centro. Foram impedidos violentamente, pela guarda municipal, de fazer o pré-carnaval, o que deu oportunidade de um debate maior acerca da ocupação dos espaços públicos na cidade. Essa mobilização em torno das delimitações sobre o que pode, quem pode e como se pode usar as ruas como lugar de arte e cultura foi responsável por uma alteração no decreto 44617, que dispõe sobre a realização de eventos culturais no Estado do Rio de Janeiro. Poucos dias após o enfrentamento entre foliões e guardas, o governador inseriu os blocos carnavalescos entre as manifestações que dispensam autorizações prévias.

Embora bastante ruidoso, o debate gerado pela repressão aos blocos não foi muito distinto daqueles a que artistas e produtores de cultura de rua promovem. Como explicar, então, que manifestações como baile funk e rodas culturais não sejam ouvidas pelas instâncias de poder – sobretudo com a mesma eficiência com que os blocos carnavalescos foram?

Uma chave para pensar essa questão talvez esteja na gramática que esses eventos apresentam e nos seus atores. Jovens, adolescentes, normalmente moradores de comunidades ou outros espaços desassistidos, organizando festas de culturas com longo percurso de marginalização, em que há reunião de centenas de pessoas, sobretudo adolescentes e jovens, estes parecem formar um segmento que se quer silenciado, invisível, desprivilegiado pelo poder público.

O carnaval, a rentável e maior festa brasileira, dada a sua magnitude tem grande poder de articulação e este aspecto é definidor na negociação sobre a realização de eventos. Os grupos sociais e produtores culturais envolvidos possuem meios mais insinuantes para terem a pauta atendida. O próprio estado têm interesse na melhor e maior organização da festa.

Entretanto, ao tratarmos de expressões artísticas que ainda não constituem receita ou outra forma de ganho para o estado, casos do funk e das rodas culturais (embora gerem empregos informais), a campanha a ser executada é, infelizmente, mais árdua e, na maioria das vezes, o desfecho não é feliz.

Neste momento, com a troca de prefeito e secretarias, um percentual elevado de rodas está inativo, por não possuir a licença solicitada. A resolução municipal que dispensava os coletivos de buscarem documentos em diversos órgãos, assinada pelo antigo prefeito, não foi renovada, ainda. E os esforços de mobilização têm sido intensos.

“Na pista, pela vitória, pelo triunfo. Conquista, se é pela glória, uso meu trunfo! A rua é nóiz!” (Emicida – Triunfo)

Bibliografia

ALVES, Rôssi. *Rio de Rimas*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

ARAÚJO, Théo. *Corredor da Morte e apologia ao crime foram o primeiro escândalo do funk*. Réporter Terra: Funk, 2001. Disponível em: <http://www.terra.com.br/reporterterra/funk/dia3_not4.htm>. Acesso em: 24/03/2016

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano- artes do fazer*. Petrópolis, Vozes, 1998.

COSTA, Julio Cesar da. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por rossialves14@gmail.com em 11 de maio de 2015.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. *Significado de Retomar*, 2009-2016. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/retomar/>> Acesso em: 15/04/2016

FACINA, Adriana. “Não me bate doutor”: Funk e criminalização da pobreza. Comunicação apresentada no VI ENECULT, Salvador, 2009.

FELIPPE, Jorge. *Legislação – Lei Ordinária Câmara Municipal do Rio de Janeiro*, 2011. Disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/67120c4c1ae54a6603257a14006d2b1d?OpenDocument>. Acesso em: 03/04/2016

GOMES, Tiago. Entrevista telefônica. Maio de 2015.

HARVEY, David. “A liberdade da cidade.” In: MARI-CATO, Erminia et Al.(org.). *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.

LEGISWEB. *Resolução Conjunta SESEG/SEDEC Nº 135 DE 20/02/2014*. Disponível em: <<https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=265890>> Acesso em: 03 abr 2016.

MASSAL, Fellipe. Entrevista pelo Facebook. Disponível em: < <https://www.facebook.com/felippecm?fref=ts> > Acesso em: 05 mar. 2016

MICHAELIS. *Dicionário de Português Online*: Significado de “retomar”. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=retomar>> Acesso em: 15 abr. 2016

NEURÓTICO, Rico. *Roda de Olaria*: roda cultural de Olaria, 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100009228761029&fref=ts>> Acesso em: 19 jun. 2015

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Mana*. Rio de Janeiro, vol. 20, no 1, abril 2014

POLÍCIA CIVIL. *Governo do Estado inaugura Cidade da Polícia, 2009*. Disponível em: <<http://www.policiacivil.rj.gov.br/exibir.asp?id=17701>> Acesso em: 25 fev. 2016

RIO+SOCIAL. Programa, 2016. Disponível em: <<http://www.riomaisocial.org/programa/>>. Acesso em: 10 abril 2016.

SELEMA, Fernando. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por guilherme-santos@hotmail.com em 17/12/2016

SAHEL, Entrevista telefônica. Março de 2016

UNIDADE DE POLÍCIA PACIFICADORA. *Perguntas Frequentes: O que é UPP? UPPRJ*, 2016. Disponível em: <<http://www.upprj.com/index.php/faq>>. Acesso em: 10/04/2016

ZALUAR, A.; CONCEIÇÃO, I. S. Favelas sob o controle das milícias no Rio de Janeiro: que paz?. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, Fundação Seade, v. 21, n. 2, p. 89-101, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.seade.gov.br>> Acesso em: 06 abr. 2016

Recebido em 09/03/2017

Aprovado em 18/03/2017

I Rossi Alves. Pós-doutorado em Estudos Culturais. Professora do curso de Produção Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense. Brasil. Contato: rossialves14@gmail.com

II Formado em Jornalismo. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense. Contato: guilhermemarcelino-dossantos@gmail.com.

III Dados recolhidos pelas bolsistas de iniciação científica (CNPq e FAPERJ) desta pesquisa e expostos na página da rede social Facebook. Disponível em <https://www.facebook.com/Arte-de-Rua-e-Resist%C3%Aancia-205085576508714/?fref=ts> Acesso em 01 jan. 2017.

IV Disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/67120c4c1ae54a6603257a14006d2b1d?OpenDocument>. Acesso em: 03 abr. 2016.

V Disponível em: <https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=265890>. Acesso em: 03 abr. 2016.

VI Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=retomar>. Acesso em: 15 abr. 2016.

VII Disponível em: <http://www.dicio.com.br/retomar/> Acesso em: 15 abr. 2016

VIII Disponível em: <http://www.upprj.com/> Acesso em: 15 mar. 2016

IX Moradores da comunidade do Morro dos Macacos, Vila Isabel, pacificada em 2011, falam frequentemente sobre o terror que viviam quando havia invasão de facções rivais, o que não acontece com a comunidade pacificada.

X Disponível em: <http://www.upprj.com/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

XI Disponível em: http://www.terra.com.br/reporterterra/funk/dia3_not4.htm. Acesso em: 05 jan. 2016.

XII Ex-Coordenador de Cultura, Cidadania e Juventude da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. E atual Coordenador de Políticas para Juventude na Secretaria de Estado de Esporte, Lazer e Juventude do Rio de Janeiro

XIII Hip hop é um gênero musical, criado nos Estados Unidos durante a década de 1970, nas áreas centrais de comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas da cidade de Nova Iorque. Afrika Bambaataa, reconhecido como o criador do movimento, estabeleceu quatro pilares essenciais na cultura hip hop: o rap, o DJ, breakdance e o graffiti.

XIV Disponível em: <http://www.policiacivil.rj.gov.br/exibir.asp?id=17701>. Acesso em: 10 fev. 2016

XV Entrevista telefônica realizada com Sahel em 5 de abril de 2015.

XVI Decreto municipal 36201, de agosto de 2012.

XVII Sem o amparo necessário para a sequência das Rodas em Olaria, foi criada um abaixo assinado para que o 16º Batalhão de Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro conceda a documentação necessária para o funcionamento regular da Roda. https://secure.avaaz.org/po/petition/16o_Batalhao_de_Policia_Militar_do_Estado_do_Rio_de_Janeiro_Conceda_a_documentacao_necessaria_para_o_funcionamento_regul/share/?new

O sarau como estratégia de resistência poética e reflexão sobre novos territórios culturais

Los saraus¹ como estrategia de resistencia poética y reflexión acerca de nuevos territorios culturales

Saraus² as a strategy for poetic resistance and reflection on new cultural territories

Idemburgo Frazão¹

Palavras chave:

Lugar

Território

Marginalidades

Baixada Fluminense

Moduan Matus

Resumo:

O presente trabalho intenta, em termos gerais, refletir sobre a importância dos saraus na literatura brasileira, apontando para a utilização dos mesmos como espaço de resistência cultural, social e política. Mais especificamente, intenta-se tratar dos saraus em territórios periféricos da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, partindo da menção à trajetória histórica dos saraus da COOPERIFA (Cooperativa Cultural de Periferia). Dar-se-á ênfase à obra de Moduan Matus, um importante militante cultural da Baixada Fluminense, que inicia sua atuação poética na década de 1970, quando escrevia seus poemas em muros e portas de lojas fechadas. Suas atividades artísticas são realizadas, ainda hoje, em espaços diversos, que vão dos quintais às praças públicas. O estudo da obra de Matus e da importância dos saraus como forma de resistência cultural permitirá que se traga à luz importantes reflexões identitárias locais.

Resumen:

Este trabajo pretende, en general, reflexionar sobre la importancia de los sarasus en la literatura brasileña, apuntando a su uso como un espacio de resistencia cultural, social y política. Más específicamente de los sarasus en las zonas periféricas de la Baixada Fluminense en Río de Janeiro, desde la mención de la trayectoria histórica de las veladas de Cooperifa (Cooperativa Cultural de la Periferia). Daremos énfasis a la obra de Moduan Matus, un importante activista cultural de la Baixada Fluminense, que inicia su actuación poética en la década de 1970, cuando escribía sus poemas en las paredes y puertas de tiendas cerradas. Sus actividades artísticas se llevan a cabo hasta los días de hoy en diversos sitios, que van desde los jardines hasta las plazas públicas. El estudio de la obra de Matus y de la importancia de los sarasus como modo de resistencia cultural permitirá traer a la luz importantes reflexiones de identidad local.

Palabras clave:

Lugar
Territorio
Marginalidades
Baixada Fluminense
Moduan Matus

Keywords:

Place
Territory
Marginalities
Baixada Fluminense
Moduan Matus

Abstract:

This work aims, in general terms, to reflect on the importance of the sarasus in Brazilian literature, pointing out their use as a space of cultural, social and political resistance. More specifically, the sarasus in peripheral territories of the Baixada Fluminense, in Rio de Janeiro, starting with the historical trajectory of the sarau of COOPERIFA (Cooperativa Cultural de Periferia). We will emphasize the work of Moduan Matus, an important cultural activist from the Baixada Fluminense, who began his poetic actuation in the 1970s, when he wrote his poems on walls and front doors of closed street stores. His artistic activities are still carried out in different venues, which may go from backyards to public squares. The study of Matus' work and the importance of the sarau as a form of cultural resistance will bring to light important local identity reflections.

O sarau como estratégia de resistência poética e reflexão sobre novos territórios culturais

A Reflexões a partir das várias nuances do termo marginal, na contemporaneidade, têm aberto um vasto caminho (interdisciplinar) de discussões sobre o surgimento e/ou ampliação de novos territórios poético-culturais, no campo da literatura e da cultura como um todo. A marginalidade, como aqui se propõe, relaciona-se às figurações de obras e eventos que, de alguma maneira se desviam da tradição canônica. Entendendo *poiesis* como a capacidade criativa inerente a qualquer linguagem artística (cultural por excelência) – mais que como mera instância do poético – o presente trabalho intenta trazer para a discussão o retorno recente de atividades e eventos que, há décadas passadas (caso queiramos, séculos) já figuravam nos espaços de vivência, criação ou recepção de artes: os saraus.

Presente no cotidiano dos amantes da arte contemporânea, em várias de suas possibilidades de manifestação e classes sociais, os saraus, em princípio, para as novas gerações, podem parecer ser genuinamente pós-modernos, com performances, dramatizações criativas, com o apoio ou não da música (apontando aqui para o exemplo do Rap (*Rhythm and poetry*)). Mas, como se sabe, em muitos momentos da cultura ocidental, independente de suas denominações e guardadas as diferenças temporais e estéticas, os saraus atraíram a atenção e tornaram-se ponto de encontro e prazer de diversas gerações. Para dar um exemplo histórico, pode-se remeter ao período neoclássico da arte ocidental, à participação do poeta Domingos Caldas Barbosa, nos salões brasileiros e por-

tugueses. A importância de Barbosa na literatura, até bem pouco tempo não era destacada. Seu trabalho dava grande ênfase à música e ao que hoje denominamos cultura popular. Era nos saraus que esse artista brasileiro brilhava. Mas só ficaram para a posteridade poucos relatos sobre suas performances. Nos poucos comentários que passaram para a história sobre as mesmas, figuram a rivalidade do poeta carioca com o conhecido árcade português Manuel Maria Barbosa du Bocage. O irreverente poeta português ridicularizava as modinhas que deram fama a Caldas Barbosa.

Caso tivesse sido possível, no período neoclássico da literatura ocidental, gravar o som e a imagem das participações de Barbosa, talvez se pudesse ter antecipado os debates atuais sobre a saudável e importante relação entre a literatura e outras linguagens artísticas. A oralidade é uma das marcas dos genuínos saraus, já que a parte escrita se envolve nas performances e, muito se perde, quando não se registra em imagem o evento em que ocorre o sarau. Mesmo sendo um evento em si, o sarau é mais que um encontro para recitações e performances. Há inúmeras formas de saraus – que vão das simples, com a apresentação em cômodos de uma casa, de um apartamento; em um jardim, em uma rua - aos grandes eventos, da Zona sul do Rio de Janeiro, ou na periferia de São Paulo. É também comum a organização de saraus em escolas e por parte das editoras para divulgar seus livros. Os tipos de saraus que mais se ampliam, na atualidade, são aqueles em que os participantes criam um clima de festa e confraternização. A marca do sarau é o encontro, a troca. Não se trata apenas de ouvir, ler, cantar ou falar. Trata-se de interagir, de trocar ideias e informações.

Na atualidade, tem chamado bastante a atenção, a utilização dos saraus

como mecanismo de reflexão e enfrentamento de problemas socioculturais, políticos (e, mesmo, econômicos). Nas últimas décadas do século XX e primeiras do terceiro milênio, os saraus, que já existiam, ampliaram-se também nos espaços periféricos, tornando-se lugar de vivência poético-reflexiva. Partindo do entendimento do termo “lugar” enquanto espaço identitário apropriado (nas duas acepções dessa última palavra) por determinado grupo, seguindo o pensamento do geógrafo sino-americano Yi-fu Tuan, afirma-se, aqui, neste texto, que os chamados escritores marginais (como se auto denominou o escritor Ferrez, no princípio de seu aparecimento para o grande público, ou de periferia, como preferem muitos). Atualmente se apropriaram de maneira criativa, dos velhos e históricos saraus. Então, o sarau se tornou um lugar próprio para o desenvolvimento das atividades culturais de muitas comunidades, assumindo diversos desenhos e linguagens ditas não-canônicas, sendo assim apropriado, apossado pelos moradores da periferia.

O lugar, segundo Tuan (1983, p. 198), “é um mundo de significado organizado”. Só se familiariza com o lugar, ao longo do tempo, nem sempre determinado. Contrapondo-se ao que Marc Augé denomina não-lugar, o lugar tem uma relação mais afetiva com o sujeito. Afirma-se, então, aqui, no que diz respeito ao retorno dos saraus, enquanto manifestações artístico-culturais, que os mesmos se tornaram um lugar de vivência comunitária da cultura, através das manifestações artísticas, que incluíam, além da literatura, performances e atividades musicais.

Saraus de Periferia

Tendo como principal expoente os autores Ferrez, Sérgio Vaz e Sacolinha, como costuma afirmar a socióloga

e pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento(2009), o hoje conhecido movimento da poesia marginal de periferia, que se intitulou COOPERIFA (Cooperativa Cultural de Periferia) deu aos saraus uma nova roupagem, dotando-o de uma condição mais “bélica”, espaço de crítica e enfrentamento do “status quo”. Além da abertura para novas manifestações poéticas, artísticas, os saraus tornaram-se ambientes propícios para a reflexão identitária, para a organização social dos moradores da periferia, que têm-se aqui, como exemplo, o caso da conhecida comunidade do Capão Redondo.

Torna-se importante, aqui, a remissão às discussões abertas pelo escritor e pesquisador João César de Castro Rocha (2006) sobre o que ele denominou, em um de seus trabalhos no campo da literatura, *Dialética da marginalidade*, referente à maneira independente como o grupo poético aqui citado se relaciona com os meios de criação e difusão cultural. Segundo João César, a dialética da marginalidade surge no diálogo com as reflexões sobre a dialética da malandragem, relativas à identidade brasileira, mantidas por Antônio Cândido, ao longo de décadas. Nas figurações da dialética da malandragem, entende-se que há uma relação entre o sujeito cultural (no caso o malandro), com instâncias diversas das classes sociais. O malandro é aquele que “se dá bem”, por saber “se virar”, “dar um jeitinho”, utilizando as artimanhas, apreendidas e desenvolvidas no convívio com a própria sociedade. Ou seja, a malandragem consiste em sobreviver, e mesmo ascender socialmente, a partir da camaradagem conseguida no contato com diversos setores sociais.

A expressão Dialética da Malandragem surge nos estudos de Cândido sobre a obra Memória de um Sargento de Milícias, de Manuel Antônio de Almeida, que tem como protagonista um anti-

-herói, cujas façanhas “pícaras, ao invés de ridicularizá-lo, derrotá-lo, elevam seu “status”. Um bom exemplo disso têm-se no momento em que, no romance picaresco de Almeida, Leonardo Pataca Filho é promovido, exatamente quando é preso pela milícia (polícia) da época. Esse pícaro, de acordo com Antônio Cândido, seria o prenúncio do que, hoje, se entende por “malandro brasileiro”, mas não propriamente no sentido que recebe em obras como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, quando malandragem se relaciona ao crime, à infração de leis. Polêmica, já em suas básicas significações, a palavra malandro pode ser observada em suas diversas acepções, que, nem sempre, hoje, funcionam em termos negativos, como é o caso das figuras de artistas como Cartola, Carlos Cachaca, Moreira da Silva. Como se pode ver na conhecida obra de Chico Buarque “Ópera do Malandro”: “mas o malandro pra valer, trabalha, mora lá longe, chacoalha, no trem da central”.

Nas reflexões de João César, que foram expostas até aqui, subjaz a ideia de que há um ponto dialogal entre a dialética da malandragem e a dialética da marginalidade, que está centrado nos aspectos identitários e culturais brasileiros. E o ponto diferencial se encontra, segundo César, na independência forjada pelos atores sociais de periferia (escritores marginais de periferia). Esses marginais, que se diferenciam fundamentalmente dos ditos poetas marginais da década de 1970, por não pertencerem à classe média, também, como esses, criam e divulgam independentemente suas obras. Os marginais enfrentam, com seus próprios recursos e inventivas, o chamado sistema literário (cultural), canônico, por excelência. Utilizam espaços alternativos, como bares, campos de futebol, para desenvolver seus trabalhos e não têm apoio, nem mesmo de suas famílias, em termos econômicos, como acontecia com a geração

mimeógrafo, de 1970. Por isso, João César afirma que, enquanto na dialética da malandragem há, ainda, uma espécie de subserviência às classes dominantes, na dialética da marginalidade há um enfrentamento, que tem como estratégia uma espécie de “guerra de relatos”. O marginal de periferia não depende do apoio da classe média, nem tão pouco da academia para existir (e sobreviver). Mas é preciso observar, aqui, após essa afirmativa de que, nos últimos anos, como ocorreu também, em décadas anteriores, com os (antes independentes) poetas marginais da década de 1970, suas obras têm sido publicadas por editoras importantes, pertencentes ao mercado editorial estabelecido e divulgadas pela mídia. Autores como Ferrez têm sido convidados para partir de eventos em vários países. Os saraus, que eram marcantes na década de 1970 – com participações de poetas e escritores da classe média carioca, ampliaram seu âmbito de atuação, atingindo também as periferias.

Como se sabe e se disse, há instantes, os saraus não são propriedade apenas das periferias, ou da classe média, o próprio exemplo dado, há pouco, tendo o poeta árcade Caldas Barbosa como principal personagem, ratifica isso. Inúmeros grupos, oriundos de diferentes classe sociais, têm nos saraus um dos seus eventos favoritos.

O presente trabalho intenta, mais especificamente, tratar dos saraus em um território que, embora distante da comunidade paulista do Capão Redondo, tem com ela certa relação identitária, pelo fato de as discussões que aqui ocorrerão se inserirem nas reflexões acerca das **marginalidades**. Utiliza-se, aqui, a palavra destacada, no plural, propositadamente, para dar ênfase à pluralidade que a mesma assumiu, na contemporaneidade e, principalmente, ao estigma que marca o espaço central das

reflexões fundamentais deste trabalho: a Baixada Fluminense.

Em tempos não muito distantes (e ainda atuais) a Baixada Fluminense era tida como um dos locais mais perigosos e violentos do Brasil. E sua produção cultural pouco percebida ou apreciada. A migração nordestina para a região, dotando o local de um novo desenho identitário, tendo o cordel, a feira e as tradições culturais nordestinas passando para o cotidiano de grande faixa do território metropolitano fluminense.

A reflexão sobre os novos territórios poéticos, ponto de partida do texto aqui apresentado, acrescenta-se a marcante questão identitária e o grande desconhecimento por parte do grande público das atividades culturais e das produções poéticas baixadenses. A lembrança dessa região é sempre marcada, como já se adiantou, pela problemática da violência, como se a isso se resumisse o cotidiano da localidade. Trata-se, em realidade de um espaço rico em termos de manifestações culturais, marcado pelas afinidades psicológicas, sociais e culturais.

A gização e o gizador

Edgard Vieira Matos (nascido em Nova Iguaçu-RJ, em 25 de julho de 1954), mais conhecido como Moduan Matus, nome adotado em 1974, quando começou a escrever poemas (alguns de protesto contra a ditadura de 1964). Sua primeira publicação ocorreu em 10 de junho de 1979, na revista Equipe, número 13. O reconhecimento poético veio a partir de 1978, quando, devido ao pouco espaço conseguido para a publicação de seus poemas, passou a escrevê-los a giz, nas portas das lojas (quando fechadas), nos centros comerciais da Baixada Fluminense, nos municípios do Rio

de Janeiro, Niterói e São Gonçalo (mas, principalmente, em Nova Iguaçu). As portas de aço com ranhaduras pintadas com tinta fosca e escura, refletiam bem os poemas, sucintos, escritos de forma clara, para que os passantes pudessem lê-los caminhando. A gização chegou a virar um movimento de poetas. O grupo foi batizado com o nome de “caco de Vidro”, na década de 1990. Daí desembocando em outros movimentos poético-culturais. (MATUS, 2016)

Da poesia alternativa da década de 1970 – no período da gização – aos saraus em bares e em quintais e praças, na atualidade, Moduan Matus se impõe enquanto autor que não cedeu à sedução das facilidades editoriais. Além de um poeta de extrema, mais pouco divulgada produção, é um pesquisador da cultura baixadense e um ativista cultural. Dos problemas sociais, às festas, aos saraus, as poesias de Matus, além da inegável qualidade artística e da reflexão crítica sobre o seu lugar, articulam discussões bem atuais inerentes às identidades literárias contemporâneas.

A presença e a atuação de Moduan matus, na Baixada Fluminense, tendo como vertente importante de seu trabalho poético questões do local e uma grande inclinação ao concretismo, apontam para uma forte afetividade em relação a um espaço considerado periférico em relação à cidade do Rio de Janeiro. O olhar que o eu lírico, nas poesias do autor, lança sobre as cidades baixadenses é fundamentalmente crítico. Entretanto, há a percepção de que tais críticas têm sentido construtivo. Tais críticas partem de um vasto conhecimento, tanto das mazelas, quanto dos pontos positivos da Baixada, em especial, de Nova Iguaçu. Assim, o espaço baixadense, onde o poeta vive, há anos, com sua família, seus amigos, torna-se um lugar, no sentido dado por Tuan. É desse (e nesse) es-

paço que sua voz poética se irradia. A identidade do poeta assume as cores da realidade (e dos estigmas) de seu lugar. O termo marginal, para muitos, forte demais, ou errôneo, para refletir acerca da obra de um poeta que participa, há décadas, também de alguns espaços, hoje tornados canônicos, como o CEP 2000, liderado por Ricardo de Carvalho Duarte, o Chacal, dentre outros. A marginalidade, em Moduan, não se situa totalmente em sentido sócio-econômico, como ocorreu com o já citado poeta Ferrez. (NASCIMENTO, 2006)

Em realidade, a situação poética do poeta iguaçuano dialoga com a problemática da marginalidade, quando se pensa na exclusão, ou na “oclusão” do seu lugar de fala. Entra em questão, como se pode perceber, o próprio olhar das elites, tanto sócio econômicas, quanto culturais e (e mesmo de certo setor acadêmico). Não se trata, efetivamente, e uma marginalidade de base econômica, mas em termos de dificuldade de acesso ao grande público, ou de certa maneira, em certo sentido, de auto-exclusão. Moduan Matus foi citado por Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Messeder Pereira, por suas poesias da década de 1970 (HOLANDA, 1982), quando iniciou sua caminhada poética, com sua peculiar gização, mas não teve a divulgação ampliada, depois disso.

Moduan constrói, à sua maneira, uma trajetória peculiar, como muitos outros da baixada, do presente e do passado, lembrando em suas atitudes no campo da cultura, de solando Trindade, poeta defensor da cultura de matriz africana, que viveu por algum tempo na Baixada, e radicalizou-se. Definitivamente, em Umbu das Artes, no Estado de São Paulo. Outro autor fundamental para a baixada também deve ser aqui mencionado: Francisco Barboza Leite. Esse autor, contemporâneo e amigo de Trindade, era um multi-artista

cearense, preocupado com questões culturais da Baixada, autor do Hino do município de Duque de Caxias.

Marginalidades – Identidades subalternas?

No que diz respeito à questão das identidades – escritas, aqui, sempre, propositadamente no plural – autores como Zigmunt Bauman (2004) e Stuart Hall (2014), em textos já bastante conhecidos no meio acadêmico, afirmam, cada um com suas peculiaridades reflexivas, que o pertencimento e a identidade não são sólidos como se pensava, ainda sobre a vigência dos Estados Nacionais. As identidades e o pertencimento são negociáveis. Ao se discutir sobre as novas territorialidades em termos sócio-políticos, abre-se, também para os estudos das ciências humanas, novos e ricos caminhos especulativos, no que diz respeito aos campos de atuação das disciplinas acadêmicas, da cultura e das linguagens artísticas. Ratificando o que aqui se diz, o polonês Bauman afirma que:

tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre a maneira como age - e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais, tanto para o ‘pertencimento’, quanto para a ‘identidade’. (BAUMAN, 2004, p. 17)

Entretanto, pertencer, a um determinado “lugar”, ou comunidade (no sentido europeu), em locais centrais, como a Polônia – o caso de Bauman -, ou à Jamaica, caso de Stuart Hall -, diferencia-se bastante de pertencer a uma comunidade no sentido brasileiro. Ou seja, o

pertencimento a uma comunidade como o Capão Redondo, o complexo do Alemão, ou à Baixada Fluminense, situa, ou liga, de imediato, o sujeito identitário a um estigma, a uma visão ou condição, se não de excluído, de subalterno, no sentido que lhe atribui Gayatri Spivak, em seu “artigo-livro” *Pode o subalterno falar?* (2014). Nesse pequeno e precioso texto, a estudiosa indiana aponta para as figurações de uma sociedade em que a mulher ainda não conquistou – ou, não se apropriou - efetivamente, de seu lugar de fala. Embora não trate, efetivamente da problemática das territorialidades textuais ou mesmo da exclusão social, em sentido amplo, Gatyí permite, com suas reflexões, que se possa criar um diálogo reflexivo aproximando diversos “locus” e discurso, onde não há “potência de voz.” É o que acontece com as chamadas minorias – que na maioria das vezes se constitui como maioria numérica. E esse é o caso das mulheres, dos negros, dos pobres e de tantos outros, no Brasil.

Moduan Matus impõe sua voz a partir da visão crítica e de sua atuação efetiva(e afetiva) na dinamização da arte na Baixada Fluminense. A poesia desse ativo poeta é metamorfose, em termos de temática e de estratégias textuais. E há um veio identitário percorrendo as inúmeras trilhas poéticas abertas por sua arte e por suas atividades artísticas como um todo, em meio a um olhar preconcebido das elites dominantes. Desde o início de sua produção, a criatividade está a serviço da ação, nos campos muitas vezes minados, em vários sentidos, das periferias. Desde as figurações, no período complexo em termos de liberdade de expressão e criação da poesia marginal, nos anos 1970, até os dias de hoje, passando, como já foi mencionado, pela ênfase na poesia concretista, Moduan Matus participa e organiza eventos artísticos. Aproximando a poesia das artes plásticas, da música, da gastronomia.

Bares, escolas. Universidades, praças, quintais, continuam sendo seus espaços mais frequentados, sempre que possível, iluminando, tirando beleza da cultura baixadense das sombras.

Conclusão

Em um momento em que a aceleração marca as atitudes cotidianas, os saraus se revitalizam, ampliando seu campo de atuação em lugares pouco esperáveis ou prováveis. Tais lugares ocupam espaços culturais, mas, fundamentalmente, afetivos. Utilizados por atores sociais de diversas classes, esses eventos, marcados pela apresentação oral de obras artísticas, hoje são utilizados por vários grupos como forma de resistência e fortalecimento de identidades locais. Abriram-se vários novos territórios poéticos, exatamente a partir da utilização dos saraus como forma criativa independente. Daí a denominação marginal, que alguns grupos utilizam para se autodenominar, tendo como exemplo mais conhecido, COOPERIFA (Cooperativa de autores da periferia). A marginalidade aponta para formas de exclusão. Poetas de locais como o Chapadão ou a Baixada Fluminense buscaram a divulgação de suas obras, mas terminam por ceder ao mercado editorial. Autores como o Iguacuano Moduan Matus, embora também se vinculem, em alguns momentos de suas carreiras, a editoras, têm uma inclinação marginal, por permanecerem seguindo caminhos alternativos, não canônicos, ou pouco canônicos (o que inclui a internet). Mesmo não utilizando a gização, como fizera, nas décadas de 1970 e 1980, o poeta baixadense amplia suas participações em espaços alternativos, o que não significa que tais espaços sejam pouco frequentados. Ao contrário, há uma tradição poética na Baixada Fluminense que é pouco conhecida do grande público. Professores

e pesquisadores como o próprio Moduan, têm lutado pela preservação e pela divulgação da cultura local.

Ao longo do desenvolvimento deste artigo, tentou-se a partir de reflexões sobre a importância dos saraus para a cultura contemporânea e da obra do poeta Moduan Matus, trazer para a discussão questões inerentes a aspectos culturais que, de várias maneiras, desafiam o cânone literário e/ou cultural. Da gização de Moduan, aos saraus dos quintais da Baixada Fluminense, ou da COOPERIFA, da comunidade do Capão Redondo, pôs-se em destaque, aqui, a utilização de caminhos alternativos e não menos eficazes de desenvolvimento de trabalhos e eventos culturais que dinamizam a cena artístico-cultural brasileira.

Bibliografia

AUGÉ, Marc. *Não lugares: uma introdução a uma antropologia da super-modernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BARBOSA, Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidades*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Trad. De Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia Jovem – anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

MATUS, Moduan. Blog do autor. <http://moduanmatus.blogspot.com.br/p/p.html>. Acesso em: 27 out. 2016.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”. *Letras*. Universidade Federal de Santa Maria, n.32, p.23-70, Jun 2006. Ética e Cordialidade.

SPIVAK, Gayatri Chacravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

TUAN, Yi Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.

Recebido em 08/03/2017
Aprovado em 15/03/2017

1 Reuniones com fin literário y poético.

2 Poetic gatherings

1 Idemburgo Frazão. Doutor em literatura comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor em Ciências Humanas e Letras na UNIGRANRIO, Brasil. Contato: idfrazao@uol.com.br

**Torcedores organizados:
enigma como contrapeso ao fantasma da razão esclarecida**

**Barras Bravas:
enigma como contrapeso al fantasma de la razón esclarecida**

**Football supporters groups:
enigma as counterweight to the ghost of the enlightened reason**

Gustavo Coelho¹

Palavras chave:

Estudos da subjetividade

Antropologia

Juventude

Epistemologia

Imaginário

Resumo:

A partir de alguns relatos etnográficos conduzidos no seio de torcidas organizadas de futebol, assim como através de imagens que compõem seus cotidianos, materiais em cruzamento teórico com autores como Simmel, Gumbrecht, Mauss, Hubert, Clastres, Durand, Durkheim, Maffesoli e alguma influência na filosofia de Nietzsche, este artigo esmiúça esse universo, particularmente seus paroxismos intimamente relacionados à temática do Mal. Desses cruzos entre empiria e teoria, então, sugerimos que universos jovens e populares de nossas cidades, mesmo sendo constantemente reduzidos sob a máquina do discurso determinante e criminalizador, podem guardar em seus complexos cotidianos, ricos reservatórios de formas de viver, de imagens, de narrativas, de rituais, de experiências estéticas, de epifanias, que operam como “tecnologias” encantadas na defesa e garantia cotidiana da manutenção de uma zona subjetiva que celebra o indeterminado, o enigma, em contrapeso ao fantasma do desencantamento pela determinação racionalista, esclarecida.

Resumen:

A partir de algunos relatos etnográficos conducidos en el seno de barras bravas de fútbol, así como a través de imágenes que componen sus cotidianos, materiales en cruzamiento teórico con autores como Simmel, Gumbrecht, Mauss, Hubert, Clastres, Durand, Durkheim, Maffesoli y alguna influencia en la filosofía de Nietzsche, este artículo detalla este universo, particularmente sus paroxismos íntimamente relacionados a la temática del Mal. De esos cruzamientos entre empírea y teoría, entonces, proponemos que universos jóvenes y populares de nuestras ciudades, incluso siendo constantemente reducidos bajo la máquina del discurso determinante y criminalizador, pueden guardar en sus complejos cotidianos ricos reservorios de formas de vivir, de imágenes, de narrativas, de rituales, de experiencias estéticas, de epifanías, que operan como “tecnologías” encantadas en la defensa y garantía cotidiana de una zona subjetiva que celebra lo indeterminado, o enigma, en contrapeso al fantasma del desencantamiento por la determinación racionalista, esclarecida.

Palabras clave:

Estudios da subjetividade

Antropologia

Juventud

Epistemologia

Imaginario

Keywords:

Subjectivity

Antropology

Youth

Epistemology

Imaginary

Abstract:

From some ethnographic reports conducted within football supporters groups, as well as through images from their everyday lives, materials in theoretical intersection with authors as Simmel, Gumbrecht, Mauss, Hubert, Clastres, Durand, Durkheim, Maffesoli and some influence on the philosophy of Nietzsche, this article explores this universe, particularly its paroxysms closely related to the theme of Evil. From these crosses between empiricism and theory, then, we suggest that young and popular universes of our cities, despite being constantly reduced under the determinant and criminalizing speech machine, can save in their complex everyday lives, rich reservoirs of ways of living, images, narratives, rituals, aesthetic experiences, epiphanies, operating as enchanted “technologies” in defense and guarantee of a subjective zone that celebrates the indeterminate, the enigma, in counterweight to the ghost of disenchantment by the rationalist and enlightened determination.

**Torcedores organizados:
enigma como contrapeso ao fantasma
da razão esclarecida**

Era jogo do Fluminense contra o Friburguense pela primeira rodada do Campeonato Carioca de 2012 no Estádio de Moça Bonita em Bangu¹¹. Dudu, da Torcida Organizada Young Flu, que foi meu principal auxiliar na pesquisa, definitivo em especial para uma entrada bem feita no campo, apresentou-me a um torcedor já antigo da torcida que naquele momento expunha para venda algumas camisas-pirata do Fluminense na praça em frente ao Estádio.

– Esse aqui, é o Xoxó, com ele você vai ouvir muita história! – apresentou-me Dudu.

– Ah se você quer ouvir história, pega meu telefone que nessa torcida eu já vivi tudo, tudo mesmo, você nem imagina. Olha aqui – disse ele arregaçando uma das mangas e exibindo seu ombro – essa tatuagem aqui eu fiz na cadeia.

Era uma tatuagem com a inscrição Young Flu, bem pequena, feita provavelmente com tinta de caneta mesmo, como é comum em tatuagens feitas em presídio, resultando em uma cor gasta meio esverdeada e em letras não alinhadas, o que corrobora a construção do imaginário do desgaste e da ruína como índices corporais, e que carregam justamente em sua degradação, os indicativos da experiência vivida. Um imaginário que fora ainda reafirmado pela maneira como Dudu o apresentou, não por acaso seguido prontamente da exibição da tatuagem como cartão de visitas naquele nosso primeiro contato. Ao exibi-la, ele ainda bateu três vezes uma de suas mãos com relativa força sobre o ombro tatuado, o que fazia vibrar não somente o ombro batido, mas o arsenal memorial que aquele corpo carregava. A isso, ele seguiu dizendo:

– A Young Flu é a minha vida! Para você ter uma ideia, eu coloquei Young Flu nos nomes dos meus filhos.

– Sério? Como assim?

– É sério, posso te mostrar as identidades deles, o mais novo é Marcos Young Flu e a menina é Mariana Young Flu. Se você quiser, me liga e a gente marca de conversar, é muita história.

Diante do baixo conhecimento memorial que em boa parte dos casos temos de nossos próprios nomes de família, cuja ancestralidade, por mais que a carreguemos, muitas vezes segue desconhecida durante toda nossa vida, esse senhor parece ter se dado conta de que o elemento memorial que constitui com mais força as bases de sentido de sua vida, ou ainda, aquilo que melhor lhe põe em contato com o mundo e que encheu seu reservatório de histórias, é justamente sua longa e intensa vivência na Young Flu. Sendo assim, ainda que tal batismo de seus filhos soe, à primeira vista, como loucura, ele possui o mesmo sentido que qualquer outro sobrenome de família, ou seja, exprime a comum vontade de que uma matriz memorial não seja esquecida, abrindo caminho, portanto, à continuidade de determinada herança cultural, de uma espécie de segredo passado pelo nome aos seus descendentes.

Outro ponto que me chamou atenção nessas nossas primeiras palavras, menos anedótico do que este último, porém mais significativo ao que nos importa nesse artigo, foi o fato de ele ter prontamente revelado sem muita cerimônia, seu passado como presidiário. Tal informação, parecia ter-me sido passada como mero fato histórico, dito aparentemente de maneira desprezível, ao final de um frase, descentralizada, deixando em segundo plano aquilo que agora considero sua função primordial, atuante menos conscientemente que inconscientemente. Primeiramente, ter estado preso assume nessa situação, uma função somente positiva, bem diferente da negatificação comum às

durezas enfrentadas por quem carrega esse passado na sociedade em geral. Cabe então a pergunta: do que se trata tal positividade nesse cenário particular? Sugiro, para começarmos a refletir sobre isso, pensarmos no aspecto ambivalente que a vida em presídio assume no imaginário social, em geral mais ou menos compartilhado. Por um lado, um lugar que representa o fim da liberdade, o encarceramento total e que, portanto, age como fantasma ameaçador coletivo a fim de agirmos de tal maneira que possamos evitar sermos levado a esse lugar. No entanto, por outro lado, a própria dureza de seus muros, o próprio rigor nas trancas de suas celas, também aviva a curiosidade geral sobre o seu cotidiano carregado de segredos, reforçados ainda pela também paradoxal sedução que nos causa essa comum sensação de liberdade atrelada ao vitalismo de intensidades e irresponsabilidades intimamente relacionado ao imaginário da vida do crime – fator amplamente utilizado nos romances, policiais ou não, no teatro, no cinema e claro, fator também de alta fertilidade no seio de diversas culturas jovens. É, no entanto, o conceito de “enigma” que acredito seja o mais determinante ao que desejo desenvolver aqui. Afinal, tanto a imagem da cela bem trancada, serve à manutenção desse enigma, como também a atração, própria de tal sedução proibida, assume a mesma função nessa proteção do enigma.

Georg Simmel (2010)^{III} chegou a brevemente desenvolver a função sociológica que o segredo assume nos rituais, no cotidiano, nos laços sociais, na mútua solidariedade a fim de produzir tanto os fatores de coesão quanto os de exclusão no seio de sociedades secretas, mas que talvez, de maneira menos reforçada, estejam também em funcionamento em todo tipo de agrupamento, mesmo nos mais efêmeros. Como pretendo complexificar o conceito desenvolvido de maneira um tanto ligeira sob a alcunha de “segredo” por Simmel, nele restrito a esse papel sociológico estrutural, decidi pelo uso de uma outra palavra que poderia até ser-

vir de sinônimo a “segredo”, mas que a meu ver tem maior peso – “enigma”. Se “segredo” transmite a ideia de algo conhecido por um grupo de pessoas que pode, mediante algumas manobras e intenções, revelá-lo ou não a outras, podendo então constituir elemento de posse, sendo também algo de conteúdo definido, capaz de ser “esclarecido” com uma simples vontade de seu proprietário, e cujo acesso sanaria em definitivo uma curiosidade, o “enigma” pode supor uma insolubilidade patente, que é bem o caso do conceito que pretendo desenvolver neste artigo. Em outras palavras, para somente introduzir momentaneamente o que está em jogo, ser-lhe apresentado não leva a possuí-lo, já que por natureza ele é incapturável, transborda e resiste diante de qualquer tentativa de definição; é mais um contato de comunhão que de controle, mais adentrar numa vibração dinâmica impedindo qualquer fixação do que a oferta de um domínio, é lançar-se num “devir-ilimitado” que opõe obstáculo a qualquer possessão da vida.

Por ora, retomemos alguma empiria. Os grupos de jovens que estudo acabam compartilhando uma série de características similares às das sociedades secretas, o que fica evidente em suas frequentes suspeitas quanto ao meu trabalho, especialmente quando encontrava jovens ainda não conhecidos em minha experiência de campo. Eu não compunha ainda seu cotidiano, não havia, então, estado ritualisticamente nem próximo do seu enigma e, portanto, havia sobre mim uma espécie de local de fronteira, onde a gestão mais rigorosa desse enigma assumia um papel fundamental. Por exemplo, em Paris^{IV}, quando conversava com um jovem torcedor de 27 anos, negro e que também já estivera preso durante dois anos, ao ser perguntado sobre uma briga que havia acontecido algumas semanas antes na Praça da Bastilha contra torcedores do Zagreb, time da Croácia, ele respondeu em tom de voz bem baixo, parecendo preocupar-se com quem eu realmente era e com quem, por azar, pudesse estar

por perto: “Não, sobre isso eu não falo.” – o que eu ouvi como sendo “sobre isso eu não falo com você”, afinal, diante da importância do episódio, era óbvio que naquela semana ele tinha sim falado sobre isso por diversas vezes com seus companheiros.

Daí, portanto, que para esse tipo de pesquisa, a qualidade está intimamente ligada à presença empírica por longa duração do pesquisador nos locais de socialização, ao chão do cotidiano, especialmente naqueles onde a segurança de si poderá estar notadamente em risco, ou seja, onde a condição de “estar junto”, ou “no bonde”^{tv} com eles, opere uma suficiente repressão da posição destacada de “pesquisador”, possibilitando algum nível de aglutinação, embora não total, para que justamente através dessa flexibilização da sua “posição”, possam passar doses desse enigma. Talvez assim, pouco a pouco, ao miúdo, de segredo em segredo (e agora são mesmo segredos) como esse que o parisiense recusou me contar, você possa ir paulatinamente “sentindo” o enigma. Em resumo, o “estar junto” tão recorrente na obra de Maffesoli, aqui não é somente uma expressão que sintetiza uma tendência de nossa época de justaposições em oposição à modernidade divisora, mas também uma urgência metodológica. Somente a análise esfriada e posicionada subjetivamente no exterior, “acima” do vivido, de onde se “fala” dele, que o “transcreve” sem se “inscrever”, funcionando na lógica “sujeito e predicado”, e de lá operando pela expressão de certezas, cujo tipo por excelência é um jornalismo que dificilmente permite expressar dúvidas sobre o que acabara de ver pela primeira vez, não dá mais conta. É justamente, então, quando se pensa, dotado de uma qualidade moral superior, ter acessado determinado enigma e logo imediatamente, “ao vivo”, o “desvelado”, dado a ele uma expressão final, uma “informação”, aí está dada, então, a forma de seu mais baixo nível de compreensão. É, portanto, a crença na transparência do “desvelado”, o estado mais “vedado” da “velação”, para usarmos termos heideggerianos (2010).

Como bem disse Simmel (2010, p. 388), “a sociedade secreta compensa ainda o momento de exclusão próprio de todo segredo”. Um segredo, portanto, é elemento que por um lado pode isolar aquele que o conhece, mas que encontra na comunidade sua compensação, lhe permitindo um paradoxo fundamental, o de continuar sendo segredo ao mesmo tempo em que é compartilhado por alguns, o que Simmel (2010, p. 388-389) bem resumiu assim: “não é então contraditório que o segredo seja tanto favorecido quanto destruído pela socialização”. Já o enigma, forma mais desenvolvida do segredo, poderíamos dizer, justamente pois, pela socialização conduzida na própria continuidade da convivência, sendo reforçado por rituais de iniciação e de passagem, passa a ser sentido não em seu conteúdo, uma vez que não o possui em limites cognitivamente discerníveis, o que o igualaria ao destrutível segredo, mas, em sua forma, em seu modo de inscrição, traz à frente da cena o corpo, os humores, a experiência estética, como locais por onde encontra boa condutibilidade, necessitando para isso, portanto, da fissura das barreiras do monopólio da racionalidade cognitivo-instrumental (SANTOS, 2011) concentrada no indivíduo, as quais, se permanecessem bem fincadas, emperrariam sua circulação. Assim, o enigma garante sua indestrutibilidade, garante sua insolubilidade, já que não possui valor de dureza, não se estabelecendo em parte alguma mesmo estando por todo lado, inclusive nos pequenos segredos aqui e ali revelados. No entanto, para entender o que quero dizer, faz-se necessário compreender também a dimensão formal do segredo, o qual contém sim um conteúdo que pode ser contado, diferentemente do enigma, mas tem sua importância não somente no repertório desse contado possível, tendo-a também e principalmente na gestão econômica feita por aqueles que o possuem, em sua gradativa e seletiva contação. No mesmo sentido, Simmel (2010, p. 394) também disse, “o pathos do segredo, que é sempre perceptível e que se deve sempre preservar, dá

ao laço formal ao qual ele está ligado, uma importância superior àquela do conteúdo.”

Trata-se de um papel importante que assume no fortalecimento dos elãs sociais, nas narrativas que vão por esse processo sendo aqui e ali compartilhadas, assim compondo um manancial movente de forte capacidade agregadora, já que nesse universo, “ter histórias” é análogo a “ter marcas”, a “ter vivências”, e portanto, ser voz sempre convocada a mais uma contação. Em outras palavras e tentando apontar melhor a diferença entre segredo e enigma, a expressão “essa tatuagem eu fiz na cadeia”, seguida da afirmação de que possui muita história para contar, quer nas entrelinhas dizer “guardo comigo um vasto repertório de histórias secretas que é preciso você ouvir para entrar em contato com esse nosso mundo”, ou seja, ele estaria disponível a me ofertar alguns segredos, certamente motivado por eu ter sido apresentado a ele por um outro integrante, também experiente e também fonte acumulada de vasto repertório de histórias, o Dudu, disponibilidade imediata que muito provavelmente não aconteceria se eu o abordasse como um absoluto desconhecido, determinantemente destacado de seu cotidiano, ou seja, conduzido em minha totalidade pela racionalidade cognitivo-instrumental não implicada, fora “de todo rito”.

Continuando, então, no que há nas entrelinhas desse encontro, “em todo caso, a razão porque fazemos essas loucuras, não tem explicação”, e aqui sente-se o enigma, sempre aparecendo assim, escondido numa negação, forma única que pode “aparecer”, “devir-louco” para usarmos expressão deleuziana (2011), limite intransponível à estreiteza de nossa linguagem viciada na instrumentação de objetivos informativos e transparentes. O segredo, portanto, afirma-se numa afirmação, enquanto que o enigma só pode afirmar-se negando, em função da ausência patente de conteúdo enunciável que o

caracterize, estando então em estado de invisibilidade mesmo que sentido por todo lado, inclusive nos segredos.

Tal característica formal do segredo no jogo social lhe confere uma dimensão muito mais ampla aproximando-o então do enigma, já que não se trata, portanto, de simplesmente descobrir alguma coisa que lhe será finalmente mostrada, o que seria conferir ao conteúdo uma superioridade. O segredo, então, requer um cuidado, ou seja, não pode acontecer sem que seu conteúdo seja bem guardado e mostrado somente após longo e fino esforço na manutenção temporária de seu desconhecimento, cuidado de cujo rigor depende a magicidade do jogo “esconder x mostrar”, definitivo à intensidade que se experimenta no último momento. Perceber sua ação formal, então, é dar atenção à sua dimensão inconsciente, aos seus efeitos invisíveis, ao enigma que esse manejo torna presente sem que no entanto seja capturado. Em outras palavras, trata-se de, aos poucos, tanto pelos rituais mais bem formalizados, quanto pelos quase imperceptíveis pequenos rituais do cotidiano, perceber tanto as transformações corporais e psíquicas em curso nos gestos, nas maneiras de dizer, nos valores compartilhados, nas imagens oferecidas, nos traços, em suma, em seus impactos formais, esse mistério inapreensível do enigma que tem no segredo apenas uma de suas variantes e que nutre uma espécie de intriga popular dissimulada, escorregadia, insubordinada no impedimento da vitória da maquinaria normativa cognitivo-instrumental empenhada na fixação das suas subjetividades. O enigma, então, como arma negativa à opressão epistemológica colonizadora regida pela racionalidade de tipo instrumental, como esquema que embaralha e impede a instalação plena de qualquer engenharia epistêmica empenhada no interrompimento do dinamismo vital pela instalação de uma ordem estabelecida imobilizadora, movimento de resistência portanto. Voltando, então, a

Simmel, nesse trecho ele parece aproximar o que chama de segredo, da noção de “enigma” que aqui desenvolvo:

um fato sociológico primário, uma certa maneira de estar junto, uma coloração, uma qualidade formal das relações, que determinam, numa ação recíproca diretamente ou indiretamente com os outros, os hábitos do membro do grupo ou do próprio grupo. (SIMMEL, 2010, p. 393)

Penso que em diversos momentos da etnografia base a este artigo, podemos perceber a circulação desses segredos, sentindo a riqueza do repertório desses jovens. No entanto, como já dei a entender, há uma diferença de qualidade relativa à variação da intensidade de suas doses, estando ao que me parece, o enigma mais exposto pelo embaçamento promovido na sublime sensação oferecida quando das doses mais intensas. Com isso quero dizer que há uma evidente injeção de vitalismo no ambiente e nos corpos envolvidos, quando frequentemente põem em cena o que há de

mais bizarro, escatológico, absurdo, bruto, surreal, violento, tenso, arriscado, portanto Mal, seja no momento mesmo que se vive um episódio desse tipo, seja quando se está compartilhando alguma memória vivida. Em outros termos, ter acesso à história é acessar um segredo, mas é no absurdo surrealista que força a barra da inexplicabilidade, que põe a carga no que transborda a normatividade, deixando o fundamental paradoxo acontecer, que então nos é oferecido o enigma ofuscado por ele mesmo. Para pensar um pouco o papel antropológico dessas intensidades e seus efeitos no imaginário, vamos a algumas situações, tanto vividas por mim durante a pesquisa etnográfica, quanto que me foram contadas por alguns dos praticantes.

Voltando de um jogo do Fluminense contra a Ponte Preta em Campinas, já era tarde da noite no meio da estrada, em algum ponto próximo à divisa de São Paulo com o Rio de Janeiro, Xoxó, o mesmo da tatuagem, estava de pé no corredor do ônibus recontando suas histórias.



Fig. 1: Torcedores na caravana da Young Flu

– Meu irmão, hoje é lazer isso aqui rapaz. Quem se lembra do Renê Paraíba? E o William, porra, hoje é lazer a Young cara. A gente ia para o jogo, chegava machucado e voltava machucado só de apinhar dentro do ônibus, nem precisava ter porrada com outra torcida. O “Passa Fome” batia igual um caralho! O Carlinhos Capeta da bateria, ele te batia de maceta! Renê Paraíba te dava era chute! Ele te pressionava... “Escala o time! Quem vai jogar hoje?” Porra, lembra o “Pé na Cova”? Porra... e o falecido, como se chamava mesmo?... E aqueles dois lá de Piedade... O Donty e o Dentinho, vai tomar no cu, porra maluco, caralho! “Escala o Time! Canta o Hino! Que dia foi fundado o Fluminense? Que dia foi fundada a Young? Quem é o presidente da Young? Quem é o presidente do Fluminense? Quem é o Massagista?” Cruz credo – relatava Xoxó, lembrando os interrogatórios de perguntas que serviam e seguem servindo como uma espécie de falso júri ritualístico para que uma resposta mal dada sirva de licença a alguns golpes fundamentais ao processo de iniciação. – Hoje é “passeio tricolor”. Não tem um batom, não tem um ketchup, não tem mostarda, não tem maionese, não tem papel higiênico sujo, não tem mais nada disso. Cara, era demais. “Vai dormir? Tá beleza então, dorme aí, tranquilidade...” Era cruel cara. Sofri pra caralho... Tomar no cu. – Nesse momento, o ônibus deu uma nova parada. – Porra, vai parar de novo? O que está acontecendo, ô Barba? Porra, come farinha cara! Minha avó mandava eu comer farinha. Come farinha com maisena e vinagre porra, está com caganeira e toda hora a gente tem que parar!

Parece-me que há um recorrente mecanismo, quase sempre em operação quando se trata de recontar o passado de uma cultura e compará-lo ao presente, que é a tendência inconsciente de intensificar as experiências passadas mais do que de fato foram e enfraquecer as atuais mais do que de fato são. Trata-se, a meu ver, de

um saber popular que age a fim de resistir a um tipo de apaziguamento natural de todas as coisas, ou seja, que pela força do absurdo, do exagero, busca lambuzar o presente com aquilo que lhe dá dinamismo, impedindo que o fantasma da morte pelo enfraquecimento, pela inércia, dê fim à cultura. As doses exageradas com que se relatam o que há de raiz é, portanto, o que lhe serve de húmus, garantindo sua perduração, o que se reflete também nos apelidos, índices dessas radicalidades de raiz que são transferidos por meio desse batismo extraoficial (Passa Fome, Capeta, Pé na Cova). O enigma é esse alimento, e sinto ser inegável o papel do Mal como ingrediente prioritário de tal receita que mantém viva a memória pelo prazer da dor, o que já fora bem indicado em diferentes momentos pelo maldito Nietzsche, como podemos ver nesse trecho:

Quando o homem julgava necessário criar uma memória, isso era acompanhado sempre de sangue, de mártires, de sacrifícios; os mais espantosos holocaustos e os compromissos mais horríveis (como o sacrifício dos primogênitos), as mutilações mais repugnantes (como a castração), os rituais mais cruéis de todos os cultos religiosos (porque todas as religiões foram em última análise sistemas de crueldade), tudo isso tem sua origem naquele instinto que soube descobrir na dor o auxílio mais poderoso da memória. (NIETZSCHE, 2007, p. 59)

Seguindo com outros relatos contados nessa mesma viagem pelo mesmo Xoxó, percebemos bem a função similar entre o que havia de violento no relato anterior e no que há de surrealista e escatológico nos próximos.

– Escuta essa, essa virou lenda. Nem me lembro mais em qual viagem foi, mas o Samuel, o Capeta e o Passa Fome desceram do ônibus em uma barraca na

Dutra e roubaram um porco e um cabrito da senhorinha lá! Cara, olha o absurdo, agora você imagina um porco e um cabrito viajando com a gente em um ônibus já podre de merda do banheiro!

– Outra lenda, pra fechar... Não me lembro bem, mas acho que foi viajando para Campos. Na volta, paramos para fazer um rango, aí já viu, todo mundo roubando comida como sempre e aí me chega a polícia rodoviária, revista todo mundo e não encontra nada. De repente, se escuta aquele grito seco junto com choro, adivinha... Tucano vem carregado pelo colarinho, ele tinha roubado a estátua de uma santa, mas não era qualquer estátua. Era enorme! Era maior do que ele, e ele ainda ficou tentando escondê-la embaixo da camisa! Puta que o pariu, geral mijou nas calças de tanto rir... E detalhe, ele argumentou com o policial que era pra mãe, uma senhora muito religiosa.

Há, portanto, no repugnante, uma ambivalência que lhe confere um papel precioso na comunhão das gentes, justamente pela sua capacidade de pôr em confluência os contrários, de fazer emergir o que há de comum no dicotômico. “Quanto pior, melhor”, “há males que vem para o bem” diz a sabedoria popular. E quanto a isso, a antropologia está também plena de exemplos, como esse relato de Pierre Clastres quanto à jocosidade dos Yanomami.

Os jovens, em particular, adoram os ditos jocosos: “Vem conosco até o pomar. Vamos te enrubar!”. Em nossa viagem aos Patanawateri, Hebewe chama um garoto de uns doze anos: “Se me deixares te enrubar, te dou meu fuzil”. Todos ao redor dão gargalhadas. É um gracejo muito comum. Os jovens são muito impiedosos com os visitantes de sua idade. Por algum pretexto, levam-nos até o pomar e ali os dominam para desatar o cordão que prende o pênis, suprema humilha-

ção. Brincadeira comum: você dorme inocentemente na rede, quando uma detonação o mergulha numa nuvem nauseabunda. Um índio veio peidar a dois ou três centímetros de seu rosto...” (CLASTRES, 2011, p. 43)

Sobre tal propriedade germinativa e criadora do Mal, que precisa, como vimos, ser tomada em doses vez ou outra exageradas para garantir a perduração de tudo, Jung também já tratou em seus estudos sobre a libido, partindo em determinado momento de uma análise do Fausto de Goethe, como nesse trecho particularmente significativo:

Novamente o diabo entrega a Fausto o instrumento milagroso, assim como no início, aproximando-se de Fausto sob a forma do cão negro, responde à pergunta deste ‘Mas quem és tu?’, com as palavras:

Uma parte daquela força,
Que sempre quer o mal, e
sempre cria o bem. (GOETHE, apud JUNG, 2011, p. 154)

Tal ambivalência que faz do Mal princípio propulsor de tudo, do melhor e do pior, e que o torna, portanto, ingrediente fundamental ao que venho chamando de enigma, traz em si, no sentido aqui proposto, todas as características da junção, incluindo aí até mesmo o seu contrário, o Bem, que nesse jogo é diairético, age inversamente sempre pela cisão, empenhando-se na retirada do Mal de cena, trabalhando na lógica do esclarecimento ideal, contra-enigma portanto. Percepção que encontra amparo nos estudos de Gilbert Durand sobre os regimes diurnos e noturnos do imaginário, no qual o primeiro incluiria os símbolos carregados do sentido da separação, do desgarrar-se do mundo, da ascensão, da transcendência, do enquadramento binário, onde podemos colocar para o nosso estudo, a pulsão esclarecedora, o Bem do colonizador, enquanto o segundo, o noturno, incluiria as

simbologias de religação, da ambivalência, do mundo em sua complexidade, do descenso, da aceitação de nossa condição mortal, ou seja, o Mal, o dinamismo, o enigma subalterno. Nas palavras de Durand:

Pode-se mesmo dizer que todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é pensamento “contra” as trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal. [...] Todas as representações e todos os atos são “encarados do ponto de vista da antítese racional do sim ou do não, do bem ou do mal, do útil e do prejudicial...” (DURAND, 2002, p. 188)

E quanto à passagem ao regime noturno do imaginário ele diz:

A representação não pode, sob pena de alienação, permanecer constantemente com as armas prontas em estado de vigilância. O próprio Platão sabe que é necessário descer-se de novo à caverna, tomar em consideração o ato da nossa condição mortal e fazer, tanto quanto pudermos, bom uso do tempo. [...] Enfim, a esquizofrênica tratada por Séchehayé está no caminho da cura quando ganha horror ao exclusivo mundo da iluminação e se religa a um ritual e a um simbolismo noturno. (DURAND, 2002, p. 193)

Portanto, ascende, desliga-se, separa-se, eleva-se, racionaliza-se, mas conforme se avança nessa trajetória, que geralmente crê-se linear rumo à negação do mundo logo esclarecido, em algum momento há a curva de retorno, e é o Mal, o enigma, como elemento primordial do que Durand chama de regime noturno, que assume nessa curva o papel de ponto de convergência, uma espécie de ímã terrestre, um sentido figurado da gravidade, poderíamos dizer, já que não à toa é sobre a simbólica da queda e da

descida que Durand vai se dedicar em boa parte de seus estudos. Por fim, estamos mais em encruzilhadas que em vias retas. Levando em conta, então, nosso material empírico, tanto as memórias contadas carregadas de exageros e surrealismos, assim como os momentos de risco vividos, a tensão que já se supõe a quem veste a camisa de uma torcida organizada, as rezas que precedem a saída de suas caravanas e caminhadas, assim como os momentos hipertrofiados de quando estão em grandes aglomerações, são performances em algum grau inconscientes que abrem caminho às sensibilidades desse regime noturno, desse religamento ao mundo, já que provocam excitações comuns ao que de fato está em jogo – doses do enigma na comunhão com o corpo social, com o corpo coletivo, com o todo, numa sociedade colonizada pela lógica fragmentadora da ditadura do esclarecimento racional cuja base de cálculos é o indivíduo autossuficiente. Algo que Jean-Marie Guyau (2008), ao tratar da aceitação de nossa condição mortal como elemento dos prazeres inerentes ao risco, em texto de 1884, chamou de experiência “sublime”, na acepção mais ampla e rica do termo, indicando a experiência de entrar em contato com algo grandioso, majestoso, não apenas no comum sentido de elevado, transcendente ou de tudo o que fora expurgado das impurezas. Afastando-se dessa dicotomia, o sentido dado por ele, aceita que há algo de puro no impuro, que há algo de grandioso no que nos antecede e, portanto, há uma excitação “sublime” quando entramos em contato com o que está para além de nós mesmos, o enigma, eu diria, e tudo isso, entendido também como parte integrante de uma “ordem” mais ampla, uma “ordem” cósmica que supõe o caótico, o aspecto menos controlável do sensível, ou seja, uma ordem que sabe bem que logo chegará uma curva do Mal, uma dose de enigma impedindo o aprisionamento do mundo em seu esclare-

cimento bem calculado, liberando-se da contenção da homogeneização e disparando um “devir-plural”.

O perigo encarado por si ou por outro – destemor ou dedicação – não é uma pura negação de si e da vida pessoal: é essa vida mesma levada ao sublime. O sublime, na moral como na estética, parece estar sempre em contradição com a ordem, que constitui mais propriamente a beleza; mas isso não passa de uma contradição superficial: o sublime tem as mesmas raízes que o belo, e a intensidade dos sentimentos que ele supõe não exclui uma certa racionalidade interna. (GUYAU, 2008, p. 129)^{VI}

Ultrapassando, então, as dicotomias, podemos chegar a dizer que está em curso não o fim da racionalidade, mas a emergência de uma outra racionalidade mais do interior, que resgata o sensível como um de seus elementos, mesmo que tenha justamente nessa sua característica, uma predisposição a seguir como que clandestina à maior parte das consciências, mas que segue atuante sob o cinismo da consciência. Precisamente o que Maffesoli relacionou a um “hiper-racionalismo”:

...faço referência a Jacob Boehme, que dizia existir “um jogo alegre da eterna geração” capaz de permitir a manutenção de tudo que é / está. Seguir tal pista não é dar provas de irracionalismo; é antes uma espécie de “hiper-racionalismo” à moda de C. Fourier, que integra à análise social parâmetros até então dela comumente excluídos. (1985, p. 35)

Poderíamos, então, seguir trazendo diversas outras memórias de situações paroxísticas como as contadas pelo Xoxó, assim como episódios etnográficos vividos por mim com esses dois últimos, mas para o momento, esses relatos já são suficientes ao que me proponho que

é perceber esse vitalismo irradiado tanto no risco vivido quanto na carga dada aos absurdos nessas histórias contadas, como indicativo das sensações corporais, da epifania portanto, que experiências que suspendam de nós mesmos o domínio sobre nós mesmos, ao menos por um tempo, ou seja, que lancem nosso corpo a uma espécie de relaxamento do controle, mergulhando-o numa espécie de espaço análogo a um dinamismo inaugural, originário, que ao mesmo tempo comporta a imanência de nossa morte e de nosso renascimento, é capaz de provocar. Ainda que soe estranho, então, aos ouvidos da humanidade esclarecida e todo o reino por ela erguido, há uma espécie de imperativo estrutural na humanidade que, em muitos momentos, encontrou sociedades mais hábeis em seu manejo melhor equilibrado – a indissociabilidade entre prazer e perda de si, duas dimensões amalgamadas das quais depende a epifania que funda a experiência estética. Relaxado do autocontrole, portanto, o corpo vê diluir-se os cuidados que costuma tomar na sua preservação, suspendendo assim o tempo em sua concepção linear como parâmetro condutor de uma rigorosa economia de si, cujo gestor é a consciência. Nesse estado, o tempo fica sobrepujado ao espaço, restando ao corpo a platitude da presença que, para ser sentida, tateada, apreendida enquanto tal, alarga os poros de todos os sentidos desse corpo, o qual, nessa condição, só pode sentir-se se atravessado, daí o parentesco estreito entre a comunhão e a dor, entre as iniciações de todo tipo e o esgotamento corporal que elas suscitam, entre a morte e o renascimento – o enigma. Nesse sentido, toda experiência estética comporta uma violência, supõe, para acontecer, um corpo desarmado, forte porque frágil e por isso bom condutor de sensações. Tal sabedoria, adubo primordial em tantas e tantas sociedades e que lhes protegia de qualquer desnutrição por falta de fascínio, no entanto, no reino da humanidade esclarecida moder-

na, por excelência pequeno-burguesa, ou melhor, usando palavras da molecada que pesquiso, “mongoloides que nunca brigaram na vida”, encontra uma dificuldade tão dura quanto sua base epistemológica em render-lhe espaço. Nas palavras de Nietzsche, quando em “O Nascimento da Tragédia” fazia reverência à sabedoria dionisíaca em contrapeso aos homens de segura consciência:

Existem homens que, por falta de experiência ou por estreiteza de espírito, se afastam de semelhantes fenômenos, como se afastam de “doenças contagiosas”, e na segura consciência de sua própria saúde os ironiza ou os lamentam. Esses infelizes não suspeitam da palidez cadavérica e do ar de espectro de sua “saúde”, quando diante deles passa rugindo a vida ardente dos sonhadores dionisíacos. (2007a, p. 31)

Para desenvolvermos melhor, então, essa sabedoria sacrificial frequentemente convocada quando uma sociedade, comunidade, grupo ou tribo precisam remediar seus laços com a comunhão, quando é preciso reatar o Corpo “Social” (MAFFESOLI, 2011), será preciso ultrapassar as dimensões limitadas do indivíduo, essa que estamos acostumados a usar como base de reflexão. E para pensar sobre isso, o campo dos estudos da religiosidade parece-me muito profícuo. Por exemplo, percebo em diversos momentos no estudo de Durkheim (1996) sobre a vida religiosa, algumas reflexões que se aproximam desse conceito de força mais ou menos imperativa que intimida a consciência a fim de abrir caminho à coesão de grupo, o que se formos ter como parâmetro o sujeito autônomo filho do iluminismo, será entendido exatamente como no trecho abaixo, como uma sensação de “obrigação”, noção que só pode ser utilizada se tratamos de um ser “de consciência”. Em todo caso, ao final do trecho, Durkheim mesmo aponta essa incapacidade

de atribuímos à análise a categoria da consciência, finalizando a reflexão com uma expressão interessante – uma força “confusamente sentida”:

Portanto, se ele se comporta desta ou daquela maneira, [...] não é somente porque as forças que nele residem são em princípio fisicamente temíveis, é porque ele se sente moralmente obrigado a comportar-se assim; tem o sentimento de que obedece a uma espécie de imperativo, de que cumpre um dever. [...] Todos os seres que comungam do mesmo princípio [...] se consideram, por isso, moralmente ligados uns aos outros; têm deveres definidos de assistência mútua, de vendeta, etc., [...] mas não saberíamos dizer até que ponto ela [a força] é expressamente consciente, em que medida, ao contrário, não é apenas implícita e confusamente sentida. (1996, p. 192-193)

Sintetizando, a euforia das situações aqui contadas e de tantas outras desse cotidiano, assim como o interesse por inscrever sensações de alta intensidade física quando se conduz batizados, rituais de iniciação e passagem, parece-me demonstrar bem os efeitos extravagantes desse contato mágico com a força do conjunto, do qual o corpo não pode sair incólume, e abandonando a questão propriamente religiosa, podemos dizer que se trata por fim de uma resultante aparição sensível do enigma, a materialização concreta, enquanto marca no sensível, do que é abstrato, talvez. É nesse sentido, também, que entendo esse outro trecho de Durkheim:

...uma espécie de força anônima e impessoal que se manifesta em cada um desses seres, sem no entanto confundir-se com nenhum deles. Nenhum a possui inteiramente e todos dela participam. Ela é independente dos sujeitos particulares em que se encarna, tanto assim que os precede como sobrevive

a eles. Os indivíduos morrem; as gerações passam e são substituídas por outras; mas essa força permanece sempre atual, viva e idêntica. (1996, p. 190)

Força que também interessa a Maffesoli e que ele, em certa ocasião, chamou de “saber incorporado”, expressão que vai nos auxiliar na proposição desse choque epistemológico definitivo que, a meu ver, esses jovens nos ofertam – aquele que reconhece e devolve ao corpo, sua condição de órgão produtor de saberes, complexificando assim a própria noção moderna de “saberes”, uma vez que convoca as dimensões do sensível, da presença, da fisicalidade, à sua elaboração. Dimensões essas que até então precisaram ser interditadas desse processo, a fim de que, desgarrada dessa fonte de incapturas, dessa imanente ginga nunca plenamente capturável que é o corpo, a consciência pudesse triunfar e abrir caminho ao reino da humanidade esclarecida. O maior impedimento da sustentação desse reinado, no entanto, estava no seu próprio interior, ou melhor, em sua própria superfície que mesmo após severas tentativas de separação, seguia ali dando contornos físicos, atribuindo presença a este “ser” que tentava transcender-se por si mesmo, mantendo nele uma terrível gravidade, um enigma que não se deixa esclarecer. E essas juventudes, em meio a tantas outras potências contemporâneas, são eloquentes em exibir desavergonhadas as fissuras indicativas da saturação desse projeto, em sentir-se bem ao nível do chão. Nas palavras de Maffesoli, então:

Existe um “sensus naturae” que sabe, de um saber incorporado, que existe uma força natural responsável por todas as manifestações da vida. Força multiforme, sob muitos aspectos indefinida, algo espontânea, e que escapa às institucionalizações excessivamente rígidas. E que está, igualmente, além e aquém dos enrijecimentos conceituais. (2007, p. 89)

É claro, no entanto, que tais aparições de tal força enigma não se dão a todo tempo de maneira exagerada, como as que privilegiei aqui. Vale destacar, portanto, que mesmo nas manobras mais sutis do dia, mesmo nos gestos mais desprezíveis, ela também está ali comportada, quieta porém operante. Não me parece haver, então, nenhuma ação, mínima que seja, uma piscada de olhos que seja, conduzida absolutamente, em sua totalidade, pelo indivíduo encerrado em si mesmo. Porém, ainda assim, não se pode menosprezar a constante antropológica segundo a qual toda sociedade sempre abriu espaço a alguns eventos extraordinários, justamente a fim de fazer emergir doses mais vigorosas dessa fonte originária que ao mesmo tempo está em todos e não se pode ser apreendida por ninguém. Será então para desenvolvermos melhor essa recorrência das experiências de exagero e sua função, que iremos à superfície primordial de seus efeitos, o corpo e o conceito de *epifania* como sensação sentida na experiência estética. Nas palavras de Gumbrecht (2010, p. 140), com quem a partir de agora estaborecerei intensa troca, depois de assumida inspiração em Jean-Luc Nancy, *epifania* trata-se da “sensação [...] de que não conseguimos agarrar os efeitos de presença, de que eles – e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido – são efêmeros”.

A *epifania*, então, disparada sempre por uma experiência estética e portanto inscrita no empírico, ao passo que nos nutre com sensações que recarregam o corpo da sua própria existência e de sua presença, sendo ele ponto de sinergia da experiência vivida, por outro lado, não nos oferece como compensação econômica, algum sentido acabado, esclarecido e livre de equívocos, que possa, através do trabalho intelectual, da “interpretação”, preencher com algum “sentido”, com algum “esclarecimento”, esse vazio deixado

pela experiência de despossessão de si, oferta que garantiria o imediato processo de reintegração de posse. A “aquisição” do sentido, portanto, que trabalharia feito anestesia no apaziguamento do dinamismo disparado pela *epifania*, é justamente o que ela esquiva-se em nos oferecer. A experiência estética, então, opera como resistência à lógica de loteamento da racionalidade cognitivo-instrumental, uma vez que, se esta funciona acumulando propriedades de “sentido”, a outra funciona mais na lógica do dispêndio^{VII}, cujo efeito por excelência é o corpo extasiado.

Pensando, então, esse corpo moderno assujeitado ao reinado vigoroso do cognitivo, Gumbrecht, em diversos momentos, sustenta uma reflexão muito aproximada daquela noção de “saturação” em Maffesoli:

Aquilo de que, pelo contrário, sentimos falta num mundo tão saturado de sentido e, portanto, aquilo que se transforma num objeto principal de desejo (não totalmente consciente) na nossa cultura – sem surpresa nenhuma, no contexto desse livro, admito (e espero) – são fenômenos e impressões de presença. (GUMBRECHT, 2010, p. 134)

Disso, a partir dessa consagração de uma economia mais dispendiosa que avarenta, podemos caminhar então com a reflexão em torno da íntima proximidade entre a experiência estética, seus efeitos epifânicos, e o “deixar-se” cair em exageros, o que anteriormente fomentou a expressão “toda experiência estética comporta uma violência”. Como o uso da palavra “violência” em um sentido de positividade, reconhecendo nela uma função social afirmativa, dispara em nossas mentalidades demasiadamente corrompidas por uma concepção avarenta de si, um alerta, esta acaba por constituir um tabu. Assim então, vale uma parada para desenvolvermos melhor a noção de “vio-

lência” como elemento, nas mais variadas doses, necessário ao acontecimento estético, que aqui nos interessa.

... minha principal reação à objeção de que posso estar promovendo a “estetização da violência” é que, se insistíssemos numa definição da estética que excluísse a violência, não só eliminaríamos apenas o aparato de guerra, a destruição de edifícios e os acidentes de trânsito, mas também fenômenos como o futebol americano, o boxe e o ritual da tourada. Permitir a associação da experiência estética à violência, ao contrário, ajuda a compreender por que certos fenômenos e eventos se nos revelam tão irresistivelmente fascinantes – embora saibamos que, pelo menos em alguns desses casos, essa “beleza” segue junto da destruição de vidas. (GUMBRECHT, 2010, p. 144-145)

Em primeiro lugar, é preciso desassociar o reconhecimento da dimensão estética da violência, de uma logo automática legitimação ética de qualquer ato violento, da qual sei corro o risco de ser acusado, ainda que não seja o caso. Em outras palavras, a sensação de *epifania* não é regida por réguas morais que, graduadas do Mal ao Bem, condicionem seu acontecimento somente ao avanço em direção à última extremidade. Não por acaso, é comum que a intensidade de uma *epifania* venha de maneira ambígua acompanhada de um repúdio, como o que podemos ter diante da imagem de uma cidade bombardeada, ou de um lamento revoltado quando testemunhamos um assassinato. Em todo caso, a função catártica que o assassinio, como tema principal no teatro antigo, na tragédia grega, teve no elevado enlaçamento empático do corpo de todos os envolvidos na cena, impedindo inclusive que utilizemos as categorias cindidas de “personagem” e “espectador” para compreendê-la, as-

sim como a alta expectativa e audiência que capítulos de novelas contemporâneas alcançam quando da morte de algum de seus personagens, dão sinais de que essa relação indissociável entre epifania, catarse, experiência estética, comunhão e sacrifício violento, segue como um eco arcaico muito presente. Nesse sentido, não é surpreendente que o espectador popular, mesmo hoje, ainda interponha o ator televisivo quando o encontra na rua, no mercado, no shopping, chame-o pelo nome do personagem e cobre dele com autoridade, uma outra postura “na novela”, lançando sobre o corpo dele, inclusive, os humores da paixão, seja de raiva ou de amor. Algo de parentesco próximo ao funcionamento do coro na tragédia grega descrito por Nietzsche, assim como do teatro na Idade Média citado por Gumbrecht, atitudes que aos olhos do homem esclarecidamente civilizado só podem ser frutos de uma ingenuidade lamentável:

De fato, tínhamos sempre pensado que o verdadeiro espectador, fosse quem fosse, devia ter sempre plena consciência que é uma obra de arte que está diante dele e não uma realidade empírica, enquanto o coro trágico dos gregos é necessariamente obrigado a reconhecer, nas personagens em cena, seres que existem materialmente. O coro das Oceânides crê verdadeiramente ver diante de si o titã Prometeu e se considera tão real como considera real o deus que está em cena. (NIETZSCHE, 2007a, p. 58)

A copresença de atores e espectadores na cultura medieval parece ter sido uma copresença “real”, na qual não se excluía o contato físico mútuo – de fato, esse contato era tão pouco excluído, que os espectadores das representações da Paixão no final da Idade Média chegavam a “executar” o corpo do ator que representava Cristo, apedrejando-o. (GUMBRECHT, 2010, p. 54)

Sendo assim, a “desmedida”, o “êxtase”, para usarmos termos que estarão no próximo trecho também retirado de Nietzsche em “O Nascimento da Tragédia”, são dimensões que não se alcançam por meio da reflexão, do pensamento, mas sim pela experiência estética, portanto são também elementos protagonistas nos sazonais cuidados a que se dedicam comunidades com mito, a fim de evitar a ameaça da plena individuação, contra a qual a “desmedida”, o “êxtase”, o sacrifício, portanto, são frequentemente convocados a atuar.

O indivíduo, com toda a sua ponderação e sua medida, submergiu no esquecimento de si do estado dionísico e esqueceu os preceitos apolíneos. A desmedida se revelou verdade; a contradição, o êxtase nascido da dor falava espontaneamente de si, do coração da natureza. (NIETZSCHE, 2007a, p. 45-46)

Se, então, é de experiências que lancem o corpo em gestos, movimentos, comportamentos, linguagens, expressões, reconhecidamente movidas não exclusivamente pela sua dimensão dirigida, mas por algo para além e para aquém de si mesmo; se é um corpo (des)possuído, então, que é convocado a suspender a memória de si para reformatizar a memória coletiva^{viii}, de grupo, da tribo; se esse corpo trágico, então, é levado a periodicamente perder-se, morrer e renascer, logo, será justamente de mecanismos de “violência”, numa acepção do atravessamento de nossa subjetividade, da dinamização de nossa inércia pessoal, que os exageros necessários serão construídos. Em todo caso, por “exagero”, ou por “violência”, não se pode compreender apenas suas versões hipertrofiadas, como as que naturalmente parecem estar mais destacadas neste artigo, mas também as *hipo* que ao revés, geralmente por privações, também rompem com a “vida bem calculada” moderna, como

os jejuns, os isolamentos monásticos, o virtuoso combate que as meditações de diversos tipos impõem à emersão de qualquer pensamento, tudo isso também, operando repressões ao reinado do si mesmo esclarecido. “Afim, há muito a experiência estética tem sido associada a acolher o risco de perder o domínio sobre nós mesmos – pelo menos por algum tempo”(GUMBRECHT, 2010, p. 145).

Repressões de si podem encontrar catalizações de diversos tipos e diferentes intensidades, ou seja, voltando ao nosso cotidiano, não é preciso estar disposto a frequentar assiduamente situações de briga para que o imaginário sedimentado a partir delas, encontre na sua subjetividade uma recepção prazerosa. Os combates irradiam e os efeitos de contágio próprios desses exageros podem ser percebidos nessa franca fala do Bozo, membro da bateria da Young Flu:

Cara, eu nunca gostei de briga, sei lá, não faz parte de mim, sempre fui mais calmo. Mas por outro lado, eu gostava de ouvir que a Young colocou alguma outra torcida para correr, eu me amarrava em ficar sabendo. Também sempre gostei do “Duende Verde”, tenho vários adesivos, desenhos de bandeiras, tudo guardado. E de qualquer maneira, é um monstro, é Mal, né? (Bozo em entrevista realizada em abril de 2013)

Assim como em Paris, enquanto aguardávamos a chegada dos ônibus para a caravana que nos levaria à Toulouse para assistir ao jogo do PSG contra o time da casa, chegou a notícia de que um grupo de torcedores do próprio PSG, mas, no entanto, rivais tradicionais daquele grupo com quem eu estava, também viajariam e em maior número do que “nós”. Diante disso, David, que eu sabia “não era de briga” e já havia me confessado que não gostava disso, virou-se para mim e disse:

– Hoje estou com uma vontade de dar uns chutes em alguém. – disse encenando no ar a mímica de um chute que, pelo que percebi, simulava atingir alguém que já estivesse no chão.

Em um soco, em um abraço, em um canto, em um bonde que marcha pulando e soltando morteiros, em uma camisa, em uma história absurda, por todo lado o enigma, o todo, o corpo societal circula e acimenta uns aos outros. Seja vivendo com mais frequência esses exageros, seja sendo atingido de maneira mais sutil por essas irradiações dos seus prazeres, ou mesmo quando se chora a morte de um amigo, ou ainda se comemora meio friamente a morte de um rival, o que é inegável é o papel fundante do Mal no erguimento e na perduração do todo. É nesse sentido, então, que em nossa época, ao que se chama mais ou menos provisoriamente de pós-modernidade, como aponta bem o trecho seguinte de Maffesoli, estaria em curso esse retorno do Mal, do Mito, algo ao mesmo tempo revigorante e destrutivo. Em uma palavra, uma época de “crise”.

Nunca será demais insistir nessa forte característica da pós-modernidade: a reafirmação dos fatores impessoais exatamente onde, numa perspectiva de horizonte curto, os observadores sociais, limitam-se a recitar a ladainha do individualismo. Com efeito, o desejo do grupo, aquilo que chamamos de ideal comunitário, é uma tendência de fundo. [...] Um vitalismo que temos dificuldade de levar em conta porque comporta, logicamente, um certo excesso. A vida e o gasto estão intimamente ligados. E, como observa V. Jankélévitch, referindo-se a Guyau e a Simmel, o próprio da vida é provir de um impulso “semi-inconsciente, de uma pulsão instintiva originária das profundezas escuras”. (MAFFESOLI, 2007, p. 82-83)



Figura 2: Bandeira do Duende Verde



Figura 3: Bandeira da Força Jovem do Vasco com o Eddie

Da mesma maneira, alguns símbolos que tais sociedades ou grupos sintetizam e que passam a lhes servir de ícone representativo, são carregados dessas mesmas características. Em nosso caso, por exemplo, a presença quase unânime de motivos monstruosos e bélicos na elaboração dos símbolos de cada torcida organizada, como o Duende Verde de boca aberta e dentes afiados no caso da Young Flu, o Eddie, morto-vivo da Força Jovem do Vasco, o Tazmania da Bamor do Bahia, o canhão de três canos da Torcida Jovem do Flamengo, a caveira da morte da Torcida Jovem do Botafogo, utilizada em desenho semelhante pela Torcida Os Fanáticos do Atlético Paranaense, a própria morte com sua foice da Fúria Independente

do Paraná e da Comando Vermelho do CRB de Alagoas, assim como a recorrência de animas em formas antropomórficas como o urubu musculoso da Raça Rubro-Negra e da Cearamor, o cachorro bravo da Fúria Jovem do Botafogo, o leão tanto da Torcida Jovem do Sport como da Torcida Uniformizada do Fortaleza, o rato da Torcida Jovem Fanático, o macaco da Camisa 12 do Internacional, o galo da Galoucura do Atlético Mineiro e da Torcida Jovem do Galo do Treze de Campina Grande, a cobra coral armada com duas metralhadoras da Torcida Inferno Coral do Santa Cruz, o dragão da Torcida Trovão Azul do Confiança de Sergipe, o touro negro da Torcida Falange Tricolor do Fluminense de Feira de Santana, entre outras.



Figura 4: Cabeça do Duende Verde na sede da Young Flu



Figura 5: Cachorro da Fúria Jovem do Botafogo



Figura 6: Tanque da Torcida Jovem Fla

Todas são imagens que carregam em si o tema da morte, ou ao menos da imanência dela, sendo a frequência de dentes, bocas, garras afiadas e a foice, portanto, instrumentos de corte, de trinca, indicativos de uma morte por dilaceramento, figura ambivalente do imaginário que por ser recorrente em uma série de imagens arquetípicas de contornos variados em diversas narrativas míticas, ocupou um bom pedaço dos estudos de Durand (2002, p. 84), para quem, “na maior parte dos casos, a animalidade, depois de ter sido o símbolo da agitação e da mudança, assume mais simplesmente o simbolismo da agressividade, da crueldade”. Mais adiante, ele ainda reafirma: “o animal é assim, de fato, o que agita, o que foge e que não podemos apanhar, mas é também o que devora, o que rói” (DURAND, 2002, p. 90). E indo mais especificamente para a boca e em alguns casos o bico, e aqui guardamos associação também à lâmina da foice e às garras também frequentemente protuberantes, Durand diz:

... é assim a boca que passa a simbolizar toda a animalidade, que se torna o arquétipo devorador [...]. Reparemos bem num aspecto essencial desse simbolismo: trata-se exclusivamente da boca armada com dentes acerados, pronta a triturar e a morder, e não da simples boca que engole e que chupa que [...] é a exata inversão do presente arquétipo. [...] É, portanto, na goela do animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terrificantes da animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros. (2002, p. 84-85)

Aqui, cabe, então, deixarmos marcado esse dinamismo próprio de toda monstruosidade, essa figura que dá contornos extravagantes ao caos originário que precede toda criação, logo, sendo todo monstro, portador de um “devir-dionisíaco” embaralhador das cartas, ato

que antecede o recomeço do jogo. Não, por acaso, então, trata-se de uma figura mítica que por toda parte ativa as preocupações em sua domaçoão, imanência de todo devir pré-remodelagem, por isso um “agitador” milenar, do qual poucas vezes a humanidade igualou o sentido do seu possível domínio ou morte após dura batalha, com a plena e definitiva anulação de sua potência. É recorrente, nesse sentido, portanto, que a monstruosidade carregue em si uma espécie de predisposição a múltiplos renascimentos, uma eternidade pautada em sucessivas mortes, como é o próprio caso do Duende Verde utilizado pela Young Flu que, originado da história em quadrinhos do Homem-Aranha, é um de seus vilões mais poderosos, reaparecendo sempre, mesmo após ter sido dado como morto, algo próximo das figuras de “morto-vivo”, como o Eddie e a própria Morte com a Foice, que dá à morte a condição de vivente, de movente e não a inércia na qual se assenta boa parte das paranoias modernas com a morte finda. Sendo assim, então, todo monstro potencialmente eterno porque morre muitas vezes, não é surpreendente que haja nele também uma dimensão divina, como apontaram Mauss e Hubert no célebre estudo sobre o sacrifício, mais precisamente no capítulo dedicado ao sacrifício do deus, a partir de uma longa lista de combates mitológicos entre um deus e um monstro, embate que flagra também uma ambivalência, a divindade atribuída também ao monstro.

É uma diferenciação de outro tipo que se devem os mitos cujo episódio central é o combate de um deus com um monstro ou com um outro deus. Tais são, na mitologia babilônica, os combates de Marduk com Tiamat, isto é, o Caos; de Perseu matando a Górdona ou o dragão de Joppe, de Belerofonte lutando contra a Quimera, de São Jorge vencedor do Dadjjal; é também o caso dos trabalhos de Hércules e,

enfim, de todas as teomaquias; pois nesses combates o vencido é tão divino quanto o vencedor. (MAUSS; HUBERT, 2013, p. 93)

Nesse caso, no lugar do simples triunfo do Bem contra o Mal, que somos hoje levados a usar como principal forma de interpretação desses eventos, os autores apresentam na sequência a frequência com que, logo depois, o vitorioso, consternado com o fim do vencido, também morre – “para completar a prova da equivalência desses temas, digamos que sucede muitas vezes de o deus morrer após sua vitória” (MAUSS; HUBERT, 2013, p. 94). Mauss e Hubert nos oferecem assim uma concepção mais trágica, atribuindo ao monstro e ao deus, a condição de serem “desdobramentos do mesmo gênio”, figuras resultantes do afastamento duplo diante do qual, a batalha não é a consagração da divisão, como somos acostumados a encarar a partir de nossa concepção belicista do tipo aniquilante, norma para o homem esclarecido, mas sim, a própria ocasião do reencontro; os golpes aqui, a falta de exemplos de um covarde “correr da luta”, assentam-se mais numa vontade epifânica, portanto efêmera, porém frequente, de reunião dos contrários.

Essas equivalências e alternâncias se explicam facilmente se considerarmos que os adversários confrontados com o tema do combate são o produto do desdobramento de um mesmo gênio. A origem dos mitos desse tipo foi geralmente esquecida; eles são apresentados como combates meteorológicos entre os deuses da luz e das trevas ou do abismo, entre os deuses do céu e do inferno. Mas é extremamente difícil distinguir com clareza o caráter de cada um dos combatentes. São seres de mesma natureza cuja diferenciação, acidental e instável,

pertence à imaginação religiosa. (MAUSS; HUBERT, 2013, p. 94)

Nesse mesmo sentido, é interessante notar que em episódios mais tardios, o Duende Verde também se apossa do Homem-Aranha e o deixa psiquicamente confuso quanto à sua identidade. Por ora, retomemos Durand e a ambivalência da boca, para concluirmos essa íntima proximidade das categorias boca, dentes, morte e renascimento. Se a boca e analogamente as garras são, juntas, forças de dilaceração, de destruição, símbolos que segundo a psicanálise, como aponta o próprio Durand, estão relacionados à sensação de incompletude, o engolimento, o ventre e a digestão formam um sistema onde esses pedaços são reatados, se reacomodam, se reembalham e de onde podem voltar renascidos, como aponta o trecho abaixo:

O engolimento não deteriora, muitas vezes mesmo valoriza ou sacraliza. “O engolido não sofre uma verdadeira desgraça, não é necessariamente vítima de um acontecimento infeliz. Mantém um valor.” O engolimento conserva o herói que foi engolido. (2002, p. 206)

Em resumo, portanto, a partir da costura entre alguns materiais etnográficos e determinada plataforma teórica, este artigo sugere que universos jovens e populares de nossas cidades, como é o caso das torcidas organizadas neste nosso artigo, apesar de serem constantemente reduzidos sob a máquina do discurso determinante e criminalizador, podem guardar em seus cotidianos, ricos reservatórios de formas de viver, de imagens, de narrativas, de rituais, de saberes, de *epifanias* que operam como “tecnologias” encantadas na defesa e garantia cotidiana da manutenção de uma zona subjetiva que celebra o indeterminado, o enigma, em contrapeso ao fantasma da imobilização pela determinação racionalista, esclarecida.

Bibliografia

BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Belo Horizonte: Autêntica, [1949] 2013.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência – pesquisas da antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, [1980] 2011.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, [1992] 2002.

DURKHEIM, Émilie. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico da Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, [1912] 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, [2004] 2010.

GUYAU, Jean-Marie. *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*. Paris, Allia.[1884] 2008.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo, Edições 70, [1977] 2010.

JUNG, Carl Gustav. *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, [1952] 2011.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MAFFESOLI, Michel. *Quem é Michel Maffesoli: entrevistas com Christophe Bourseille*. Petrópolis: De Petrus et Alii, 2011.

MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, [1899], 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Escala, [1887] 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Escala, [1872], 2007a.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. Vol. 1. A crítica da ra-

ção indolente: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2011.

SIMMEL, Georg. *Sociologie: Études sur les formes de la socialisation*. 1er édition. Paris: Quadrige, [1908] 2010.

Recebido em 10/03/2017

Aprovado em 15/03/2017

I Doutor em Educação pelo ProPEdUERJ. Professor da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. Contato: coelhoguga@gmail.com.

II Bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro.

III Todas as citações dessa obra foram feitas com tradução livre a partir da edição francesa.

IV Durante o estágio doutoral em modalidade sanduíche na Université Paris V – Sorbonne sob supervisão do professor Michel Maffesoli.

V Para lançar mão de uma expressão do vocabulário desses jovens.

VI Todas as citações dessa obra foram feitas com tradução livre a partir da edição francesa.

VII Ver Bataille, *A noção de dispêndio* (2013).

VIII Não por acaso, é sabida a falta de memória que resta ao corpo do (des)possuído após os mais variados rituais que preveem possessão.

Cidade Maravilhosa: o Rio de Janeiro representado pelas letras

Ciudad Maravillosa: Rio de Janeiro, representado a través de la literatura

Wonderful City: Rio de Janeiro represented by Literature

Priscilla Oliveira Xavier¹

Palavras chave:

Cidade

Representação

Imaginário

Literatura

Moderno

Resumo:

O moderno marca a virada do século XIX para o século XX no Brasil, construindo e se apropriando das cidades como espaços privilegiados para a encenação do poder. No período, os imaginários moderno e urbano se difundem na capital da república, inspirando e inflando a cultura. Especificamente pelo ofício das letras, as cidades foram tematizadas à exaustão, sintomatizando o novo período. Nos textos as cidades deixam de ser o cenário do que se conta e passam a ser contadas, ganhando feições, afetos e personalidade. E no fenômeno de conferir legibilidade e distinção às cidades, o Rio de Janeiro passou a ser representado como Cidade Maravilhosa. Pretendemos nesse trabalho lançar luzes sobre a associação entre o Rio de Janeiro e o termo Cidade Maravilhosa, buscando a origem do termo e refletindo sobre as formas escritas de representar o Rio de Janeiro.

Resumen:

Lo moderno marca el cambio del siglo XIX al siglo XX en Brasil, construyendo y apropiándose de las ciudades como espacios privilegiados para la escenificación del poder. En el periodo, el imaginario moderno y urbano se difunde en la capital de la República, inspirando e inflando la cultura. Específicamente, a través del oficio de las letras, las ciudades han sido tematizadas hasta la extenuación, como un síntoma del nuevo periodo. En los textos, las ciudades ya no son el escenario de lo que es narrado y pasan a ser ellas mismas narradas, adquiriendo carácter, afectos y personalidad. Y en el fenómeno de conceder legibilidad y distinción a las ciudades, Rio de Janeiro pasa a ser representada como la “Ciudad Maravillosa”. Nuestro objetivo, en este trabajo, es destacar la asociación entre Rio de Janeiro y el término “Ciudad Maravillosa”, buscando el origen de este término y reflexionando acerca de las formas escritas de representar a la ciudad de Rio de Janeiro.

Palabras clave:

Ciudad
Representación
Imaginario
Literatura
Moderno

Keywords:

City
Representation
Imaginary
Literature
Modern

Abstract:

The modern marks the turn of the 19th century to the 20th century in Brazil, building and appropriating cities as privileged spaces for the staging of power. In the period, the modern and urban imaginaries took place in the capital of the Republic, inspiring and inflating the culture. Specifically, through literature, the cities were themed to exhaustion, illustrating the new period. In the texts, cities are no longer the scenery of what is being narrated and are themselves the narrations, gaining features, affections and character. And in the phenomenon of granting legibility and distinction to the cities, Rio de Janeiro starts being represented as a “The Wonderful City”. We aim, on this work, to highlight the association between Rio de Janeiro and the expression “Wonderful City”, seeking the origin of the term and reflecting on written forms of representing Rio de Janeiro.

Cidade Maravilhosa: o Rio de Janeiro representado pelas letras

O Rio de Janeiro, a capital que inspira

Produzir uma reflexão sobre as formas escritas que, no início do séc. XX, associavam o Rio de Janeiro ao termo “Cidade Maravilhosa” pode à primeira vista parecer uma tarefa simples, mas na prática é um desafio. Ao nos aproximamos da noção de representações de um espaço e tempo, como condensação dos sentidos conferidos ao mundo em um recorte espaço temporal, inevitavelmente nos enveredamos pela história cultural, bem como em suas possibilidades e limitações.

Apenas para citar, entre as possibilidades, temos acesso a fontes e metodologias que nos permitem leituras sobre o referido período. E entre os fatores complicadores, a quantidade de fontes disponíveis é imensa, e a conjuntura que pretendemos complexa, de ebulição de sentidos em torno de um repertório moderno. Nos resta assim impor algum controle na condução da reflexão, propondo um recorte coerente com nosso objetivo e possibilidades e nos abrimos às contribuições variadas, para além da história, para melhor contemplar as referências de cultura, espaço e temporalidades.

Identificando o Rio de Janeiro, alcançamos uma configuração institucional que por si diz bastante sobre a cidade. Exercendo a capitalidade desde 1763, como sede da colônia, passando pela corte e império, chegando a república na virada do século XIX para o XX, a cidade carrega o repertório simbólico de um longo período em função de destaque. Instrumentalizada espacial, administrativa, política e simbolicamente para expressar um todo, se distingue na estética urbana

e engrena o séc. XX com a função de encenar um novo tempo. Temos, portanto, emaranhadas nas formas concretas e simbólicas da cidade as narrativas de poder informadas por fenômenos como o modo de compreender e agir pela razão, a consolidação do sistema republicano e o reordenamento da economia mundial.

E na cidade que encena o novo período, conferimos destaque às atuações dos romancistas, poetas, cronistas e jornalistas do início do século XX e às disputas travadas no campo da cultura. Nos debruçamos sobre o quadro de referências, mesclando realidade e ficção, que expressam as transformações do início do século XX que marcaram o Rio de Janeiro e seus habitantes.

Justificando o peso que conferimos ao papel da cultura no processo de transição, embora seja um exagero afirmar que a cultura indicava como se comportar e fluir no espaço urbano, moderno e civilizado, é inegável a contribuição como mediadora da relação das pessoas com um espaço novo e em transformação. E o foco na forma escrita se assenta na adaptação das narrativas à vida urbana. A capacidade de evocar imagens, simbolizar, ordenar e interpretar, despeito da orientação factual ou ficcional, entram em compasso com as novas formas de atuar no e representar o mundo.

As cidades em geral e o Rio de Janeiro em especial são captados pelas letras e representados na cultura. E nessa conjuntura de conhecer e dar legibilidade à cidade identificamos o surgimento da representação do Rio de Janeiro como “Cidade Maravilhosa”. Refletindo sobre o contexto, a forma e a representação descolamos do senso comum o termo Cidade Maravilhosa, naturalizado e estrategicamente trabalhado para a inserção do Rio de Janeiro na competição pela atração de capitais e turismo entre as *global cities*.

Em busca da autoria do termo cidade maravilhosa

Em uma era de marcas e patentes é frequente, e até compreensível, a sanha pela identificação da autoria de determinadas ideias, de modo a assentá-las como um produto. Produto não meramente de um tempo, não singularmente de uma sensibilidade, mas sim adaptável a um mercado. Sem maior necessidade aprofundamento crítico à ordem economia, buscamos a autoria do termo Cidade Maravilhosa. E já iniciamos a busca com algumas sugestões que figuram entre o senso comum e a literatura acadêmica.

Em “O Rio de todos os Brasis: uma reflexão em busca da auto-estima”ⁱⁱ, Carlos Lessa (2000), logo na introdução, afirma sem vacilar:

O Rio como projeto e sonho foi, na virada do século, a condensação do Progresso, tendo na largura das avenidas, na opulência dos bulevares, no faiscar da iluminação noturna e no circular elegante pela Avenida Central uma comprovação inequívoca. A população, nas calçadas, teria a demonstração concreta da modernidade do brasileiro. A República fez do Rio o espelho da nação como futuro feito presente.

Esta foi uma operação extremamente bem sucedida: o Rio como cartão de visitas do país e certidão de brasilidade, como lugar único que combinava a natureza tropical com a modernidade urbana, foi batizado *Ville Merveilleuse* pela francesa Jeanne Catulle Mendes, em 1912. Com a marcha de André Filho para o Carnaval de 1935, consagrou-se o epíteto como “hino oficioso” da cidade (LESSA, 2000, p.13)

Segundo o autor, em 1912 a francesa Jane Catulle batizou o Rio de Janeiro ao dar o título de *Ville Merveilleuse* à sua coletânea de poemas sobre a cidade.

Investigando a referência bastante difundida, alcançamos a informação de que Jeane Catulle visitou o Rio de Janeiro de Setembro a Dezembro de 1911. No período as reformas promovidas por Pereira Passos cintilavam, arrancando suspiros dos estrangeiros e enchendo de orgulho a fina flor da sociedade carioca.

A poetiza francesa desembarcou no Rio de Janeiro com o objetivo de participar de três conferências, uma delas no Teatro Municipal. E como uma figura de bons contatos e prestígio, esteve presente até mesmo em uma audiência com o então presidente da República, Washington Luis P. de Sousa. Com uma estadia de pompa e interlocutores ávidos por suas impressões sobre a cidade reluzindo modernidade, a autora escreve poemas decantando o deslumbramento de sua visita. Na coletânea de poemas em amor ao Rio de Janeiro, expressou desde sua chegada até os passeios e a partida, exaltando positivamente tudo o que vira e sentira, como é notável em um trecho de “*Arrivée dans la baie de Guanabara*”:

Jamais tant de splendeurs n'ont ébloui les yeux !
C'est ici le pays de toute la lumière,
C'est ici le pays de la beauté plénière,
Des terrestres beautés et des beautés des cieux.ⁱⁱⁱ (MENDÈS, 1913)

Apesar do enorme prestígio da poetiza e desua gentil obrainspiradapelo encantamento com o Rio de Janeiro, seria precipitado conferir à Jane Catulle a autoria do termo Cidade Maravilhosa. Primeiramente por se tratar de uma impressão estrangeira sobre uma nação “recém criada”, uma percepção de fora, sem maiores enraizamentos, envolvimento ou compromisso com a construção do país, quicá da cidade. Posteriormente porque a época era a de intervenções urbanas adaptando as cidades às conveniências de uma nova configuração econômica mundial e,

em corolário, ordenamento político. Nada mais provável do que se afetar, estranhar ou se apaixonar, pelo que ao mundo se apresenta como novidade. Para além, o fluxo de pessoas influentes, de políticos e artistas, capazes de dizer e repercutir sobre os lugares, as pessoas e as instituições acabava por chancelareste ou aquele lugar como relevante ou não aos ideais e imaginário moderno.

Alcançamos com tais considerações a ideia de que o dizer sobre as cidades estava na ordem do dia, e que o repertório do que se diz sobre as cidades poderia ser limitado pelos ideais e imaginário moderno. Optamos então por perseguir as possibilidades do termo “Cidade Maravilhosa” já figurar nas escritas que circulavam pela cidade do Rio de Janeiro.

Procedemos um levantamento nos principais periódicos da época. Refinando, selecionamos os dois periódicos de maior circulação, A Notícia e O Paiz, entre anos de 1900 e 1910. E em cada um dos títulos tivemos nove ocorrências, algumas delas em datas anteriores a visita de Jane Cattulle, endossando a hipótese de que a poetiza pode não ter sido exatamente a autora do termo. De início já podemos afirmar que ela estava em compasso com o que era dito sobre cidades em geral e repetitiva com o que era dito sobre o Rio de Janeiro.

Nas primeiras referências no Jornal A notícia temos a Cidade Maravilhosa como um termo aplicável a qualquer cidade. Como no caso encontrado em que a Cidade Maravilhosa é relacionada a da Mil e uma Noites. Uma alusão à cidade criada em uma dimensão fantasiosa, alastrada por um clássico da literatura universal. Trata-se da segunda parte do texto “O aranha Vermelha”:

Lufadas de perfume evolaram-se com a fumaça do ópio pelas janelas

abertas, onde, como nos quadros esculpidos pelas phantasias, apareciam bellas mulheres perseguidas por grotescos amantes.

Era, para imaginar-se em alguma cidade maravilhosa das Mil e uma noites. (A Notícia, Rio de Janeiro, p. 3, 08 Març. 1901).

Uma segunda ocorrência do termo é encontrada na coluna “Registro”. O autor faz entusiasmantes elogios ao progresso e à paisagem urbana, jardins, edifícios e *boulevards*. Porém, a Cidade Maravilhosa a que se refere é Paris, ao fim identificada como Cidade da Luz:

Paris não muda: e creio, apesar de minha inabalável confiança na certesa do progresso humano, que esta cidade maravilhosa sômente poderia agora mudar...para peor. Agora, para Paris, o progresso só poderia ser a perda de certos feitos: mas como desejar tal progresso, si esses defeitos são justamente um dos maiores encantos e uma das mais raras bellezas da cidade da luz? B. (A Notícia, Rio de Janeiro, p. 2, 13 Jun. 1904)

Na mesma coluna, assinada pelo autor, B., novamente registra-se Cidade Maravilhosa para falar de Paris. O autor descreve fascinado, e com inclinação à distinções sociais, um concurso de janelas floridas que envolve os habitantes da cidade:

Nem tudo é política e indústria, graças a Deus, nesta cidade maravilhosa. Aqui a Poesia creou e mantém o seu domínio inviolável e perpétuo e não deixa que as paixões grosseiras, os appetites damninhose baixos avassalem a vida.

Nos últimos dias de maio, vae ser disputado em Paris um concurso de <<janellas floridas>>.

A ideia é uma beleza captivante.

Não há aqui costureira, modista, griselle modesta, Mimi-Pinson jovial e pobre que não cultive, á janella de sua água furtada^{IV}, algumas flores singelas. (A Notícia, Rio de Janeiro, p. 2, 17Jun. 1904)

O primeiro aparecimento do termo referindo-se ao Rio de Janeiro ocorre em 1907, em um texto intitulado “No Palácio Monroe”. A rigor, trata-se de um pequeno equívoco no sistema de busca que acabou sendo incorporado por pesquisadores e curiosos como uma aparição do termo. Em uma leitura atenta percebe-se que maravilhosa é a rapidez da construção e não a cidade.

Está ainda na lembrança de todos os habitantes dessa cidade a maravilhosa rapidez com que o general Dr. Francisco Marcelino de Souza Aguiar concluiu o Palácio Monroe, para qual aproveitou o mesmo plano e grande parte dos elementos que serviram na arquitetura do Pavilhão brasileiro na Exposição de S. Luiz. (A Notícia, Rio de Janeiro, p. 3, 22 Maio 1907)

E a primeira aparição constando o termo cidade maravilhosa relacionada ao Rio de Janeiro em A notícia passa a ser a de uma coluna intitulada “Dez annos atrás”, em 1909. Antes de afirmar que em 1909 é a data da primeira aparição do termo no jornal A Notícia é preciso relatar que está indisponível para consulta as edições no ano de 1908. E para complicar um pouco mais a questão, há referências que assinalam o período como o do surgimento do termo, nas crônicas de Coelho Neto^V. Isoladamente trataremos da crônica do autor, no capítulo seguinte, investigando como mais uma sugestão de autoria do termo “Cidade Maravilhosa” que ganha destaque no senso comum e em referências impressas.

Retomando a ocorrência de 1909, na coluna “Dez annos atrás”, o texto aborda a transformação da cidade, se indagando sobre o que era o Rio de Janeiro e o que a cidade passou a ser:

(...) e hoje, dez annos depois, passando essa cidade de tão belas ruas novas, percorrendo as avenidas, respirando um ar que não é das antigas vielas infectadas, habitando uma nova cidade maravilhosa e salubre, ouvindo o aplauso do estrangeiro (...) (A Notícia, Rio de Janeiro, p.2, 06 Jun. 1909)

O trecho toma os “dez annos atrás” como marco para a transformação da cidade maravilhosa. Mais do que a estrutura urbana para o gozo de quem habita e transita pela cidade, fica marcado o crédito dado à opinião dos estrangeiros. Devemos ainda destacar o imaginário da cidade modernizada, decantada no embelezamento promovido por Pereira Passos, no saneamento de Oswaldo Cruz e na relevância da impressão dos estrangeiros.

Há uma outra ocorrência da “Cidade Maravilhosa” na coluna “Pequenos Echos”, em “A notícia” em 1909. Antes mesmo da visita de Jane Catulle, o autor do texto publicado no jornal escreve que a cidade já estava decantada por ilustres estrangeiros. Discorre ainda sobre a maravilha como um culto moderno e sublinha a influência da transformação da cidade para o desenvolvimento do maravilhoso como religião:

O Rio tem já sido de tal modo decantado por estrangeiros ilustres, que deve ser hoje considerado pelos que ainda não o conhecem como uma Cidade Maravilhosa. (...) O progresso moderno é uma sucessão tão vertiginosa de maravilhas umas às outras se eclipsando, que nenhuma, por mais espantosa, já causa impressão. Entretanto o gênio dos homens não esfria em nós

mais razão por influência do nosso sol e do nosso temperamento não nos podemos furtar ao culto do maravilhoso. Esse maravilhoso é mesmo a mais cultuada religião entre nós, a única talvez que contadíscolos. Sobretudo depois que se transformou a cidade, essa religião desenvolveu-se espantosamente. (A Notícia, Rio de Janeiro, p.1 ,21 Set. 1909).

E já bem próximo da visita de Jane Catulle, temos mais uma referência da Cidade Maravilhosa em 1910, no texto intitulado “A Cidade”:

Dias como o de hontem, pela sua doçura, a luz, a sua alegria são verdadeiras dádivas do céu bordado de leves nuvens, colorido de um meigo azul, um quase dia de primavera, enfim, que pouco falta a chegar, que é mesmo possível que anteceda a sua época própria, para depois se retirar mais cedo o logar ao estio.

E por um dia assim que a cidade melhor brilha nas suas pompas e galas, ostentando os esplendores de uma cidade maravilhosa, feita de flores e revérberos, deitada numa infinita preguiça, á borda do grande golfo, à sombra de suas florestas onde chalam aves aos milhares. Quem a vir assim, vindo de fora, não se admirará de que a terra seja de poetas e sonhadores; do que mais pasmará é de que com uma natureza assim ella tenha a vida intensa, que fervilha á semana, na lufa-lufa dos seus sem mil negócios. (A Notícia, Rio de Janeiro, p.1, 15Ago. 1910)

O detalhe que grita no texto é a natureza como medida da exaltação para discorrer sobre a cidade. Que aliás, não expressa nada inédito. Explorando as representações dos lugares desconhecidos na América, onde aportavam os navegantes estrangeiros, Sérgio Buarque de

Holanda (2002) trabalhou com a imagem do paraíso, com o objetivo iluminar o motivo edênico no descobrimento e na colonização do Brasil. Refletindo sobre as percepções de tempo, de mundo e de vida no período dos descobrimentos, o autor desvenda um mundo fantástico em par com a realidade que forjava a América Hispânica e lusitana. No trecho de “A Notícia” o motivo edênico é retomado em novas tintas, deslocando o olhar do distante para o próximo.

A potência das narrativas sobre a cidade coladas à exuberância da natureza reverbera em dois sentidos. Em um deles sugere a cidade em uma relação harmoniosa com a natureza. E em outro uma desvalorização do homem local, de suas criações e capacidades. Afinal, o que na cidade é motivo de exaltação diz respeito ao que o homem não criou.

Sobre as representações do lugar que valorizam a natureza temos a reiterada indignação de figuras públicas, mesmo anteriores ao referido trecho de jornal, como fora objetivamente expresso por Machado de Assis (1893), argumentando o quanto a exaltação da natureza subestima a ação do homem:

“O meu sentimento nativista, ou como quer que lhe chamem – patriotismo é mais vasto, - sempre se doeu desta adoração da natureza. Raro falam de nós mesmos: alguns mal, poucos bem. No que todos estão de acordo, é no *pays féérique*. Pareceu-me sempre um modo de pisar o homem e suas obras. Quando me louvam a casaca, louvam-me antes a mim que o alfaiate. Ao menos, é o sentimento com que fico; a casaca é minha; se não a fiz, mandei fazê-la. Mas eu não fiz, nem mandei fazer o céu e as montanhas, as matas e os rios. Já os achei prontos, e não nego que sejam admiráveis; mas há outras coisas

que ver.” (crônica de 20 de agosto de 1893 em A Semana)

Continuando a investida nas ocorrências do termo, passamos para o jornal O Paiz, que na capa trazia a informação de ser a folha de maior tiragem e de maior circulação da América do Sul. No periódico a Cidade Maravilhosa também aparece inicialmente distante do Rio de Janeiro, no texto “Paris e a exposição” (O Paiz, Rio de Janeiro, p.2, 9 Fev. 1900). Mas logo em 1904 está registrado em versos irreverentes, que com métrica e rima chafurdam no conteúdo que perscrutamos do imaginário do Rio de Janeiro como cidade moderna, em “Matriculados e não Matriculados”. Trata-se de uma troça à repressão municipal nas ruas em meio ao carnaval.

Essa gaiola bonita
Que vai ahi sem embaraços
É a invenção mais catita
Do genial Dr. Pereira Passos

As ruas de ponta a ponta
Subindo e descendo morros,
Por onde passa dá conta
Dos vagabundos cachorros.

Agarra! Cerca! Segura!
— Grita a matilha dos guardas —
Correndo como em loucura
Com um rumor de cem bombardas.

Terra sempre em polvorosa
Bem igual no mundo inteiro,
Cidade maravilhosa!
Salve, Rio de Janeiro!”

(O Paiz, Rio de Janeiro, p.2, 16 Fev. 1904).

No mesmo ano, meses depois, temos uma ocorrência que dá conta da transformação do urbano, em um enorme esforço de melhoramentos para o desenvolvimento das forças econômicas e progresso do Brasil, nas promessas

alinhas na inauguração do governo de Rodrigues Alves, no texto intitulado “Uma obra política”:

A população compreendeu bem a grandeza do serviço que o governo vai lhe prestart, negando-se a crear embaraços a sua acção, como queriam agitadores profissionais, antes, facilitando todos os accordos e sujeitando-se a todas as prescrições leaes no bom intent de ver transformada, embellezada e saneada esta cidade maravilhosa, de cuja fama e de cuja força depende o equilíbrio da seiva economica em todos os orgãos do paiz. (O Paiz, Rio de Janeiro, p.1, 4 Maio, 1904)

Em Dezembro do mesmo ano, verificamos uma nova ocorrência. Saindo do imaginário urbano do progresso, embelezamento e saneamento, a Cidade Maravilhosa está em uma narrativa de ficção, no texto “O mistério do natal”, assinado por Coelho Neto, escritor já referido e cogitado como autor do termo:

Os olhos estendiam-se por uma Cidade Maravilhosa, toda construída em mármore e porphydo, com enormes templos, palácios que eram cidade-las, jardins de redolentes alas, rios beirados de árvores, com as rampas matizadas de flores, Rolando águas serenas, sobre as quaes brilhava a tremelina do luar. (O Paiz, Rio de Janeiro, p.1, 14 Dez. 1904)

Em Abril de 1905 o termo aparece na coluna “O Dia”, assinada por Pangloss. Entre outras coisas, Pangloss explica que vindo de São Paulo, estando oito anos ausente, tinha que falar dessa cidade maravilhosa. A cidade maravilhosa é São Paulo. E Pangloss é o nome usado por Alcino Guanabara, que no mesmo ano de 1905 foi nomeado redator chefe de O paiz. Também desvinculado ao Rio de Janeiro o termo aparece em 1907, na coluna “Lucta Romana”, rendendo homenagens a Raoul

Le Boucher. A cidade maravilhosa é Sourgues, na França, onde o lutador nasceu.

O termo volta a aparecer relacionado ao Rio de Janeiro no ano de 1908, em Agosto e Novembro, para relatar como a cidade estava preparada para receber uma exposição nacional, com a participação dos prósperos Estados da República.

Organizando as ocorrências do termo, incitando mais compreensões do que uma explicação definitiva, temos a “Cidade Maravilhosa” até 1904 aparecendo como referência a cidades reais e fictícias. Em 1904 temos uma primeira referência relacionada ao Rio de Janeiro, em “O paiz”, e em 1909 em “A Notícia”. Em ambos os casos a referência dialoga com as reformas de Pereira Passos, embebidas no imaginário da cidade moderna. E a despeito das ocorrências relacionadas ao Rio de Janeiro, o termo volta a aparecer para tratar de outras cidades, reais ou fictícias.

Preenchendo a lacuna de 1908, do Jornal “A Notícia”, abordaremos a referência de Coelho Neto, mais especificamente o texto apontado como o que dá origem ao termo “Cidade Maravilhosa”. Que por seu turno, dá nome também a uma coletânea de crônicas do autor.

As crônicas atualizando a cidade

Buscamos analisar o texto intitulado “Cidade Maravilhosa”, de autoria de Coelho Neto, supostamente publicado no jornal “A Notícia”, em 1908, indicado em publicações variadas e no senso comum como sendo o autor do título de Cidade Maravilhosa que representa o Rio de Janeiro.

Primeiramente, damos conta do formato do texto. Sintomatizando as tendências do período, ousamos considerar o texto como uma mescla das característi-

cas de um conto e de uma crônica. Como conto possui narrador, poucos personagens, um evento ápice, se dividendo em começo, meio e fim. Como crônica é uma narração enxuta e cativante. Identificamos ainda uma justaposição ou aglutinação entre o factual e o ficcional. O conto se desenrola ao sabor da ficção e a crônica como descrição de fatos.

O híbrido nos faz recorrer à compreensão de que a alteração do ritmo da cidade modernizada, a mudança da noção e uso do tempo, provocou rebatimentos em todos os aspectos da vida. Nessa reconfiguração os periódicos foram os responsáveis pelas mudanças nas formas escritas, condicionando a produção ao cotidiano e factual. Em grande medida a crônica se desenvolve como um formato que adaptava a literatura para ser ministrada nos periódicos. E embora pesem críticas ao formato, como uma literatura menor, as crônicas rapidamente caíram no gosto popular, impulsionando a tiragem dos periódicos e incitando os editores a contratar quem fosse capaz de bem produzir no estilo.

Entre a objetividade jornalística e a criatividade literária, as crônicas tematizavam a dinâmica cotidiana e as transformações da vida com entusiasmo, descartando da literatura tradicional os excessos de estilos de linguagem. Por seu conteúdo, tinham como função o entretenimento do público letrado, consumidor de periódicos. Mas como não há entretenimento inocente, de carona com apura distração estava a formação da opinião pública, a incitação do imaginário e o condicionamento a novas sensibilidades relacionadas à vida urbana, para dizer o mínimo.

Retomando a argumentação de que a cidade inspira os escritores e é tematizada nos textos do início do séc. XX, apreendemos a tônica das produções e expressões sensíveis em repertórios da

modernidade e das idiosincrasias de um país periférico. O que em uma compreensão dura é reconhecer que, a despeito da criatividade artística, as narrativas reverberavam em uma arena de conflitos entre referenciais tradicionais ou modernos, locais ou estrangeiros e entre a interioridade e o racionalismo.

Além dos repertórios de ideais e imaginários, a atividade dos cronistas deu nitidez a um movimento paradoxal. Com efeito, a produção de crônicas na cidade foi dando lugar à cidade crônica. Descrevendo dinâmicas e conferindo caráter à cidade em sintonia com o imaginário urbano e moderno, as crônicas tornaram as cidades conhecidas em suas particularidades e afetos. No tocante à Cidade Maravilhosa, o impulso da imprensa livre e a proliferação de crônicas tematizando o urbano e o moderno fez com que o Rio de Janeiro deixasse de ser o objeto, palco ou cenário do que se conta e passasse a ser o sujeito, sendo contada e ganhando feições e personalidade.

Concluído um preâmbulo, como um texto de forma literária e intenções vacilantes encurralamos “A Cidade Maravilhosa” de Coelho Neto, apontado como origem do termo relacionado ao Rio de Janeiro. Publicado no “artigo ‘Os sertanejos’, na página 03, do jornal ‘A Notícia’, edição de 29.11.1908” (CAMPOS, 1965, p. 76), “A Cidade Maravilhosa”, conta a história de Adriana, uma professora da povoação em Barretos. Descreve longamente Barretos, como uma povoação calma, onde se vê poeira e bois passando, só se ouve o cochar dos sapos, e onde nada acontece. Adriana encara o dilema entre se dedicar aos estudos para alçar boa carreira ou ceder às cobranças do pai para arranjar um bom casamento. Levando adiante os estudos, Adriana arranja um contato político que lhe agiliza uma vaga como professora, em um povoado distante. No povoado em que também

nada acontece, dá aulas e mora em um quarto de pensão. E um dia, na pensão, conhece um pintor viajante.

A aparição do pintor é o que dá força para o desenrolar da história. Na caracterização do personagem que irá trazer mudanças na história é possível tomar a profissão de pintor como uma analogia ao sujeito que cria e reproduz imagens de lugares diferentes, como um elemento que flui entre mundos, que comporta, reproduz e cria representações.

Retomando, Adriana e o pintor têm a oportunidade de se aproximar e conversar. O pintor fala ser do Rio de Janeiro e seduz a professora interiorana para lá ir morar com ele, pois na cidade eles poderiam ser felizes. E numa noite de maior entrosamento o pintor a leva pela mão para a beira de uma estrada, alude para um fogaréu longínquo e exclama:

- Linda cidade.
- Onde? perguntou Adriana. E ele apontou o horizonte.
- Ali, pois então? Cidade Maravilhosa! Cidade do sonho, cidade do amor. (NETTO, 1928 ,p.17)

Mas a história não termina na cena de magia e encantamento. O desfecho, de cunho dramático, é o sumiço do pintor, que deixa Adriana abalada. Decidida, na companhia de uma amiga vai até o local apontado pelo pintor. E de perto se depara tão somente com os vestígios da queimada que vira encantada ao longe. Assombrada pela memória da noite de magia e sedução, se põe a chorar, sendo confortada pela amiga que a leva de volta para casa.

Uma possível compreensão da crônica de Coelho Neto está baseada na dualidade entre a real cidade do interior e a cidade do sonho. O pintor é quem seduz Adriana e incita seu imaginário apontando

para um fogaréu e verbalizando a Cidade Maravilhosa. Em termos precisos, o local apontado era uma alusão à Cidade Maravilhosa e em tempo algum o Rio de Janeiro foi descrito como Cidade Maravilhosa. O fato é que a cidade do Rio de Janeiro passou a ser compreendida como a tal “Cidade Maravilhosa”.

A ausência de relação entre a Cidade Maravilhosa e o Rio de Janeiro na crônica de Coelho Neto nos abre um mundo de dúvidas. Com usos anteriores e posteriores, designando o Rio de Janeiro, outras cidade e cidades fictícias, porquê a autoria do termo Cidade Maravilhosa foi conferida a Coelho Neto? Como o termo tornou-se usual? Porquê o termo Cidade Maravilhosa na crônica homônima, não sendo inédito sequer nos textos do autor^{VI}, foi associada ao Rio de Janeiro? Tentando iluminar essas e outras questões, abordamos como indiciária a inscrição de Coelho Neto em seu tempo.

As crônicas parnasianas de Henrique Maximiliano Coelho Neto eram caracterizadas pela pompa e formalismo, sem regular artificios retóricos. Inspirado no consagrado estilo literário francês, o escritor adaptava as paisagens a textos, primando por elementos como a poesia, ritmo, harmonia e beleza. Em “A Cidade Maravilhosa” descreve Barretos como uma povoação triste, de casas espaças, cujos ruídos eram o de sapos, grilos e mugidos, pintando uma paisagem na qual, em suas palavras, os sonhos eram desfeitos. Já a Cidade Maravilhosa era sugerida em oposição a Barretos, a cargo do imaginário.

A obra de Coelho Neto era saboreada e exaltada pelos ávidos e requintados leitores da fina flor da sociedade carioca. Escusado dizer que este apreço não era dos mais abrangentes, e pertinente lembrar que o período era marcado por tensões políticas que reverberavam no plano cultural. Como já assinalado, de um lado

ideais inspirados na arte clássica e conservadora, e de outro lado ideais de rupturas artísticas que flertavam com a valorização de uma identidade nacional.

Como capital da República, o Rio de Janeiro era tanto o palco quanto o elemento privilegiado para as disputas políticas e culturais protagonizadas por conservadores e modernistas. E pela junção de elementos e dinâmica do contexto é de se intuir que Coelho Neto tenha se tornado um dos alvos para críticas. Pelos hábitos que cultivava, conteúdo e forma do que produzia e público ao qual se destinava, pesavam-lhe as acusações de que seu trabalho era tão casado com o estilo que se divorciava da literatura como elemento de transformação social, uma vez que todo capricho na forma não incorporava como questão o político, o social ou o moral.

Apesar das críticas ao posicionamento do autor em relação a um movimento cultural, que deu origem a Semana de Arte Moderna, é necessário incorporar mais conteúdos para complexificar a questão. Afinal, Coelho Neto foi um profissional que reagiu, a seu modo e dentro de seus limites, contra a produção literária engessada em crônicas. Por seu gosto, cultuava a forma parnasiana, valorizava a imaginação em detrimento da observação do cotidiano. Produzia textos longos, salpicados de termos raros. Sobre a forma do seu texto, diziam ser enfadonha, acusavam faltar trivialidade em sua inspiração e atacavam o excesso de termos pouco usuais como um exibicionismo intelectual.

A despeito do posicionamento e comprometimento literário, a necessidade de prover recursos parece ter falado mais alto que o idealismo. Coelho Neto passou a escrever crônicas, mas não sem nelas marcar algum teor romântico ou naturalista, conforme mencionados em “A Cidade Maravilhosa”. E dando ouvidos às vozes

em defesa do autor, Fountoura (1944) afirma que “Eu prefiro ver nêle um puro idealista que deveria ter vivido numa época em que o Estado alimentasse os gênios, como Deus alimenta os pássaros para que cantem sem a miséria das contas a pagar.” (FONTOURA, 1944, p.124).

Afinal, quem criou a cidade maravilhosa?

Sem definir uma origem e autoria, nos resta elaborar proposições sobre o emprego do termo relacionado ao Rio de Janeiro, nos questionando sobre sua adesão pela população e sua eficácia simbólica. Optamos por compreensões do termo como uma construção entre o inconsciente coletivo e a representação social.

Lapidando os conceitos, ambos têm uma matriz na psicanalítica, no entanto o inconsciente coletivo tem uma abrangência universal e a representação social se configura mais local e culturalmente, dando suporte para estudos comunicacionais.

O conceito de inconsciente coletivo parte da análise de sonhos e interpretação dos símbolos oníricos. Desenvolvida por Jung (1964), a abordagem tinha como finalidade desvendar a comunicação entre o consciente e o inconsciente. Analisando delírios e alucinações de psicóticos, Jung (1964) percebeu que havia imagens padrões relacionadas a mitos, lendas, contos e demais manifestações que não tinham origem nas percepções, memórias ou experiências conscientes. E chamou de imagens primordiais as recorrências de modos universais de experiência e de comportamento. Tal psique partilhada é a compreensão do inconsciente coletivo.

As representações sociais, por seu turno, se realizam nas relações mediadas pela linguagem, como fruto da união entre a cultura e a comunicação. A ocorrência se

dá em um contexto social, determinação espaço temporal, e ganha impulso amparada por suportes técnicos. Os conteúdos do inconsciente coletivo são apropriados, reelaborados e disseminados por instituições e indivíduos.

Conforme descreve Moscovici (1981) “As representações sociais dizem respeito a “um conjunto de conceitos, afirmações e explicações originados no cotidiano, no desenrolar de combinações interindividuais”. Em outros termos, é o dizer sobre algo que adquire importância para uma dada coletividade. E por ser e estar para as interações e a coletivo, às representações sociais não cabem autoria ou propriedade, posto que são essencialmente susceptíveis de transformações na medida do compartilhamento.

Considerações sobre a cidade maravilhosa

Encaminhado algumas considerações a partir da busca pela origem do termo Cidade Maravilhosa em expressões literárias no período institucional do Rio de Janeiro como capital da república, a partir de dois possíveis autores, Jane Catulle e Coelho Neto, e o levantamento em dois importantes periódicos, entre os anos de 1900 e 1910, frisamos alguns pontos.

Primeiramente, não podemos dedicar à Jeane Catulle a autoria do termo. Antes da visita da poetiza o termo já figurava nos periódicos para se referir ao Rio de Janeiro, a outras cidades modernizadas e até a cidades fictícias. Não seria improvável que o termo figurasse em conversas ilustradas ou frívolas. E sem nenhum demérito à obra da autora, os elementos escolhidos para descrever a cidade na poesia eram próximos aos usados nos textos dos periódicos para falar de uma cidade qualquer ou do Rio de Janeiro. Que por seu turno, eram mais de uma ordem natural, místi-

ca ou de afetos do que propriamente do urbano construído.

Uma segunda observação se volta justamente para o que é descrito sobre uma cidade e o que é descrito sobre o Rio de Janeiro. Seja a cidade o que for, ela se torna o que dela é narrado. E por conta das narrativas não é preciso ir a Londres para imaginar o Big Ben, o Tâmisa e um dia cinza. Não é preciso conhecer Paris para saber da Torre Eiffel. Veneza não é Veneza sem uma feira e um passeio de gôndola. E nesses recortes narrativos, nesses roteiros imagéticos, o Rio de Janeiro estava sendo construído. E a construção narrativa do Rio de Janeiro induz um retorno ao motivo edênico, fazendo, no entanto, o maravilhamento escoar de um mundo distante e desconhecido para o mundo conhecido e próximo.

Atentamos ainda para o termo “Cidade Maravilhosa” sendo acionado em um contexto de pelejas políticas e pujança cultural, vide a articulação entre a arte pela arte ou a arte engajada^{VII}. Nele a cidade é tanto um palco quanto um objeto. Um palco por ser o espaço privilegiado para encenações, onde a diversidade de narrativas ganha visibilidade e as disputas acontecem. E um objeto na medida em que é incorporada pelas narrativas, sendo pensada, elogiada, criticada, projetada e poetizada.

Pela quantidade e variações das aparições do termo abdicamos da tarefa de especificar uma origem ou autoria. Pois, conforme verificamos, a primeira aparição do termo relacionado ao Rio de Janeiro, nos versos de uma paródia à vigília do poder público, não fez com que dali em diante ele identificasse exclusivamente o Rio de Janeiro. E mesmo a aparição do termo nas crônicas de Coelho Neto estão mais para uma constituição ficcional de uma cidade do que para a descrição ou elogio à cidade do Rio de Janeiro.

Sobre a inserção do referido escritor, sinalizado como um provável autor do termo Cidade Maravilhosa, insinuamos uma escrita apegada ao período colonial, em uma orientação clássica, entre a parnasiana e o naturalismo. Porém, pressionada pelo teor mais dinâmico e factual, compassada com a república, a objetividade científica e o ritmo da modernidade enxertados nas crônicas.

Factual, crítica, elogiosa, poética ou ficcional, as narrativas confluíram para um só movimento: o de dar legibilidade ao Rio de Janeiro como ambiente urbano. Assim como metáfora de Ítalo Calvino, sobre o cristal e a chama, no limiar do drama urbano, em que “a tensão entre a racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (CALVINO, 1997, p.85), temos narrativas sensíveis da cidade versus a ciência do urbano.

Bibliografia

ASSIS, Machado de. *Obras completas. A Semana (1892-1893)*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1o vol.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMPOS, A. da Costa S. *Dicionário de curiosidades do Rio de Janeiro*. São Paulo: Comércio e Importação de Livros; 1965.

COELHO NETO. *Cidade Maravilhosa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos. 1928.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 6ª edição, 2ª reimpressão, 2002.

JUNG, C.G. *O Homem e Seus Símbolos*. Rio De Janeiro: Aldus, 1964.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana S. *O que é imaginário*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2003. Coleção Primeiros Passos, nº 309.

LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis*. Uma reflexão em busca de auto-estima. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2000.

LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatthy (org.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (org.). *Literatura/ Política / Cultura: (1994-2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MENDÈS, J. C. *La Ville Merveilleuse*. Paris: E. Sansot & Cie, 1913.

MOSCOVICI, S. *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

RESENDE, Beatriz (org) *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 2001. 2ª edição.

SANTUCCI, Jane. *Babélica Urbe*. O Rio nas crônicas dos anos 20. Rio de Janeiro: Ed. Rio Books, 2015.

cando elementos da natureza: “Nunca tanto esplendor deslumbrou os olhos! / Esta é a terra de toda a luz, / Esta é a terra da beleza plenária / Belezas terrestres e belezas do céu.

IV Uma parte do telhado que no período era frequentemente destinada aos criados.

V Coelho Neto publicou o “artigo ‘Os sertanejos’, na página 03, do jornal ‘A Notícia’, edição de 29.11.1908” (CAMPOS, 1965, p. 76). A informação circula e chegou a ser usada na página pessoal do prefeito Eduardo Paes até 2014. No entanto, a página e seu conteúdo foram retirados do ar. Embora seja possível ver um link com a informação em um perfil em homenagem a Coelho Neto no Facebook em <https://www.facebook.com/familia CoelhoNetto/>. Acesso em: 17 Set. 2016, na postagem cujo título é “Há 105 anos, Rio era chamado de Cidade Maravilhosa pela 1ª vez / Eduardo Paes, prefeito do Rio”.

VI Conforme já abordamos, no texto de ficção “Mistério do Natal” (O Paiz, Rio de Janeiro, p.1, 14 Dez. 1904), Coelho Neto usara o termo Cidade Maravilhosa.

VII A arte e a cultura foram campos férteis para equalizar críticas e propostas para ressignificar e impulsionar um país que engrenava na república e ensaiava um urbano moderno em um espaço exemplar limitado, insuficiente para redimir as muitas faltas do país. A potência da arte e da cultura na capital se alastrou, ligando artistas de diferentes estados em um movimento de ruptura com os conceitos clássicos europeizados e adesão a ideias, elementos, técnicas e sensibilidades em referência ao nacional. E o projeto de uma cultura autenticamente brasileira culminou na Semana de Arte Moderna, em 1922.

Recebido em 22/02/2017

Aprovado em 15/03/2017

I Priscilla Oliveira Xavier. Doutoranda do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Contato: priscillaxavier@gmail.com

II A obra faz parte da Coleção Metrôpoles, da Editora Record. O autor, convidado a falar sobre sua cidade, examina o Rio de Janeiro como lugar, memória, representação, sonho e projeto global no imaginário nacional e local.

III Em uma tradução nada rigorosa, sobretudo por conta do teor poético e expressões da época, é notável os rasgados elogios em êxtase com a cidade, desta-

**Práticas de leitura na contemporaneidade:
experiências em bibliotecas na cidade do rio de janeiro**

**Prácticas de lectura en la contemporaneidad:
experiencias en bibliotecas de la ciudad de Rio de Janeiro**

**Reading practices in contemporaneity:
libraries' experiences in the city of Rio de Janeiro**

Marisa Schincariol de Mello¹

Palavras chave:

Rio de Janeiro

Bibliotecas

Práticas de leitura

Leitura do mundo

Experiências

Resumo:

O presente artigo tem por objetivo principal apresentar uma investigação acerca das múltiplas práticas de leitura em bibliotecas localizadas na cidade do Rio de Janeiro. Para a realização deste estudo, buscamos delimitar o universo de frequentadores, suas práticas de leitura na biblioteca, os mediadores entre os textos, sons, imagens e a leitura, bem como as relações entre os espaços das bibliotecas e os territórios onde estão inseridos. Investiga-se ainda qual a importância e a função da leitura para os que a praticam, nos níveis objetivo, subjetivo, simbólico e imaginário. Através de entrevistas e da observação participante, procuramos trazer à tona a relação dos usuários com os livros, outros conteúdos, mídias e suportes. Cada vez mais, observamos práticas que combinam leitura, oralidade e escrita em um cenário transmidiático. Com os resultados, procura-se também contribuir com informações sobre a experiência dos usuários para a formulação e avaliação das políticas públicas de leitura e aquelas voltadas para as bibliotecas.

Resumen:

El presente artículo tiene por objetivo principal presentar una investigación acerca de las múltiples prácticas de lectura en bibliotecas ubicadas en la ciudad de Rio de Janeiro. Para la realización de este estudio, buscamos delimitar el universo de sus frequentadores, sus prácticas en la biblioteca, los mediadores entre los textos, sonidos, imágenes y la lectura, además de las relaciones entre los espacios de las bibliotecas y los territorios que las abarcan. Investigamos además cual es la importancia y función de la lectura para sus practicantes, en los niveles objetivo, subjetivo, simbólico e imaginario. A través de entrevistas y de la observación participante, buscamos recuperar la relación del público con los libros y otras formas de lectura del mundo, a través de otros soportes, como el audiovisual, la música, etc. Cada vez más, observamos prácticas que combinan lectura, oralidad y escrita en un escenario transmediático. A partir de los resultados se pretende contribuir para la formulación y evaluación de las políticas públicas de lectura y bibliotecas.

Palabras clave:

Rio de Janeiro
Bibliotecas
Prácticas de lectura
Lectura de mundo
Experiencias

Keywords:

Rio de Janeiro
Libraries
Reading practices
Reading the world
Experiences

Abstract:

The major purpose of this article is to present a research on the multiple reading practices in libraries in the city of Rio de Janeiro. We attempted, firstly, to define the universe of its users, their reading practices at the library, the mediators between the texts, sounds, images and reading, as well as the relationships between the libraries' venues and the territory in which they are set in. It is also analyzed what is the importance and function of the reading for those who practice it, in objective, subjective, symbolic and imaginary levels. Through interviews and participant observation, we tried to highlight the users' relationship with books, other contents, medias and formats. We increasingly observe practices that combine reading, orality and writing in a transmedia scenery. Thus, we hope to contribute with information on the experience of the users for the formulation and evaluation of public reading and libraries' policies.

Práticas de leitura na contemporaneidade: experiências em bibliotecas na cidade do Rio de Janeiro

O Segundo Chartier (1998), a história das “possibilidades de ler” não trata apenas de uma habilidade, mas da ativa elaboração de significados dentro de um sistema de comunicação. A leitura não é um ato natural ou passivo de sujeição ao texto, mas se configura como um processo cognitivo, semiológico, culturalmente demarcado, social e histórico de caráter complexo e interativo entre a mensagem e o conhecimento; uma prática de reapropriação e de recriação do mundo através da interpretação. O comportamento leitor determina a força motivadora das práticas de leitura, que é influenciada pelos contextos socioeconômicos e pelas competências leitoras, compostas por diversas formas de combinação possíveis entre leitura, oralidade e escrita (METODOLOGIA, 2015; CHARTIER, 2011; ZILBERMAN, s.d.).

Nas páginas que se seguem, procuramos observar, auscultar e refletir sobre as práticas de leitura e as relações entre a cultura e as territorialidades, especialmente a partir das bibliotecas. A metodologia adotada buscou aproximar-se do tema por vias diversas, desde o levantamento das políticas e dados gerais existentes sobre leitura, com análise de bibliografia pertinente ao tema, até o estudo de caso comparativo entre duas bibliotecas, através da observação participante e da realização de entrevistas com usuários, funcionários e gestores.

Mediações da leitura

Ao buscar delimitar o sujeito oculto que lê, nos deparamos primeiramente

com os meios de comunicação, quer sejam escritos, como livros, jornais e revistas; audiovisuais, como a televisão e o cinema; sonoros, como o rádio e o telefone; e hipermídia, como a internet. Seguindo a proposição de Jesús Martín-Barbero (2009) em tentar ir além dos meios, buscamos principalmente identificar as mediações, aqui entendidas como o contexto onde a prática da leitura acontece.

A prática da leitura que ocorre em casa, em geral a partir das famílias, seria muito difícil de delinear. Dessa maneira, para traçar um quadro mais geral da leitura no Brasil, utilizamos as pesquisas de indicadores. O Instituto Pró-Livro promoveu quatro edições, nos anos de 2000, 2007, 2011 e 2015, de uma pesquisa intitulada Retratos da Leitura no Brasil, sendo o primeiro levantamento mais abrangente realizado sobre o assunto no país.^{II}

A pesquisa Retratos da Leitura no Brasil de 2016 aponta os principais locais onde as pessoas leem: em casa (81%), na sala de aula (25%) e na biblioteca (29%) – sendo que 14% leem em bibliotecas escolares ou da faculdade, enquanto apenas 8% em bibliotecas públicas. Há ainda outras modalidades de leitura que são cada vez mais frequentes, como a leitura em trânsito, que geralmente ocorre no trajeto casa-trabalho-casa (11% declararam ler no transporte público ou no avião).^{III} Como mapear esses contextos?

Em relação à quantidade de livros lidos por ano, segundo a Pesquisa, entre todos os entrevistados, a média era de 1,8 em 2000 (26 milhões de leitores); 4,7 em 2007 (66,5 milhões de leitores); 4,0 em 2011 (71,9 milhões de leitores); e 4,96 em 2015.^{IV} Os resultados gerais da pesquisa em 2011 revelaram uma enorme concentração: 66% dos livros estão nas mãos de apenas 20% da população (FAILLA, 2012).

A última edição da pesquisa classificou como não leitores aqueles que não leram um livro, inteiro ou em parte, nos três meses anteriores à pesquisa e eles representaram um total de 44% da amostra. Desses, apenas 9% dos entrevistados disseram ter dificuldade para a leitura, o que revela também a falta de estímulo à prática. As razões alegadas por muitos entrevistados dessa categoria foram falta de tempo (32%), desinteresse (28%), falta de paciência (13%) e preferência por outras atividades (10%). Entre todos os entrevistados, são considerados não alfabetizados um total de 8% da amostra, enquanto 21% têm até a 4ª série, faixa em que as práticas de leitura ainda não estão consolidadas. A maior parcela de não leitores está entre os adultos idosos (representando 73% dos entrevistados nessa categoria) e mais pobres.^v A pesquisa demonstrou que a porcentagem de leitores aumenta significativamente nas categorias com maior renda familiar, enquanto a porcentagem de não leitores diminui. Isso leva à conclusão de que o poder aquisitivo é significativo para a constituição de leitores assíduos.^{vi}

A classificação do leitor como aquele que leu um livro inteiro ou em partes nos últimos três meses, no entanto, é insuficiente para dar conta das práticas de leitura, que estão cada vez mais diversificadas e fragmentadas em modalidades, linguagens, suportes e janelas. A partir da pesquisa realizada e dos debates recentes sobre as transformações no campo da leitura (METODOLOGIA, 2015), identificamos uma faixa grande intermediária entre os/as leitores/as assíduos/as e os analfabetos funcionais, que não consegue reconhecer determinadas práticas que as pesquisas quantitativas não conseguem alcançar. É muito difícil determinar onde começa e onde termina uma experiência de leitura. Aqui, dessa maneira, partimos de um conceito am-

pliado de leitura, considerando, a partir dos preceitos de Paulo Freire, que a leitura do mundo precede a leitura da palavra, valorizando as práticas que contribuem para dar sentido à vida daqueles que as praticam e não apenas as que se referem à leitura de textos e livros.

Um dos dados que chama atenção na pesquisa Retratos da Leitura de 2015 é que, se somados, 50% dos cerca de 5 mil entrevistados indicaram o empréstimo, com parentes, conhecidos ou em bibliotecas, como o principal meio de acesso ao livro. Portanto, meios não mercantis de acesso ao livro.^{vii} A significativa incidência da obtenção de livros por meios não comerciais revela uma modalidade de transação em que as editoras não penetram, mas que são de importância fundamental para a leitura no país. Os circuitos de empréstimos tanto pessoais quanto de bibliotecas, bem como a reciclagem de livros usados no mercado secundário, constituem áreas de pesquisa que merecem ser desenvolvidas (FAILLA, 2012).

Já no que se refere às bibliotecas, 66% dos entrevistados não as frequentam. Apenas 20% as frequentam com alguma regularidade, dos quais 47% são estudantes.^{viii} A população que não frequenta as bibliotecas públicas tem como principal argumento a falta de tempo, a distância e a falta de interesse pela leitura e por frequentar esse tipo de equipamento. Ao mesmo tempo, são os equipamentos culturais mais existentes nos municípios brasileiros. Isso abre uma possibilidade para os espaços das bibliotecas se reinventarem, ampliarem suas funções e suportes de leitura para encantarem um número maior de usuários. O que na prática não acontece. O primeiro Censo Nacional de Bibliotecas Públicas Municipais, realizado em 2009 e publicado em 2010, apontou um número insuficiente de bibliotecas por habitante,

além da precariedade da infraestrutura das existentes; acervos limitados e desatualizados; falta de acesso ao universo digital; baixa frequência; limitação do uso da biblioteca para obrigações escolares; entre outras questões (MARQUES NETO, 2015, p. 131).

Além dessas pesquisas quantitativas e financiadas pela indústria do livro, é importante realizar análises que levem em conta o contexto complexo e dinâmico em que as práticas de leitura acontecem na contemporaneidade; o que motivou essa pesquisa em bibliotecas. A leitura não é um ato passivo de sujeição aos textos e conteúdos, ou uma prática homogênea, desde a quantidade e frequência, passando pelos suportes, gêneros literários e o tipo de experiência que proporciona. Ou seja, até chegar ao receptor, a mensagem passa por mediações diversas, conforme a organização da sociedade. O uso ou a recepção dos produtos também varia conforme o contexto em que se insere. Os mesmos conteúdos são objeto de diferentes usos e investimentos sociais, às vezes de caráter oposto e contraditório (LAHIRE, 2004). As razões alegadas pelos que leem também são variadas. A pesquisa qualitativa acrescenta dados, questiona princípios, metodologias, e oferece a oportunidade de enriquecer os dados com a experiência e os referentes dos envolvidos nesse processo.

A escola constitui-se em um espaço fundamental de aprendizagem, valorização e consolidação da leitura, cooperando com o processo de legitimação da literatura e da escrita. Sua história ao longo do século XX compreende diferentes filosofias educacionais, concepções relativas aos processos de ensino e modos de organização do aparelho pedagógico. Nos últimos vinte anos, o tema do fomento à leitura na escola vem sendo estudado sistematicamente, e o resultado aponta para

um fracasso relativo às políticas de inserção da prática no ambiente escolar.

Regina Zilberman (s.d.) chama a atenção para o fato de que a leitura como prática, nas suas várias acepções, em nossa sociedade ainda é hegemonicamente um “produto da escola e critério para ingresso e participação do indivíduo na sociedade” e responsável “por distinguir o homem alfabetizado e culto do analfabeto e ignorante”. Ao mesmo tempo, afastou o homem comum da cultura oral. “Nesse sentido, cooperou para acentuar a clivagem social, sem, contudo, revelar a natureza de sua ação, pois colocava o ato de ler como um ideal a perseguir.”^{IX}

A abordagem acadêmica da leitura vincula-se aos interesses das classes dominantes, e é derivada de uma definição específica de homem letrado, de padrões elevados e refinados, mais vinculados aos padrões estéticos dominantes. Para Donald Macedo, quando o ensino e o desenvolvimento da leitura funcionam como mera decodificação do código escrito, centrado na produção de leitores que respondam apenas a requisitos básicos para atender aos anseios da sociedade contemporânea, sem preocupação em transformá-la, trata-se de uma perspectiva utilitarista da leitura. A perspectiva da leitura do ponto de vista cognitivo dá destaque à construção de significados a partir da dialética do indivíduo com seu mundo objetivo. Segundo Freire, deve-se partir da palavra mundo e do mundo que se pode criar a partir dela, ao invés de apenas decodificar as palavras (FREIRE; MACEDO, 2013).

Não cabe aqui desenvolver o debate sobre a prática pedagógica, pois seria assunto para outro estudo, mas a escola enquanto espaço de sociabilidade e mediação tem centralidade na construção de sujeitos históricos críticos e atuantes. A leitura é uma, claro que não a única,

das maneiras de construir o conhecimento em diálogo com a realidade concreta. Fica latente no debate sobre a leitura na escola que, muitas vezes, foi destituído o caráter de entretenimento da atividade, desvinculando a prática do prazer e do estímulo à imaginação.

Quando se torna a via principal e muitas vezes exclusiva de acesso à leitura, o sistema escolar destitui o lugar do livro como um guia, “um texto ao qual se pergunta a arte de viver”. Segundo Bourdieu, um dos efeitos do contato médio com a literatura erudita via escola é o de destruir a experiência popular, despojando as pessoas de sua própria experiência, uma vez que elas se afastam de seus contextos e modos próprios de usar os textos, e os aproximam do que definiram que merece ser lido, ou seja, os bons livros; e do bom modo de apropriação, ou como aquele livro deve ser lido. O cidadão médio encontra-se “entre duas culturas, uma cultura originária abolida e outra erudita que se frequentou o suficiente para não poder mais falar da chuva e do bom tempo, para saber tudo o que não se deve dizer, sem ter mais nada para dizer” (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p. 241).

Cabe destacar que, além da escola, existem outras formas de letramento relacionadas às práticas culturais do cotidiano, contrariando a ideologia dominante acima mencionada. O conceito de letramento permite compreender os usos sociais da escrita e da leitura sob uma perspectiva mais ampla que a escolar e formal da alfabetização. Adriana Facina vem investigando como as práticas de letramento se estabelecem nos espaços populares, como as favelas cariocas. Segundo a pesquisadora,

[...] o cotidiano da favela é marcado por uma série de atividades culturais, tais como escolas de samba, grupos

de hip-hop, bailes funk, quadrilhas de festa junina, grupos de dança e teatro, grafite, oficinas de fotografia, poesia etc. Nessas iniciativas encontramos diversas práticas de letramento, ou seja, é possível compreender os múltiplos sentidos atribuídos à linguagem, aos diferentes modos de ler, escrever e falar que caracterizam as histórias e trajetórias desses grupos.^X

A leitura não é a atividade cultural mais praticada pelos brasileiros e brasileiras, que, em seu tempo livre, dedicam-se em primeiro lugar a ver televisão. Escutar música ou rádio vem em 2º lugar, usar a internet em 3º, reunir-se com amigos ou família em 4º, assistir a filmes em 5º, usar o WhatsApp em 6º e escrever em 7º lugar. Usar Facebook, Twitter ou Instagram aparece em 8º lugar. Ler ocupa a 9ª posição.^{XI} Esse dado reforça que, em toda a segunda metade do século XX, foi acentuando-se o lugar ocupado pelos meios de comunicação de massa na vida social, que acabam por se tornar o espaço-chave da socialização, muitas vezes mais que a família e as escolas.

Os meios de comunicação de massa desenvolveram-se no Brasil a partir dos anos 1920, primeiramente com o rádio, que ampliou sua audiência ao longo da década seguinte, com os programas de auditório, músicas variadas e a radionovela. Quanto ao cinema, nas décadas de 1930 e 1940, já havia nos Estados Unidos, por ocasião do desenvolvimento da indústria cinematográfica de Hollywood, a relação entre o livro na lista dos best-sellers e a possibilidade de este virar filme, por exemplo. No Brasil, as adaptações das obras literárias, especialmente para o cinema e a televisão, ocorreram principalmente a partir da década de 1960. E foram fundamentais para ampliar os leitores, que se interessam pelos livros após as adaptações.^{XII}

Nos anos 1950, a TV desenvolve-se e a partir de então ocupa um lugar cada vez maior na vida do brasileiro. O que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da TV, e a maioria das produções de nossa indústria cultural giram em torno dela (ORTIZ, 2006). Nos termos de Renato Ortiz, referindo-se ao livro *Dos meios às mediações*, de Jesús Martín-Barbero:

Numa terra de indígenas, negros, imigrantes e mestiços, governada por interesses oligárquicos, caberá aos meios de comunicação um papel preponderante de “mediador cultural”, isto é, de atuação neste processo de formação nacional. Processo que não se restringe a este ou aquele país. [...] é na verdade parte de um traço mais geral de um conjunto de sociedades latino-americanas.^{xiii}

Até 1960, apenas doze cidades brasileiras possuíam emissoras televisivas. No final da década de 1980, a Rede Globo já estava presente em 98% dos municípios brasileiros e com o total de sua programação transmitida em cores.

Ao analisar a cultura de massa, Jesús Martín-Barbero procura superar duas leituras predominantes: a primeira, hegemônica nas escolas de comunicação, reduz a comunicação a um problema dos meios, e se abstém de analisar outros aspectos da realidade social. A segunda relaciona a cultura de massa ao problema da degradação da cultura, que se torna um todo homogêneo envolvendo indivíduos, classes e grupos sociais. Para o autor, o massivo encontra-se ligado ao longo e lento processo de “gestação do mercado, do Estado e das culturas nacionais”, e aos “dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular tornar-se cúmplice com o imaginário

de massa”. Para ele, “a cultura de massa é a primeira a possibilitar a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade [...] enquanto o livro manteve e até reforçou durante muito tempo a segregação cultural entre as classes”. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 132).

Martín-Barbero contribuiu para os estudos de recepção, principalmente das mensagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa, por meio de sua teoria das mediações culturais, em que a abordagem do contexto se torna fundamental para a compreensão dos múltiplos dispositivos socioculturais que envolvem a emissão e a recepção das mensagens. A recepção midiática, para Martín-Barbero, é um processo de interação em que o receptor interpreta a mensagem a partir de seu repertório sociocultural. Assim, o eixo do debate, segundo o pesquisador, deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de referências culturais.

Para Silviano Santiago, os críticos modernistas distinguiram a produção cultural entre o espetáculo, manifestação legítima e autêntica da cultura, e o simulacro, entretenimento da indústria cultural e a parte diabólica do sistema. O espetáculo levaria à reflexão, e o simulacro apenas serviria para matar o tempo. O grande inimigo a ser combatido por educadores e intelectuais seriam os meios de comunicação de massa, e os principais valores a serem preservados seriam os da arte e da literatura eruditas (SANTIAGO, 2004, p. 130). Entretanto, no mundo contemporâneo, abre-se a possibilidade de aprimoramento do ato da leitura, que transcende a experiência da escrita fonética e adentra o mundo das imagens e da oralidade. A expansão da mídia colocou em diálogo e em tensão práticas culturais diferenciadas.

Bibliotecas: usuários e usos

As bibliotecas constituem um espaço importante de mediação entre os sujeitos e o mundo da leitura. O objetivo inicial da pesquisa foi realizar um estudo comparativo das práticas de leitura em duas bibliotecas, e a escolha levou em consideração a localização de ambas. Tanto a Biblioteca Parque Estadual quanto a Biblioteca Estação Leitura estão situadas na região da Central do Brasil, que aglutina diversas modalidades de transporte público na cidade, perto da Saara, dedicada ao comércio popular, local de grande circulação de trabalhadores e trabalhadoras, pessoas em situação de rua, estudantes, crianças, criadores, constituindo territorialidades. Segundo Haesbaert, além da dimensão política, a territorialidade diz respeito também às relações econômicas e culturais; ou seja, como as pessoas utilizam o espaço, se organizam a partir dele e como dão significado a ele. “Todo território é, ao mesmo tempo, e em diferentes combinações, funcional e simbólico” (HAESBAERT, 2004, p. 3).

O segundo elemento foram os usuários das bibliotecas. Ao observá-los, procuramos informar sobre as práticas de leitura das classes trabalhadoras, caso se comprovasse que a maioria dos usuários das bibliotecas fossem oriundos das classes médias e das camadas mais desfavorecidas economicamente, o que se confirmou a partir da pesquisa.

A primeira biblioteca estudada foi a Biblioteca Estação Leitura, localizada no interior da estação de metrô da Central do Brasil, que faz integração entre as linhas do metrô, o trem e um terminal de ônibus, com a circulação de mais de 100 mil trabalhadoras/es por dia somente na estação do metrô. A localização a coloca como incentivadora de uma modalidade cada vez mais comum de leitura,

que ocorre no traslado entre a casa e o trabalho, cujos suportes mais frequentes são o celular, tablet, periódicos e livros. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, as/os trabalhadoras/es demoram em média três horas por dia no transporte público, onde se pode observar muitos usuários lendo, trocando mensagens ou jogando no celular.

Foram realizadas 68 entrevistas semiestruturadas com seus usuários da Estação. Conforme informou a Biblioteca, o número de frequentadores mulheres é maior que o de homens, e esse dado foi corroborado pelas entrevistas. Quanto à idade, identificamos uma grande diversidade; porém, a maioria está na faixa de 41 a 50 anos ou cima de 60 anos. A escolaridade dos usuários em sua maioria foi na rede pública de ensino e alcança, no mínimo, o ensino médio completo. A renda familiar de até cinco salários mínimos corresponde a 47 dos 68 entrevistados, e apenas 3 usuários afirmaram ter renda familiar acima de 10 salários mínimos.^{XIV}

Todos os usuários entrevistados afirmaram acessar a biblioteca pelo menos uma vez por mês, e a maioria afirma não acessar outras bibliotecas. Mais de 70% dos entrevistados afirmam gostar muito de ler e indicam essa como a prática cultural que mais realizam em seu tempo livre, por iniciativa própria. Outras atividades citadas, em menor proporção, foram passear/sair; ir ao cinema; ouvir música; praticar atividades físicas; ir ao teatro; ver filme; viajar; ver TV; estar com a família; computador; dançar; praia/piscina; namorar. A maioria dos entrevistados leem mais de 10 livros por ano e afirmaram estar lendo um livro no momento da entrevista. Os frequentadores da biblioteca preferem os livros de ficção e os romances. Trata-se de um grupo de leitores que declarou estar ampliando sua capacidade de leitura conforme vem

frequentando regularmente a biblioteca. Os maiores influenciadores da prática, segundo as declarações, foram mãe, pai e outros familiares; a iniciativa própria; e apenas 10% da amostragem afirmaram ser a escola. Sessenta por cento dos entrevistados acessam a internet todos os dias, a maioria para pesquisa pessoal; em seguida, aparece o acesso com o fim de estabelecer contatos sociais; seguido pelo uso profissional e para o estudo.

A Estação Leitura está no trânsito, na passagem dos usuários, por isso seu espaço precisa ser compacto e os livros em sua totalidade não podem estar à mostra. A solução encontrada foram vitrines sob a curadoria das gestoras da biblioteca, todas mulheres. As entrevistas e a observação do cotidiano da Estação Leitura apontam que os maiores referenciais para os leitores e leitoras são as vitrines de livros que circundam a biblioteca e a pequena exposição montada no corredor da estação de metrô, ao lado da Estação. E as mediadoras, que são as profissionais atuantes na biblioteca, em sua maior parte da área de biblioteconomia, também influenciam as práticas leitoras, pois atuam na mediação entre os livros e a leitura. Na hora de escolher um livro, as profissionais da biblioteca ocupam um papel central, verificam a ficha de cadastro do leitor para indicar livros que dialogam com o gosto do usuário, mas também sugerem novos títulos, que contribuam para diversificar os gêneros. Ressaltam que o índice de inadimplência na devolução dos livros é muito baixo.

Durante todo o ano de 2014, Graciliano Ramos foi o escritor brasileiro mais lido entre os usuários da Estação; e *Vidas secas* o livro mais solicitado. Ocorre que, durante boa parte do ano, a exposição em cartaz na Galeria Estação Leitura – Arte e Literatura^{xv} era justamente baseada na edição comemorativa sobre os 70 anos

de publicação do livro *Vidas secas*, com imagens do fotógrafo Evandro Teixeira (Editora Record, 2008). Nas paredes, foram reproduzidos imagens do fotógrafo e trechos do livro. As vitrines sugeriam outros livros de Graciliano e todo mês os livros eram trocados, dialogando com as temáticas relacionadas com a conjuntura ou com o calendário da cidade. Em todas as exposições, verificou-se na sequência uma grande solicitação de livros do escritor, que dialogassem com ele ou com um de seus temas. Essa relação entre a exposição e a demanda por livros continua a ser observada, sistematicamente, a cada novo projeto.

A segunda biblioteca estudada reabriu dois meses depois da Estação, em março de 2014. Trata-se da antiga Biblioteca Pública Estadual, que, após a reforma que durou mais de quatro anos e teve um investimento de 71 milhões, passou a ser denominada Biblioteca Parque Estadual (BPE).^{xvi} Outro fator de grande interesse, que se agrega aos acima mencionados, foi justamente a denominação Parque e a vinculação imediata com o projeto colombiano dos Parques Biblioteca; ainda que também dialogue com outros modelos, como o francês, especialmente do Centro Georges Pompidou (BPI), e as bibliotecas públicas alemãs. A BPE se propôs explicitamente a ampliar suas funções e reformular sua estrutura. O prédio foi inteiramente reformado para abrigar este que seria o modelo da política estadual de investimento na marca Bibliotecas Parque, especialmente voltada para áreas de conflito social.

O projeto aponta para um conceito de biblioteca que vai além de um local com uma determinada coleção de livros disponível para leitura e empréstimo. Trata-se de um centro de atividades culturais, informação e lazer,^{xvii} com diversos suportes. Seu acervo conta com 3 milhões de músicas, 20 mil filmes, 200 computadores com

internet gratuita, além de mais de 200 mil livros e documentos. Os profissionais da biblioteca são de diferentes áreas: há desde a função de mediador social, passando por bibliotecários, a arte-educadores.

Na Biblioteca Parque Estadual, foram realizadas 100 entrevistas semiestruturadas com usuários de idades diversificadas, entre 15 e 65 anos. Destes, 94% dos entrevistados afirmou saber ler e escrever. Sobre a escolaridade, 57% estudam atualmente, apenas 2% nunca frequentaram a escola, e 71% dos entrevistados possuem o ensino médio completo; a maioria na rede pública de ensino. Sessenta e cinco por cento trabalharam e, ao serem questionados sobre a renda familiar, 36% possuem de 1 a 3 salários mínimos de renda mensal; 20% estão entre 4 e 5 salários mínimos; e apenas 18% têm renda acima de 5 salários. ^{xviii}

Ao serem questionados sobre a frequência, a maioria utiliza a biblioteca com regularidade.^{xx} Sobre os usos, a maior parte afirma ler livros (inclusive a maioria afirma que prefere ler no papel), quadrinhos, revistas ou jornal. Mas os usos não se limitam a esse suporte: a metade usa a internet, nos computadores da biblioteca, alguns levam seu próprio computador e outros usam o celular. Os usuários também vão ver filme, descansar, passar o tempo, trabalhar ou acessar a programação paralela, tais com a exposição, o teatro, palestras e o programa educativo. Quando perguntados sobre o tipo de material que costumam ler, a maioria afirma ler jornais; em seguida, livros de literatura, revistas e textos na internet.

Contrariando a média nacional, a maior parte dos entrevistados afirmaram gostar de ler em seu tempo livre e que a leitura é um de seus passatempos favoritos; em segundo lugar, estão atividades físicas, ver filmes e séries; em seguida, atividades culturais; ver TV foi menciona-

do por apenas 5% dos entrevistados. Cinquenta e sete por cento afirmam ler atualmente mais do que há um ano atrás; 19% leem com a mesma frequência; e apenas 15% leem menos. O argumento mais apresentado para não lerem com mais frequência é a falta de tempo (54%). A maioria afirma não ter dificuldade para ler, mas os que têm alguma limitação afirmam que leem muito devagar.

A maioria afirma costumar escrever (66%); em primeiro lugar, mensagens de texto no celular, mensagens em redes sociais, documentos acadêmicos ou da escola, e-mail, documentos de trabalho e pensamentos/reflexões. Sobre as razões que os levam a escrever, estão o estudo, a comunicação com outras pessoas, expressar-se, o trabalho e para aprender e melhorar o vocabulário.

Sobre quem influenciou a leitura, em primeiro lugar são as famílias (33%) e em seguida iniciativa própria (30%). A escola apareceu apenas em terceiro lugar (16% dos entrevistados). Sobre a relação entre os produtos audiovisuais e a literatura, quase a metade afirma que um programa de televisão ou filme já os fez se interessar por um livro. Oitenta e seis por cento dos usuários entrevistados acessa a internet. Sobre o uso, são mais frequentes as redes sociais, as notícias e, em terceiro lugar, pesquisa pessoal ou curiosidades. Cinquenta e seis por cento afirmam realizar atividades na internet vinculadas com o que estão lendo.

Experiências vivas: leitura de livros; leitura fragmentada horizontal e leitura do mundo

A análise das entrevistas procurou identificar as principais características das práticas de leitura através da identificação dos suportes de leitura; dos conteúdos mais acessados; a frequência e

o local de realização mais frequente da prática. Também se procurou apreender a maneira como as pessoas se sentem em relação ao tema, a força motivadora das práticas de leitura, impulsionada pelo contexto social. Foi levado em conta o que a leitura representa como prática coletiva, as predisposições impostas pelos contextos socioeconômicos e pelas competências leitoras. A prática da leitura ocorre por um lado de maneira vertical, imposta, enraizada, unívoca e, por outro lado, de forma horizontal, conversacional, compartilhada. Assim como o leitor faz uma operação de caça, esta pesquisa também procurou encontrar o leitor nômade, que muitas vezes se esconde no silêncio da leitura, da tela ou dos fones de ouvido, tendo como suportes um celular, um livro em papel ou digital, a internet, conteúdos audiovisuais e tantos outros, cada vez mais diversificados.

As falas revelam o caráter contraditório e complexo que envolve a prática. Luiz Fernando tem 18 anos e cursa o terceiro ano do ensino público. Ao longo da entrevista, contou-nos que estuda e trabalha. Mesmo sem nunca ter finalizado um livro, atualmente está lendo um sobre o tema da ostentação. Para ele, ler “ajuda a gente a se expressar”. Identifica que precisa ler mais, embora esteja constantemente utilizando as redes sociais para se comunicar. Mesmo que afirme não gostar de ler, a leitura é vista de maneira positiva:

Estudo e trabalho. (...) Preciso ler mais. (...) Não é perda de tempo, mas também não é o que eu gosto mais de fazer. (...) Ler ajuda a gente a se expressar. (...) Uso muito Facebook e WhatsApp.

A resposta mais frequente da pergunta aberta por quais razões você lê foi: para se informar, se atualizar e adquirir mais conhecimento; em seguida, aparecem o prazer, o gosto, o inte-

resse, o entretenimento, o lazer, frases como “para passar o tempo”, “distração”, “ocupar a mente”, “curiosidade”, “para viajar”, “relaxar”, “viver outra realidade”, “válvula de escape”, “fuga”. Ou seja, a leitura têm duas funções principais identificadas pelos leitores: informar/cultivar e distrair/dar prazer.

Segundo Chartier (2011), as declarações concernentes ao que as pessoas dizem ler são uma referência pouco segura em relação a suas práticas reais, em razão do que o autor define como efeito de legitimidade. Quando perguntadas sobre o que leem, em geral entendem a pergunta como: o que é que eu leio que merece ser declarado? Então, muitas vezes, a resposta vem carregada não do que elas leem verdadeiramente, mas do que lhes parece legítimo, que pode ou não estar em seu repertório. Aquilo que principalmente a escola apresentou como boa leitura e leitura correta.

Nas entrevistas, a diferença entre práticas reais e declaradas gera vários desdobramentos, desde a autopercepção do informante em relação aos seus atos de leitura, como a invisibilidade de muitas práticas, carentes de legitimidade, menos prestigiadas ou condicionadas, ou quando se referem a contextos desviantes do modelo disseminado, como a leitura de trechos, páginas da internet, redes sociais^{xx} ou em trânsito, durante o deslocamento. Para evitar que isso ocorra, adotamos uma metodologia de elaboração dos questionários tanto com perguntas abertas, que evitam sugerir ao leitor e dar mais liberdade a suas falas; quanto procurando captar as práticas invisibilizadas e, por último, o contraditório nos discursos e mesmo o não dito, que se deixa entrever através dos comportamentos e da observação participante.

Paula, 39 anos, frequentadora da Biblioteca Parque Estadual, é moradora

do bairro Tanque, tem segundo grau completo cursado na rede pública de ensino, renda familiar de um salário e atualmente trabalha e faz um curso ao mesmo tempo. Afirma não gostar de ler, mas considera a prática importante para se informar:

Eu acho isso aqui muito interessante, pra quem nunca veio a uma biblioteca, é muito bom. Na biblioteca, gosto de ouvir música e escrever. (...) Leitura, desde pequena, não gosto. Mesmo eu não gostando, acho importante, até porque você está interagindo com alguma coisa, vendo novidades. Eu particularmente não sou muito fã. Não tenho paciência para ler. Leio para me informar.

Patricia, de 19 anos, em situação de rua, estudou até a oitava série e afirma que frequenta a BPE todos os dias, desde que abriu:

Gosto de fazer um monte de coisas aqui. Às vezes vejo filmes (...). Carrego meu celular, vejo a internet, Facebook, Youtube, pesquisa. Vejo mais as redes sociais, para procurar trabalho, ver documentos e para me comunicar. (...) Eu leio mais por curiosidade. Leitura é muito bom. Se faltar alguma coisa no universo, não pode ser a leitura. Tenho bastante concentração, é difícil eu me distrair. Quando estou com o livro, esqueço o mundo, esqueço a pessoa, esqueço tudo, horário. (...) Eu gosto de poesia. Quando fico triste, fico o dia todo vendo poesias, acalma o coração. Se você estiver triste, pode ler uma poesia; se quiser saber mais sobre o mundo, pode ler. Porque a gente tem que saber mais sobre o mundo. (...) A minha avó, que lia bastante e era professora, falava que biblioteca era para livro. Nunca tinha visto uma biblioteca com computador, filme, teatro, musical. Biblioteca moderna, acho bom. Se não tivesse a biblioteca, o dia

seria péssimo. Porque aqui no centro não tem nada de bom.

A leitura de textos é perpassada por duas dimensões principais, que muitas vezes ocorrem simultaneamente, não necessariamente de forma harmônica. Há a leitura orientada, oriunda da obrigação escolar ou universitária, e/ou relacionada ao trabalho, e a leitura feita por livre escolha. A maioria das pessoas afirma ler mais por prazer do que por obrigação. Sobre as relações entre leitura condicionada e profissional ou auto-sugerida, obrigação e prazer na leitura, muitas vezes, especialmente na escola, verifica-se uma dicotomia onde o prazer se atrela ao dever e se anula. A leitura por prazer tende a ser mais ressaltada nas falas, enquanto a leitura condicionada e a leitura fragmentada (nas redes sociais, mensagens de texto no celular, por exemplo) não costumam ser mencionadas, a menos que se pergunte explicitamente. O fato de a maior parte dos leitores frequentes afirmarem que leem por prazer demonstra a necessidade de fortalecer a formação de leitores, baseados nesse interesse.

Valter, estudante de 26 anos, morador de Vila Isabel, cursando o ensino superior, por exemplo, separa a leitura por iniciativa própria das leituras universitárias:

Leio livros de ficção e romance, e os livros da faculdade. (...) Leio muito por iniciativa própria. Eu procuro livros que estão comentados. Não sei se você conhece uma rede social chamada Skoob. Tenho um perfil. Vejo o perfil das pessoas que leram livros parecidos com os meus. Busco me informar e ler. (...) Leio no meu tempo livre. No início do período. Durante a época de provas, nem pego o livro, pois sei que não vou conseguir ler. (...) Quando leio por iniciativa própria, escolho

livros que me interessam. Quando leio por obrigação, vejo um índice maior de dispersão. (...) Eu gosto de ler justamente porque estou buscando um entretenimento, cultura. Você cria opinião sobre outras coisas. E você viaja para outros universos.

Muitas vezes ouvimos a resposta “não leio regularmente”, e em seguida “respondo e-mails, utilizo as redes sociais e pesquisa na internet” todos os dias. Os próprios leitores tendem a achar a leitura do livro, especialmente em papel, “mais leitura”. Há uma tendência a valorizar mais a leitura do livro em papel, observada de forma generalizada entre os leitores. A prática aparece agregada a um valor positivo, pois, segundo os entrevistados, quem a pratica tem mais chances num mundo dominado pelas novas tecnologias, onde o manejo da palavra escrita é uma ferramenta de exercício de poder e distinção social.

João Victor Soares da Cunha, 22 anos, morador da Tijuca e atualmente cursando o nível superior, afirma que lê para “adquirir conhecimento, às vezes me distrair, é uma forma de ver o mundo, de adquirir informação do mundo, o que é o mundo, que mundo é esse que vivo. É uma das verídicas fontes de informação. Porque não confio em tudo que leio na internet. Confio mais nos livros”.

Os depoimentos registram a marca herdada do sistema escolar do que representa a boa literatura, o que se pode entrever na seguinte resposta dada à pergunta “O que é leitura”: “Um recurso que faz com que a pessoa cresça culturalmente. Dependendo daquilo que ele leia, pode ser um desserviço a ele.” O mesmo discurso aparece quando perguntamos qual a função principal da biblioteca: “Levar a cultura às pessoas”; “Transmitir cultura para as crianças”; “Fornecer uma leitura de alto nível para os interessados.”

Bem como na seguinte resposta sobre a função da biblioteca:

O mais importante aqui tem que ser a leitura. Não o encontro, o show, é maravilhoso que se encontrem, mas não é o principal. O mote tem que ser o livro, o chamariz tem que ser o livro, a leitura. Mas tudo bem que o chamariz sejam outras coisas e que as pessoas possam migrar para o que eu acho mais importante nesse lugar, que é a leitura. Tudo bem que o caminho seja esse.

Ao mesmo tempo, na fala de outros usuários apareceu um questionamento às hierarquias que separam alta literatura e de entretenimento, como a do ex-aluno e agora professor da rede pública de ensino, de 27 anos:

Ler abre tua mente, ler te faz pensar, refletir, e junto com isso tem o entretenimento. As pessoas às vezes desprezam a cultura de entretenimento como se fosse algo menor. Eu leio Machado de Assis porque ele é bom, mas também porque ele consegue me entreter. Senão, ele seria apenas um cânone. A gente tem esse hábito de separar literatura de entretenimento de alta literatura, e a alta literatura, quando ela entretém, é ainda melhor. Além de ampliar minha visão de mundo, que é a parte subjetiva, mas por entretenimento também.

Com a análise do material coletado, identificamos os usuários das bibliotecas a partir dos múltiplos usos que fazem do espaço em três categorias. Os primeiros acessam mais os conteúdos audiovisuais, jogam na internet ou no celular e utilizam a biblioteca como lugar de encontro e ócio criativo. Os leitores multimídia, que acessam diversos conteúdos, ao mesmo tempo ou separadamente, utilizam as redes sociais, leem periódicos, principalmente

revistas, mas pouco acessam o acervo de livros. Por fim, há os leitores assíduos, que estão iniciados na prática de leitura a partir dos livros, mas muitas vezes agregam a internet como suporte, sem perder a referência do livro em papel. Aparecem aqui os leitores habituais de literatura, que pegam livros emprestados; e/ou estudantes, que se apropriam da biblioteca para estudar com seu próprio material ou acessam os livros acadêmicos do acervo.

Alan, de 31 anos, por exemplo, com o primeiro grau completo e atualmente em situação de rua, afirma que usa a internet, vê filme, lê jornal e revista de vez em quando. Para ele, “leitura é bom para esclarecer a cabeça”. Morador do Centro, ele nos conta: “Eu venho na parte da manhã, antes do trabalho. Foi a primeira biblioteca em que entrei. Eu fico na internet, vejo filme. Eu leio jornal, revista de vez em quando.” Tainá, 17 anos, está no segundo ano do ensino médio da rede pública e trabalha. Mora em Vila Isabel e frequenta a biblioteca quase todos os dias, antes do trabalho. Ao ser perguntada sobre o que faz na biblioteca, respondeu: “Leio alguns livros, alugo, mexo mais na internet e às vezes tento assistir a um filme. (...) Venho normalmente sozinha.” Sobre a principal função de uma biblioteca, responde que deve ser um “lugar onde você possa encontrar educação, mas de outra forma, de outro modo”. Ao mencionar as razões para ler, afirma: “Lendo, eu pego conhecimento. Mais que com o professor. Eu guardo o que leio, e ainda posso ler de novo. (...) Me distraio rápido, mas consigo ler bem. Ler é aprender de uma forma diferente.”

Silmara, 15 anos, 1o ano do ensino médio da rede pública, mora em São Cristóvão. Usa mais a internet, para se comunicar através das redes sociais, mas não identifica essa prática como leitura:

Tenho internet em casa, e acesso todo dia. Mas não sou muito boa nis-

so [leitura]. Fico trocando mensagem com meus amigos, familiares, namorado. Tenho um grupo do colégio na internet. Escrevo mais no computador do que à mão.

Como desdobramento de cada tipo de leitura, podemos dividi-las em profanas e profissionais. As leituras profissionais são comuns para pessoas que atuam enquanto críticos, pesquisadores, escritores e outras atividades relacionadas diretamente aos textos, e por isso estão dotadas de uma disposição estética para com o texto. Bernard Lahire (2004, p. 181), com base tanto na teoria estética de Bakhtin, quanto na sociologia da produção e consumo cultural de Pierre Bourdieu, considera que a apropriação dos textos se dá na dicotomia entre disposições estéticas e disposições éticas.

A disposição estética privilegia a forma artística em detrimento do conteúdo ou função, enquanto a disposição ética rechaça a separação entre forma/função, forma/contéudo, modo de representação/contéudo representado (LAHIRE, 2004, p. 181). Os leitores profanos, que possuem uma disposição de leitura ética, ou seja, identificam-se ou rechaçam as histórias que leem, são muitas vezes considerados apenas consumidores e espectadores pela teoria do campo cultural. Especialmente quando se trata de best-seller e da chamada literatura de entretenimento. No entanto, esta é a leitura mais praticada, pois mesmo um leitor profissional pratica a leitura profana, vinculada a experiências sociais que lhe são sensíveis – ou seja, a maior parte das pessoas se identifica com histórias verdadeiras, reais, cotidianas, ou pelo menos escritas como se fossem reais ou verdadeiras (LAHIRE, 2004, p. 184). O que varia, portanto, são as experiências que as pessoas vivem. Além, é claro, das desigualdades sociais a respeito do acesso ao material impresso, bem como

o manejo linguístico e estilístico de cada leitor, que influenciam e demarcam as escolhas de determinados textos em detrimento de outros. Igor, de 34 anos, cientista social com mestrado, traça uma relação direta entre seus autores favoritos no momento por compartilharem com ele uma disposição ética, além de ressaltar a leitura por livre escolha:

Meu investimento agora é em literatura brasileira, de gente jovem. Gente que tem mais ou menos a mesma idade, que está vivendo mais ou menos a mesma coisa. Senti muita falta disso na minha formação literária, sempre estava lendo pessoas vivendo outras coisas, em outro tempo. Quando eu descobri quem estava escrevendo sobre as coisas que eu estou vivendo, exatamente, com a minha idade, encontrando saídas pras coisas desse tempo, foi maravilhoso. É um investimento bem recente, coisa de dois anos para cá. (...) É maravilhoso ler pelo prazer, e não pelo trabalho, como eu fazia antigamente, quando eu tinha que fichar, produzir alguma coisa sobre.

Lahire destaca como fator de identificação menos uma correspondência entre situações escritas e vividas e mais as possibilidades que cada um tem de entrar no mundo do texto, ao mesmo tempo relacionando-se com o desconhecido, e, ao usar a imaginação, ampliando e transformando o conhecido (LAHIRE, 2004, p. 186). A visão iluminista do tipo de leitura que levaria à emancipação é aquela disciplinada e orientada por obras instrutivas ou conhecidas como de alta cultura, escolhidas pelos especialistas, incluídas no cânone. Os outros tipos de leitura eram considerados nefastos, inadequados e associados negativamente à ociosidade. Ou seja, foi uma visão de democratização autoritária,

e ainda persiste em larga medida na formulação de políticas para a leitura, especialmente nas escolas.

A cada dia aumenta a penetração dos formatos digitais e dispositivos relacionados no mundo do livro e da leitura. Esse período vem sendo marcado, entre os leitores, por um grande volume fragmentado de leitura – estamos o tempo todo lendo várias coisas ao mesmo tempo. Com isso, a cognição mudou e continua mudando, constituindo transformações aceleradas na forma de ler, escrever, produzir e compartilhar conteúdos culturais. As práticas de leitura tendem a se lateralizar, horizontalizar e bifurcar. Mas o livro não deixou de ser referência no cenário transmidiático, ele continua a ser debatido e apreciado. Ele apenas perdeu o papel de exclusividade como suporte do texto (METODOLOGIA, 2015).

Novas formas de leitura criam novas formas de cidadania; ser capaz de ler os códigos digitais pode tornar-se parte da construção da cidadania contemporânea. No mundo digital, a leitura torna-se mais coletiva (desindividualização do leitor). A internet favorece que se resgatem escritores, escritoras e livros desconhecidos.^{XXI} O modo de ler o mundo significa acesso aos bens culturais, e a biblioteca possui um papel fundamental nesse processo; por isso, as bibliotecas públicas podem ser parte importante da transformação da sociedade. Nas palavras de Rony, um dos profissionais da biblioteca:

Pra mim, a função principal da biblioteca é incentivar a leitura. Mas não a leitura do livro, a leitura cultural, do mundo, do ser humano, do seu espaço, das pessoas, do ambiente que você está. A biblioteca é um ponto de integração cultural.

A diversificação de suportes permite uma leitura mais horizontal, uma vez que o número de conteúdos e infor-

mações disponíveis cresce de maneira exponencial, principalmente no contexto digital. No entanto, essa diversidade de informações demanda uma capacidade maior de edição dos conteúdos disponíveis. Num mesmo contexto, articulam-se as dificuldades em garantir as diferenças culturais e a autonomia dos povos; as desigualdades socioeconômicas e a inserção no mundo digital (CANCLINI, 2009). Nos termos do autor:

A educação e a formação de leitores e espectadores críticos costumam frustrar-se pela persistência das desigualdades socioeconômicas, e também porque as políticas culturais se desdobram num cenário pré-digital. Insistem em formar leitores de livros, e, à parte, espectadores de artes visuais (quase nunca de televisão), enquanto a indústria está unindo as linguagens e combinando os espaços: ela produz livros e também audiolivros, filmes para o cinema e para o sofá e o celular (CANCLINI, 2008, p. 18).

Há que se diversificar as políticas de incentivo à leitura, pois os públicos e suportes são muito diversificados. Esta fragmentação, que tanto nos assusta, nos coloca o desafio de ensinar a editar as muitas versões existentes sobre um assunto. A dispersão pode ser enriquecedora quando se consegue acessar os diferentes suportes e contrastar criticamente as diversas versões em disputa, pois “a mera abundância de informação que acumula, na navegação digital, textos e imagens, acontecimentos, opiniões e publicidade, não constrói pontes num mundo rompido” (CANCLINI, 2008, p. 19).

Às perguntas motivadoras, “por que leem?” e “para que leem?”, encontramos uma indicação: as pessoas leem para construir seus projetos, para compreender melhor seus contextos e dialogar com suas experiências individuais, mas prin-

cipalmente coletivas, e compartilhadas. A pedagogia crítica de Paulo Freire considera uma ação cultural para a liberdade dos sujeitos em formação, preocupada não apenas em nomear o mundo, mas em transformá-lo. Por isso, Freire aponta para os contextos sociais do qual fazem parte os educandos, que em nosso caso intitularmos leitores de mundo, de palavras, sons e imagens. A alfabetização emancipadora de Freire pressupõe a valorização da própria história dos educandos, mas também a apropriação dos códigos e culturas das esferas dominantes em que uma perspectiva sufoque a outra na formação da consciência e da subjetividade. Nessa concepção, a subjetividade não é apenas um ato individual, mas político; por isso, crítico, e aponta para uma consciência do mundo. A linguagem, expressa nos diversos suportes, pode ser uma ferramenta de acesso a um vasto universo de possibilidades de intervenção no mundo, compreendendo a realidade histórica social como um ato histórico, político e não determinista. A consciência do mundo se constitui na relação com o mundo; não é um ato apenas individual, mas econômico, cultural, político e também pedagógico.

Nesse sentido, cabe perguntar se através das bibliotecas estamos contribuindo para a formação de cidadãos, ou somente de consumidores. No mesmo sentido, as políticas de incentivo à leitura estão contribuindo para construir leitores somente de textos, ou de contextos? É no diálogo com o território que se pode potencializar esse encontro. Não são os usuários que devem apreender um modo correto de usar bibliotecas, mas as bibliotecas que devem aprender com seus entornos e contextos. Novas formas de leitura do mundo podem criar novas formas de participação. Com isso, ressalto o papel das bibliotecas públicas na transformação da sociedade, e também como espaços de construção de políticas diversas de incentivo às leituras do mundo, para transformá-lo.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. In: CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2011. p. 229-254.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CHARTIER, Roger. *As aventuras do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp, 1998.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: _____. *Práticas da leitura*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2011. p. 77-105.

FAILLA, Zoara (org.). *Retratos da leitura no Brasil 3*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Instituto Pró-Livro, 2012.

FREIRE, Paulo; MACEDO, Donaldo. *Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palavra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

HAESBAERT, Rogério. *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*. Porto Alegre, setembro de 2004 [conferência].

LAHIRE, Bernard. Del consumo cultural a las formas de la experiencia literaria. In: _____ (Coord.). *Sociología de la lectura*. Del consumo cultural a las formas de la experiencia literaria. Barcelona: Biblioteca Económica Gedisa, 2004. p. 179-193.

MARQUES NETO, José Castilho. Políticas públicas de leitura – o PNLL. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MELLO, Marisa Schincariol de. *Como se faz um clássico da literatura brasileira*. Análise da consagração literária de Erico Veríssimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz (1930-2012). Niterói: UFF, 2012 [tese de doutorado].

METODOLOGIA comum para examinar e medir o comportamento leitor. O encontro com o digital. Bogotá: CERLAC-UNESCO, 2015.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTIAGO, Silvano. Intensidades discursivas. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 125-133.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura no Brasil: sua história e suas instituições*. [s.l.]: [s.d.]. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/regina.html>>. Acesso em: 2 dez. 2011.

Recebido em 09/03/2017
Aprovado em 15/03/2017

I Marisa S. Mello. Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense. Pós-doutoranda PNPd/Capes do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCult), Universidade Federal Fluminense, Brasil. Contato: marisasmello@hotmail.com. A bolsista de iniciação científica (Pibic/CNPq) Débora Rocha acompanhou a pesquisa desde o início e contribuiu intensamente na coleta de dados e análise dos resultados. A discente desenvolveu sua pesquisa de conclusão no âmbito do curso de produção cultural/UFF sobre os usos, práticas e percepções dos usuários da biblioteca em situação de rua (2016).

II A primeira edição concentrou-se na identificação da penetração da leitura de livros no Brasil e o acesso a eles. A segunda edição verificou em que circunstâncias se dá a prática da leitura. A terceira pesquisa procura avaliar e orientar as políticas voltadas para a melhoria dos indicadores de leitura e acesso ao livro do Brasil. A quarta edição ampliou o seu escopo de análise ao incluir uma avaliação acerca das bibliotecas (inclusive as escolares), o acesso aos livros digitais, o impacto de leituras e narrativas transmidiáticas e as práticas leitoras em diversos materiais, suportes e ambientes, o que foi um ganho em relação às edições anteriores.

III Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/imagens/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2017.

IV Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/imagens/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2017.

V Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/imagens/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2017.

VI Comentário sobre a pesquisa realizado por Maria Antonieta Cunha, professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ex-secretária municipal de Cultura de Belo Horizonte e secretária executiva do Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL). Disponível em: <<http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/48.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2011.

VII Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/imagens/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2017.

VIII Disponível em <http://prolivro.org.br/home/imagens/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2017.

IX Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/regina.html>>. Acesso em: 2 mar. 2011.

X Projeto de mapeamento da produção cultural e das práticas de letramento em três favelas do Complexo do Alemão. Rio de Janeiro, 2011. Adriana vem realizando ainda pesquisas semelhantes em outras favelas cariocas desde 2008.

XI Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/imagens/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2017.

XII Para mais sobre a relação entre leitura e meios e adaptações literárias, ver Mello (2012).

XIII Disponível em: <<http://resenhasbrasil.blogspot.com.br/2008/12/dos-meios-s-mediaes-comunicacao-cultura-e.html>>. Acesso em: 9 out. 2011.

XIV Considerando o salário mínimo no valor de R\$ 720,00 (2014).

XV A Galeria Estação Leitura – Arte e Literatura constitui-se como um projeto à parte, mais voltado para arte-educação e produção cultural. Consegue verbas específicas para suas ações culturais (além das exposições, performances artísticas, oficinas com crianças e adolescentes). Há ainda algumas ações culturais organizadas pela Biblioteca: o evento “Encontro com Territórios”, realizado em seis edições, que tem bate-papos com autores e jornalistas, sessões de autógrafos e alguns lançamentos de livros.

XVI Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/educacao/2014/03/biblioteca-parque-estadual-do-rio-vai>>.

-atender-a-15-milhao-de-pessoas-por-ano>. Acesso em: 10 out. 2015.

XVII Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/espaco/biblioteca-parque-estadual-bpe>>. Acesso em: 10 out. 2015.

XVIII Oito por cento não responderam; 9% não têm renda fixa ou ganham até 1 salário mínimo.

XIX Catorze por cento responderam que frequentam todos os dias, 21% de duas a quatro vezes por semana, 16% uma vez por semana e 10% uma vez ao mês; 9% disseram estar indo pela primeira vez e 5% estavam visitando uma biblioteca pela primeira vez na vida, sendo que, entre eles, todos disseram que “com certeza pretendem voltar outras vezes e/ou passar a frequentar regularmente”. Metade dos entrevistados não frequenta outras bibliotecas; entre os que frequentam, são públicas ou escolares.

XX Denominamos essa leitura de fragmentada, em oposição à leitura de livros inteiros.

XXI As redes sociais vêm criando espaços de críticas literárias e de obras derivadas. Uma das mais importantes redes sociais de leitores é a Skoob, frequentada em sua maior parte por jovens. Com as novas tecnologias, a distância entre o leitor e o autor pode ficar menor, reduzindo a demanda por intermediários (distribuidores).

Mudar de corpo em ode aos invisíveis
Cambiar de cuerpo en oda a los invisibles
Changing body in ode to the invisible ones

Ana Hupe¹

Palavras chave:

Descolonização

Afrofuturismo

Imigração

Derivas urbanas

Resumo:

Este artigo entende a arte como processo de conscientização que se contrapõe à alienação imposta pelo sistema pós-industrial. As lacunas deixadas pela herança colonial são preenchidas com a força rítmica da caminhada e pelo encantamento com o afrofuturismo para desesteriotipar a África e Brasil como lugares do precário. Este texto sonha um mundo sem fronteiras, em que as sujeições identitárias escravizantes pulverizem no ar.

Descrições sobre a estada da autora na África do Sul, iluminadas por trabalhos de artistas como Sean O’Toole, Superflex, Sun Ra e OctaviaButler, fazem refletir sobre a importância de práticas de descolonização e de uma releitura dos fluxos migratórios.

Resumen:

Este artículo entiende el arte como proceso de concientización que se opone a la alienación impuesta por el sistema posindustrial. Las lagunas dejadas por la herencia colonial son ocupadas con la fuerza rítmica de la caminata y por el encantamiento con el afro futurismo para desestereotipar África y Brasil como lugares de lo precario. Este texto sueña un mundo sin fronteras, en el cual las sujeciones identitarias esclavizantes se pulvericen en el aire.

Descripciones sobre la estada de la autora en Sudáfrica, iluminadas por trabajos de artistas como Sean O'Toole, Superflex, Sun Ra y Octavia Butler, hacen reflexionar sobre la importancia de prácticas de descolonización y de una relectura de los flujos migratorios.

Palabras clave:

Descolonización

Afro futurismo

Inmigración

Derivas urbanas

Keywords:

Decolonization

Afrofuturism

Inmigration

Urban drifts

Abstract:

This article understands art as a process of awareness that opposes the alienation imposed by the post-industrial system. The gaps left by the colonial heritage are filled with the rhythmic strength of the walk and the enchantment with Afrofuturism to de-stereotype Africa and Brazil as places of precariousness. This text dreams of a world without borders, in which the enslaved identitarian subjections pulverize in the air.

Descriptions of the author's stay in South Africa, illuminated by works by artists such as Sean O'Toole, Superflex, Sun Ra and Octavia Butler, reflect on the importance of decolonization practices and re-reading of migratory flows.

Mudar de corpo em ode aos invisíveis



Imagens do movimento UCT Rhodes Must fall, organizado pelos estudantes da Universidade de Cape Town, (encontradas em: <http://imagineathena.com/tag/rhodes-must-fall/> e em <http://www.rnews.co.za/article/3535/statues-effed-part-5-security-around-historical-statues>, acesso em setembro de 2016). O movimento atenta ao desequilíbrio de oportunidades entre negros e brancos nas universidades da África do Sul através dos símbolos coloniais presentes nos campi, como as estátuas e pinturas do acervo da UCT.

Afrofuturismo

Entretanto, mais do que ênfase na angústia do espaço de descontinuidade, a batida é uma descarga de adrenalina alegre. O participante no ritual entra no portal do “trance” e encontra possibilidades de uma liberdade não ouvida no mundo da narrativa, o mundo da dominação hierárquica onde tempo e percepção são construções das classes e raças no poder. Para os descendentes de escravos, para quem “trabalho” é ainda sublinhado pelas não-qualidades de um sistema baseado na branca dominação europeia e por rígidas classes hierárquicas, esse “break” é um momento de liberação que está grávido de anseios históricos profundos e visões utópicas. (CHUDE-SOKEI, 2008, p.30)^{II}

A batida da citação inicial é um espaço-tempo de elaboração, pausa para compor a revolução de uma utopia ainda refugiada, que no *loop* afrofuturístico ganha democracia. O *loop*, neste caso, refere-se à dinâmica da música eletrônica, despi-da de início, meio e fim, aonde entramos e saímos ao sabor do prazer, definindo o presente, o passado e o futuro, transformados em cometa. Numa fome de imaginar possibilidades para além do presente atual, de resistir à exploração linear da História, estruturada em modelos de hierarquias que guardam preconceitos, ficções de superioridade de uma cultura sobre a outra, volto minhas lentes ao afrofuturismo, termo que vem de artistas afrodescendentes da diáspora, nos EUA. Arquiteturas do afrofuturismo são o funk de George Clinton (das bandas *Funkadelic* e *Parliament*), o jazz do Sun Ra (*Archestra*) e o dub de Lee Scratch Perry (*Black Ark*), além das criações de DJs como Derrick May, de Detroit, que potencializaram as descobertas tecnológicas da Segunda Guerra Mundial, criando um *loop* a partir das batidas dos refrãos em sintetizadores, fervilhando as pistas com

novos ritmos *techno*, harmonia do homem com a máquina.

Pelo estrangeirismo, a maior parte dos imigrantes são alijados da fala pública, como a maioria da população negra, e não participam do comum que constrói a política, não partilham do sensível, para lembrar Jacques Rancière^{III}. (RANCIÈRE, 2004, p. 22) Visto binóculos que me servem como veículo para alcançar a ficção científica inclusiva dos livros de Octavia Butler, de Samuel Delany e de Ishmael Reed e dos filmes do John Akomfrah.

A definição de afrofuturismo não cabe numa descrição enciclopédica, é como um artifício mágico para visibilizar os que estão à margem ou uma filosofia porosa e com identidade vaga; talvez uma filosofia de vida que mira o futuro da perspectiva de quem teve a voz suprimida por séculos a fio, como Anastácia, representante das escravas que eram castigadas por se recusarem a dormir com seus senhores. Foi forçada a usar um tapador na boca, a *Máscara de Flandres*, que permitia enxergar e respirar, mas não falar, como muitos escravos que trabalhavam nas plantações, obrigados a usar o tapador para não mascarem o caldo da cana, o café ou o cacau, castigo que também emudecia. O subterfúgio afrofuturístico elimina a máscara e usa, em seu lugar, a nave espacial como mídia para comportamentos subversivos, para desfazer a ligação inconsciente e imediata entre o negro e a escravidão. Pela dificuldade de expurgar resquícios de uma prática que orientou a economia mundial durante 354 anos, a invenção de estratégias fabulatórias aparece como maneira de contestar e sobrepor o arquivo colonial.

As ideias que apresento aqui vêm tanto do que vi e intuí nas ruas na África do Sul, onde passei dois meses e meio: 45 dias num programa de residência artística no *Greatmore House Art Studios* (Cidade do Cabo) e o resto do tempo, pela costa leste

até Joanesburgo. Vêm também dos conceitos teóricos que me aproximaram pela primeira vez do afrofuturismo, quando fiz parte desta pesquisa em Berlim, na Universität der Künste. A triângulação Brasil - Alemanha - África do Sul foi fundamental para chegar a formulações expostas neste texto, permeadas de microhistórias pessoais, principalmente no tópico que descreve a experiência de campo na África do Sul, uma tentativa de restituir impressões a partir de vivências. Vivências diferem de experiência, porque são o vivido inseparável da construção de uma narrativa, um vivido preenchido por fragmentos de outras vivências de outras pessoas contadas a nós e renarradas.

Entendi na Alemanha a necessidade de me aproximar da África: o brasileiro está no meio do percurso, não é um nem outro, já dizia Silviano Santiago referindo-se ao mestiço, cuja principal característica é que a noção de unidade sofre reviravolta, *é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone* (SANTIAGO, 2000, p.15). Faria bem ao purismo europeu misturar-se, prática brasileira desde 1500, quando os colonos portugueses utilizaram-se da assimilação para dominação, diferente do processo de colonização britânico, orientado pela segregação. A mestiçagem é rica e talvez tenha sido o fator que induziu a modernidade brasileira a acreditar no Brasil como *o país do futuro*, um bordão que nunca chegou à realidade do hemisfério Sul. Para desesteriotipar visões sobre a África e o Brasil, tomo a posição de trabalhar com a ferramenta afrofuturística, que dá ao continente africano, localizado no imaginário universal no lugar de passado, de mutilado, de miséria, um presente. O recurso afrofuturístico facilita-me colocar no lugar do outro, operar invertendo papéis; é uma manobra que traz a possibilidade de quebrar a referência identitária que é escravizante, permite perceber a cultura africana, marcadamente negra, com emoções, tecnologia, política e, principalmente, enxerga os africa-

nos antes do período das navegações europeias. Às vezes, esquecemos que houve um tempo anterior às colonizações, apesar dos primeiros indícios arqueológicos do homem terem sido encontrados na África: somos todos descendentes dos *Khoi San* da África do Sul (os nativos, conhecidos como *bushmen*). Os poucos homens da floresta que restaram, sobem até hoje à montanha, num ato de resistência ao modo de produção capitalista, colhem ervas e vendem nos Centros das cidades sul-africanas, como camelôs, vestindo tecidos de saco de batatas, mesmo no calor.

O termo afrofuturismo vem do livro de Mark Dery, *Flame Wars*, de 1993, embora em 1992, Mark Singer já escrevesse sobre ficção científica negra. Aqui é usado como uma tecnologia que serve ao discurso poético do colonizado - que quer nomear no lugar de ser nomeado, quer "direitos de significar". (BHABHA, 1998. p. 321) Apesar de experimentos afrofuturísticos terem aparecido com as histórias do escritor W.E.B. Dubois, há mais de um século, o movimento ganha força com a música, no período da luta contra a discriminação racial nos EUA, conhecido como Movimento dos Direitos Civis, entre 1954 e 1968. Socialista, marxista, mais reconhecido pela defesa do pan-africanismo^{IV} e pela luta contra o preconceito racial e igualdade de gêneros, em 1930, Dubois escreve elogios sobre as relações entre negros e brancos no Brasil, depois de visitar o país. Interessada na suposta harmonia dessas relações, a Unesco, logo depois da Segunda Guerra Mundial, organiza uma expedição de pesquisadores ao Brasil para investigar o diálogo entre raças no país, mas a conclusão foi desanimadora: havia tanto racismo quanto nos EUA ou na Europa, embora manifesto de formas diversas^V. (ANDREWS, 1997, p. 95-105).

No mundo afrofuturístico, das letras das músicas, mas também das invenções literárias e dos filmes, a captura do negro como escravo é reformulada como uma ab-

dução alienígena, uma vez que ele foi retirado de sua terra natal, obrigado a esquecer sua própria língua e a se adaptar a um novo planeta, a colônia. Olhar os negros como alienígenas e imaginá-los em outros mundos é radical, porque os africanos tiveram sua imaginação sequestrada e formou-se uma narrativa dominante sobre o povo negro, que cria vidas limitadas. Juntar a África ao futuro é um passo para problematizar o legado de um inconsciente colonial, que ainda atravessa o Brasil, onde o gingado afrofuturístico encontra respingos, faíscas de um brasofuturismo que somando-se ao afro, transformam as ex-colônias em naves: é pelo ângulo de criar um mundo no espaço estreito da nossa herança africana que está a possibilidade de resistência, de rever a História.

Talvez pelo recente processo político de independência das metrópoles, que se deu no continente africano ao longo da segunda metade do século XX, o discurso descolonizador ainda é muito fresco na África, forte ao ponto de pensar que o Brasil esqueceu que foi colônia. Uma nova descolonização, em que corpos-monumentos-escritos-ritos contribuem para o não-esquecimento é o que cria o afrofuturismo, deixando-nos atentos às origens dos produtos, aos mecanismos de controle, à quantidade de açúcar que carrega uma latinha de Coca-Cola, distribuída de graça na favela em dia de domingo com show grátis na praça, para as crianças descalças fazerem fila e guardarem na memória a mercadoria daquele dia alegre.

As ideias afrofuturísticas foram primeiramente postas em prática pelos artistas, para depois tornarem-se filosofia fictícia pelo historicismo, conceito que ajuda na releitura da opressão história contra os negros e contribui para um reposicionamento de nós, humanos todos, como parte de um cosmos imenso, que não diferencia negro de branco, pobre de rico, as capacidades de mulheres e homens. Quebrando a divisão da sociedade em classes ou raças, o afrofuturismo, que repensa e reposiciona as estratégias dos co-

lonizadores na África, aguça de forma imaginativa a análise dos privilégios de uns países em detrimento de outros e também a forma de operação colonial no Brasil, como nos constituímos no recalque da subjetividade, como diria a psicoterapeuta e crítica cultural Suely Rolnik, e reproduzimos as táticas dos colonizadores dentro do país, quando exploramos os nordestinos migrantes no Sudeste, por exemplo, enquanto a África do Sul, também parte dos BRICS (Brasil, Rússia, China, Índia e África do Sul), faz o mesmo com os trabalhadores imigrantes dos vizinhos Zimbábue e Moçambique. No frescor do despertar, os “em desenvolvimento” poderiam experimentar um novo modelo para organizar as relações, ao invés de reproduzir as práticas coloniais. Ao inspirar formas fabulativas de agir, o afrofuturismo delineia ideais da África contemporânea para entendermos melhor como a potencialização do legado africano na literatura, arte e cultura brasileiras pode traduzir-se na formulação de um presente-futuro habitáveis com uma diversidade verdadeira. Rolnik percebe que somente agora, cinco séculos depois da invasão europeia, o Brasil consegue se livrar das imagens dos rituais antropofágicos que performatizam a tensão entre os povos que aqui viviam e os europeus que ocuparam suas terras, trazendo uma potência afirmativa para estas imagens, que modificam o modo como os efeitos do outro são vividos nos corpos. Estamos conseguindo reler Hans Staden, que descreve o Brasil como um país povoado por comedores de homens, selvagens, ferozes e nus. O livro foi um *best-seller* do século XVI na Europa, traduzido para 79 línguas, e narra a suposta verdade da relação dos indígenas com seu outro, quando de fato, é uma projeção da relação que os europeus estabelecem com seu outro. O recalque colonial vem do trauma e do massacre dos povos nativos e é um dispositivo eficaz de controle, que se mantém até hoje, apontando para saberes dos corpos a tal ponto humilhados que se inibem e interrompem. O afrofuturismo pode ser uma arma que ajuda a resgatar a confiança neste saber e fazer dele nossa bússola, para nos deslo-

car da posição de humilhados e atualizar os elementos que para nós são inegociáveis, como era o ritual antropofágico para a cultura tupinambá^{VI}, pode *criar as condições para o retorno do corpo-que-sabe – livre das sequelas de seus traumas – , torna-se assim tarefa incontornável de resistência ao atual estado de coisas*^{VII}. Se mudarmos a relação com o outro, ativamos novos espaços de invenção nos nossos corpos, se olhamos para a cultura africana como lugar de potência, modificamos também a nós, habitados por ela.

As sociedades africanas, anteriormente ao período colonial, constituíram-se pela mobilidade e circulação, as migrações ocupando papel central nos mitos de origem africanos: não há um grupo étnico sequer que não tenha nunca se mudado. Os mais de onze idiomas oficiais num país com cerca de um quarto da população brasileira, como a África do Sul^{VIII}, além das variadas moedas como o Rand, a Libra, o Yen ou o Dólar aceitas ao mesmo tempo no Zimbabué, que já nem tem mais moeda oficial, são características que interessam cada vez mais a um mundo pós-internet, orientado pelo espírito do digital, que é flexível e instiga constantes inovações. A ideia de que a África é lugar de pobreza aonde se deve levar caridade é para turistas britânicos aposentados, o afrofuturismo elabora o continente como um laboratório de futuro, onde se pode colher. Com a chegada da eletricidade, que se estende à possibilidade de expansão dos canais de comunicação, o rural vem se urbanizando, convidando adeptos a um novo estilo de vida, assim como as cidades ganham suas hortas orgânicas comunitárias. No ar, um desejo à descentralização total, prometendo um tempo em que não haverá mais a separação entre rural e urbano. Enquanto o território europeu está todo ocupado, sem áreas livres para expansão, na África do Sul, ao contrário, viaja-se por quilômetros circundados por montanhas, por vezes com uma grade indicando propriedade privada, mas nenhuma construção.

No Brasil, também há muito espaço que pode ser ocupado com um novo sistema, mais comprometido com a liberdade, se anteciparmos a superação das fronteiras geopolíticas em função de um intenso tráfico virtual que obrigue a reformulação da ideia de Estado-Nação. Conseguiríamos, assim, uma transição a um mundo de livre circulação de forma organizada e pacífica. Uma mentalidade e identidade pan-africanas já são discutidas há tempos, contrariando as atuais construções de muros das nações do Hemisfério Norte. Em entrevista à *Chronic*, Mbembe comenta estatísticas de fluxos migratórios contrários aos que comumente aparecem nas manchetes de jornais, os de outros países em direção ao continente africano:

Falei a você sobre o um milhão de chineses. Em Angola ou Moçambique, nos últimos cinco anos, testemunhamos o retorno de 18.000 portugueses, muitos que deixaram o país durante a colonização, outros apenas chegando. Há pessoas chegando à África do Sul, marroquinos vindo do Norte e estabelecendo-se nas maiores cidades. (MBEMBE, 2015)^X

Mbembe vai concluir o pensamento aludindo ao *Afropolitan Mindset*, que seria uma evolução do pan-africanismo, algo que torna a África um ponto de encontro de diversos movimentos migratórios, uma mistura que aliada ao cosmos é capaz de iluminar a visão sobre a cultura brasileira, ativando saberes reprimidos dos nossos corpos e, por conseguinte, num plano maior, de elevar o lugar marginal ocupado por imigrantes no mundo, para que suas (nossas) falas reverberem.

Práticas de descolonização: trabalho de campo na África do Sul

Inspirada nos textos do escritor nigeriano Chinua Achebe, em Frantz Fanon e em poetas sul-africanos contemporâneos como Vonani Bila e Louis Chude-Sokei,

que valorizam o microcosmo individual potente, trago relatos sobre o que observei na África do Sul. Somos catequizados desde a escola primária a nos afastar da escrita em primeira pessoa, na tentativa de alcançar um movimento que poderia ser “universal”, termo ligado a valores e modos de vida europeus e norte-americanos. O ensaio *Colonial Criticism* (ACHEBE, 1978) constata que o grande elogio a um romance africano é quando a história pode se passar em qualquer lugar e pergunta se a mesma questão é posta em relação a um romance de John Updike ou de Philip Roth, se os críticos literários procuram localizar as histórias deles na África para testar se são universais, sugerindo uma extensão do horizonte universal que incluía o mundo todo. Voltar-se às vivências é uma forma de valorizar a presença física e a transmissão oral de conhecimento, que apesar de terem perdido espaço para o mundo digital, ainda são uma rica ferramenta de aprendizado.

Começo a caminhada deparando-me com a frase *There are other worlds out here they never told you about*, na sede da *Chimurenga* (luta pela liberdade, em *shona*), publicação e rádio PASS (Pan African Space Station) independentes da Cidade do Cabo, um centro vibrante de literatura, artes visuais e *new music*. Chimurenga fica no terceiro andar do *Pan African Market*, na Long Street, centro da cidade, onde quase não se veem brancos nas ruas, estão confinados nos carros, nas lojas, nos restaurantes ou nas casas com alarmes. Cheguei até lá obedecendo meus pés firmes a entrar em becos. *Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte? - o que eu vejo é o beco.* (BANDEIRA, 1936, 1978) Procuo o beco de Manuel Bandeira, porém num sentimento contrário à melancolia (*Mal deux pais*, mal do país) dele; sigo imbuída de uma euforia imensa. No beco, o já desaparecido esconde-se dos de pele clara, ensina que filho de negro com branco é *light skinned* e que alisar os cabelos é *relax the hair*, como se em estado natu-

ral fossem tensos. A linha do horizonte do Centro de Joanesburgo também me convidava a conhecer de perto seus prédios altos e luminosos que passariam a desavisados como uma paisagem de Xangai, mas que apresenta-se em ruínas, de perto. Os edifícios supostamente executivos são ocupados por uma população que inventa novos tipos de casa, dispõe varais coloridos e barracas de camelô na calçada em frente, ensinando que nem sempre as coisas são como se apresentam ao longe e que ficcionalizar não é somente drible simbólico, mas forma de sobrevivência. O historiador Michel de Certeau compara o ato de caminhar pela cidade – o contraste entre ver a cidade do alto de um prédio como um conjunto totalizante, onde o mapa urbano torna-se um gráfico que o olhar estratégico pode dominar a partir de uma base usada para *gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças* (CERTEAU, 1994, p. 99); e a visão tática dos pedestres reapropriando-se dos espaços e dos detalhes do cotidiano, onde *os corpos obedecem aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo.*

Neste tempo, sou a única por dez quilômetros subindo a *Market Street*, uma das principais ruas do Centro, às duas da tarde e penso na separação por cor como a desculpa mais perversa para manutenção de privilégios, como mostra o conto do escritor suíço Friedrich Dürrenmatt, *A Epidemia Viral* (1971), onde os brancos sul-africanos pegam um vírus e ficam negros, a começar pelo presidente, e passam a andar com uma placa no pescoço para diferenciá-los, identificando os negros-negros dos negros-brancos. Eram todos da mesma cor, mas importava a cor original, a camada subliminar que apontasse a linhagem. *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, era notável pela exceção que representava na literatura: uma heroína supostamente negra. Entretanto, a personagem se afasta das características negras, como vemos na passagem: *És formosa e tens uma cor linda,*

que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano (GUIMARÃES, 1976, p. 29). Aliado ao aceleracionismo dos nossos tempos, o afrofuturismo pode ser usado a favor da digestão destes recalques históricos, cujo desaparecimento rápido poderia fundar corpos destemidos, que desafiem o Estado de segurança.

Não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas ainda impensadas. Mais do que novas ideias, neste momento histórico no qual a urgência de reconstrução da experiência política e a necessidade de enterrar formas que nos assombram com sua impotência infinita se fazem sentir de maneira gritante, precisamos de outro corpo. Para começar outro tempo político, será necessário inicialmente mudar de corpo. Pois nunca haverá nova política com os velhos sentimentos de sempre. (SAFATLE, 2016, p. 29)

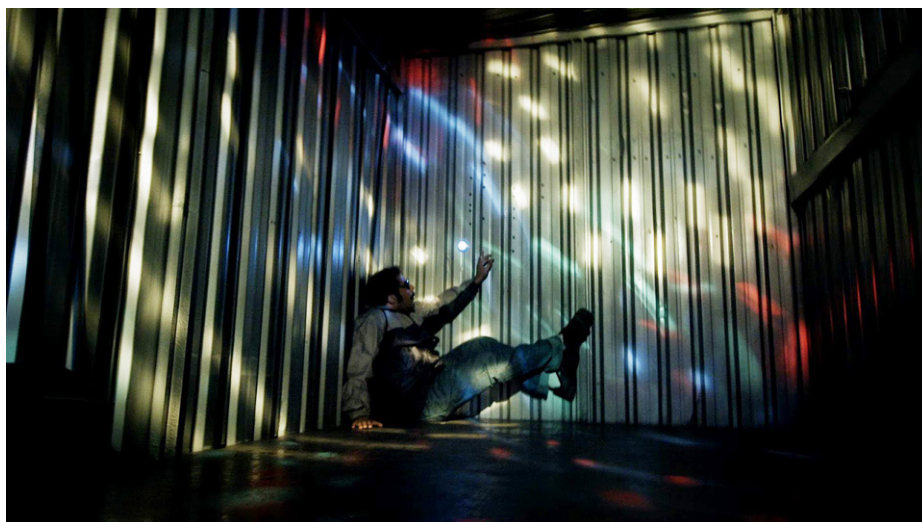
Em corpos ainda traumatizados pelo extinto regime do apartheid, a língua das salas de aula e da comunicação entre brancos e negros, que desconheciam as fronteiras imperiais antes da colonização, é o inglês. Encontram-se placas de rua em três ou quatro idiomas diferentes, que respeitam a diversidade, mas o território comum é o inglês, língua com a qual nem todos se sentem confortáveis. A escritora Miss Milli B, de Joanesburgo, exemplifica a relação conflituosa até hoje dos negros sul-africanos com a língua inglesa^x: “Esse homem negro sul-africano não tem nenhuma ambição em ser excelente no inglês.” Ele achou interessante que eu o corrigisse numa língua que não é a dele, numa língua que não é minha. Ele disse que desejaria que eu tivesse feito a correção relativa à minha língua materna, o isiXhosa, que ele não fala. “Descolonizar é uma prática, sabe.”, ele declarou. “Podemos nos comunicar na língua do opressor, mas eu não a respeito o suficiente para querer ser bom nela”. Silenciei quando percebi

que eu reencenava o que vi muitas vezes na infância e que ele externalizou. “Você me lembrou dos professores brancos que nos forçavam goela abaixo essa língua.”, ele disse com um sorriso que desarmou minha posição defensiva de forma que essa troca desenvolveu como uma conversa entre professor e aluno. Não me senti pior do que me senti mal compreendida. Na minha cabeça, eu não era um dos julgadores anglofônicos negros porque “Sou consciente”, estou “acordada”, “entendo como o sistema opressor funciona.”^{xi}

Diferente do sistema segregacionista implementado na África do Sul, o ultracolonialismo português baseava-se na exploração bruta de matérias-primas e mão de obra e na ideologia de “Um Portugal”, que favorecia o português como língua oficial única. Isso explica os candomblés, as macumbas, os espiritismos contemporâneos como resultado de embates e negociações entre elite e povo, brancos e negros, letrados e iletrados ao longo dos anos. Em Moçambique, o mesmo, brancos, mestiços e negros sentam juntos em mesa de bar, o que se observa com mais raridade nos países com histórico de colonização inglesa. Em comum entre os ainda em descolonização simbólica, os do “Sul Global”, são cidades de nomes europeus ou apenas com o adjetivo “Nova” na frente, como *New Barcelona* ou *Woodstock*, em Cidade do Cabo. Penso no irônico nome da favela *Nova Holanda*, no Complexo da Maré, RJ, que remete imediatamente à característica da legalidade das drogas naquele país e naquela favela. A menos de vinte metros da movimentada Avenida Brasil, vendem pó em sacolas plásticas brancas ordinárias, de supermercado (a branca com um coração vermelho escrito “Zona Sul” denota o trânsito da cocaína pelas diferentes áreas da cidade), postas em cima das mesas de bar, como barraquinhas vendendo refrigerante no meio da rua, com crianças ainda uniformizadas da escola brincando correndo em volta.

A estratégia de nomeação em homenagem é apropriada pelo Estado em *Khayelitsha*, maior “favela” (*township*, “navio da cidade”, o que está de fora, ancorado no porto, à espera de autorização para pisar em terra) da África do Sul. O nome significa “novo lar” em *isiXhosa*, língua falada em *Eastern Cape*, estado sul-africano de onde muitos foram removidos e deslocados para começar aquela comunidade, em 1983. O Estado intitulou a nova área na língua dos vitimizados, *Khayelitsha*, o novo lar, que não tinha característica de casa alguma e

hoje abriga 392 mil habitantes num mar de residências feitas com um material ondulante prensado (poliuretano?), arquiteturas de emergência, de resistência. As paredes ondulam, as portas, milhares de contêineres iguais à máquina do tempo na Ceilândia de *Branco Sai, Preto fica*, filme de “ficção científica” de Adirley Queirós. Os tetos em ondas carregam pedras para não serem levados pelo vento, muito forte na região sul do continente africano, onde venta como em Jericoacoara, ponta nordeste brasileira, de frente para o mar aberto, cabelos embaraçados.



Contêiner, máquina do tempo, em *Branco Sai, Preto Fica*, e container em favela na África do Sul. (Imagem encontrada em <http://www.papodecinema.com.br/artigos/confronto-branco-sai-preto-fica>, setembro 2016 e fotografia pela autora).





Imagens da oficina Literate Landscape, em Harare, Khayelitsha, África do Sul, 2016. Realizada na The Harare Academy of Inspiration, com apoio das curadoras Brenda Skelenge e Valerie Geselev.

Numa jornada inclusiva àquela favela, conversei com os moradores-artistas, “poets of spoken words”, muitos também rappers, cantores de hip hop. Organizei uma oficina no dia 02 de janeiro, descolonizando completamente o calendário escolar. Disse que seria sobre cartazes, porque estava bastante impressionada com as mensagens por toda cidade de “Safe abortion painless” ou “Penis Enlargement” ou “Lost lover, call Dr. Rahman” ou ainda pastores anunciando igrejas, inclusive a brasileira *Universal do Reino de Deus*, que tem uma sede enorme lá: “Jesus Christis the lord”. Éramos um grupo de seis e propus que escolhêssemos uma palavra, cujas letras seriam construídas por *post-its* contendo mensagens nossas. Era preferível que a palavra tivesse seis letras, uma para cada um, embora a ideia da autoria coletiva apontasse para a mistura completa de bilhetes que compo-

riam cada letra. Conversamos sobre *black power*, o orgulho negro e o dia a dia daqueles moradores, chegando a uma palavra: **Cultcha**. Em *isiXhosa*, a língua materna de todos ali, a pronúncia de *Khayelitsha* é *Kalt’sha* ou *Kultsha*, que quando escrita como se fala e com C, fica **Cultcha**, *Khayelitsha* misturada à cultura do muro.

Apropriar-se da estética comum às ruas para sobrepor conteúdos que valorizassem a população dali aos pôsteres locais era a nossa “missão afrofuturística”. Assim, “Safe Abortion, Lost Lover” virou “Enjoy your time, take a break, Black is trendy” e ao Dr. Rahman, que trazia a pessoa amada e vendia produtos para aumentar o pênis, enviamos a seguinte mensagem: “Dr. Rahman, we have a common human nature, Love enlargement”. Por razões da história recente, uma das manifestações

artísticas mais encontradas em ambientes populares é a poesia, que se tornou um produto do mercado pop africano global. Os *slam poetry*, rituais que se assemelham às disputas de MCs, têm influência hoje na periferia de São Paulo, por exemplo^{xii}. Na África do Sul, na passagem dos anos 1990 para o ano 2000, a poesia vai deixando um pouco de lado o tom político e ganha um individualismo, a influência do poeta norte-americano Saul Williams: palavras impregnadas do jogo do hip hop, num informalismo baseado menos na qualidade estética e mais na ressonância social como uma forma de contestar o escritor solitário e genial de romances, de valorizar o cara a cara, característica do hip hop. Em 2007, a poeta LeboMashile sai do palco para a tela da TV e inicia um programa de televisão que alcançou dois milhões de espectadores, transformando a poesia num sonho de carreira para muitos jovens.

Esta pequena cena de poetas e artistas de Khayelitsha exercita e ensina uma conduta descolonial que faz a máscara do neocolonialismo que assombrou a África e o Brasil do século XX, cair. Estabeleceram-se nesses países valores *démodé*, rejeitados pelas ex-metrópoles, centros de consumo que exportavam objetos fora de moda e também um discurso próximo ao do crítico de arte, porque apontava a uma economia deficitária. Cabe ao artista latino-americano dobrá-lo, enterrar o geneticismo e o discurso de fontes e influência para justificar um trabalho, atentar à deglutição dos artistas africanos, valorizando o apontamento das diferenças:

Olhar para o que não se olharia, escutar o que não se ouviria, atentar para o banal, o comum, o abaixo do comum. Negar a hierarquia inicial que vai do crucial ao anedótico, pois não existe o anedótico, e sim culturas dominantes que nos exilam de nós mesmos e dos outros, numa perda de sentido que, para nós, não é apenas sesta da consciência, mas um declínio da existência... (VIRILIO, 1988, 2015, p. 44).

No *Observatory* (bairro da Cidade do Cabo), a camiseta *Africaisthe future* desfila; o futuro é dispensar o carrinho e carregar criança nas costas como Canguru, encontrar nas estantes da livraria da esquina, uma seleção descolonizadora, onde ao lado do Chinua Achebe, do Ngebe, do Fanon, habitavam Philip Dick, William Gibson, prateleiras de ficção científica, gênero marginalizado dentro da literatura, chamado por Gibson de “Golden ghetto” (um gueto dourado é mídia perfeita para afrofuturar). A loja ficava ao lado do *Straight no Chaser*, casa de música experimental com as paredes cobertas por fotos dos músicos africanos negros exilados durante o *Apartheid*, cujo dono, Miles, um jornalista branco do Zimbabuê, sabia tudo de música e gesticulava numa performance que parecia coreografada, falando da força ancestral carregada na base da percussão - e apontava para o lugar do útero. Contou que o único ainda vivo da época da banda *Blue Notes* era o baterista Louis Moholo, que regressou há dez anos de Londres para África do Sul e dias depois, tocou na *The Harare Academy of Inspiration*, centro cultural na casa de Brenda Skelenge, em *Khayelitsha*, onde cheguei pela primeira vez pelas vias da música e imaginei o lendário do jazz, Moholo, no palco ao lado de Elza Soares, *A Mulher do fim do mundo*.

No Centro de Joanesburgo, o prédio *Ponte City*, cilíndrico de 173 metros de altura, o mais alto da África do Sul, foi construído em 1975 e logo invadido por *gangsters* e traficantes de drogas, como o edifício *Rajah*, da Praia de Botafogo, temido nos anos 1990 pela oficina de motos do 13º andar ou pelos quartos usados como bordel. No alto do *Ponte*, havia um outdoor da Coca-cola que hoje é da Vodafone, luminoso e lembrando o Hotel Nacional, abandonado há mais de quinze anos, ao lado da Rocinha, sem que ninguém invadisse. A ficção científica brasileira clama por um realismo mais fantástico que construa um *squatt* à beira-mar. Curioso observar que o império do capital assemelha o estado do *Ponte*

City e do antigo *Rajah*, agora chamado de *Ed. Solymar*: ambos foram comprados e reinaugurados após uma reforma estrutural. Não há o fora no capitalismo, ressoam Antonio Negri e Michael Hardt (2001), ideia

que o afrofuturismo vai tentar desmentir, avisando que se não é possível um *ocupa* (ocupação de edificação abandonada) à beira-mar, que se inventem outras beiras atravessadas por outros mares.



Ponte City, no Centro de Joanesburgo (imagem feita pela autora, 2016) e Ed. Solymar (antigo Rajah, na Praia de Botafogo, imagem encontrada em <http://wikimapia.org/27186345/pt/Edif%C3%ADcio-Solymar-Rajah#/photo/5197268>, acesso setembro 2016)

Logo depois de escrever sobre a precariedade tão óbvia quando pensamos África ou Brasil, tomo uma rasteira de Achille Mbembe, em *On the post colony*, onde ele critica a comum associação da África com o precário. A experiência humana africana só pode ser entendida através de uma interpretação negativa:

A África nunca é vista como possuidora de coisas e atributos propriamente parte da natureza humana. Ou, quando é, suas coisas e atributos são geralmente de menor valor, pouca importância, qualidade pobre. Em sua elementaridade e primitivismo, que fazem da África o mundo por excelência de tudo que é incompleto, mutilado, inacabado, sua história reduzida a uma série de revéses da natureza em seu quesito humanístico. (MBEMBE, 2001, p. 9)^{xiii}

Jaílson de Souza e Silva^{xiv}, geógrafo fundador do Observatório de Favelas, na Maré (RJ), repete o mesmo discurso da zona sul em relação à favela. É pelo negativismo, do feio, do violento que este espaço de cidade é enxergado pelos moradores da elite, numa lógica que se repete. Na tentativa de dissociar esteriótipos, o afrofuturismo mostra a realidade digitalizante africana, com a torre wi-fi grátis no lugar de um orelhão em Braamfontein (bairro de Joanesburgo), com banquinhos em volta, onde muitos meninos brincam no celular depois da escola pelas ruas, por onde passam pessoas elegantes, saia justa até o joelho, salto-alto dourado, gravata colorida, celulares carregados por *airtime*, um pouco de tempo no ar e tranças nagôs feitas com *Brazilian Hair*.



Fotografia feita pela autora na Cidade do Cabo, 2016.

Em inglês, tudo parece mais completo, para os em processo de descolonização, mesmo que chamem táxi ao que, na verdade, é uma van igual à “Central - Alvorada”. De van ou a pé, é possível se libertar da retórica da economia de mercado, que pendura placas pela cidade apontando para o “Centro para resolução de conflitos”, preocupada com a “transição total para a democracia” e com a engenharia social em geral, orientando-se pelo passado. A trilha escolhida para o passeio é a da África com potencial digitalizante que sempre teve, nos fones tocam *Konono Nr. 1*, do Congo, *TsheTshah Boys* do Nozinja, com 200 milhões de visualizações no Youtube, um fenômeno na Nigéria, videoclipe e música criados por ex-técnico de computador de uma *township*, que aprendeu a usar os programas de mixagem de música e abalou a África inteira. Lembro do RD, também técnico de computador e produtor musical de funk da Maré (a rasteirinha coleciona milhares de likes no Youtube) e dos meninos do passinho.

À luz das palavras de Mbembe, a frase na saída do Museu do Apartheid, em Joanesburgo ressoa: “Liberdade, responsabilidade e democracia”. Infelizmente, ao lado da maioria negra, com seus cantos e danças pela igualdade, em 2016, ainda há uma minoria branca que carrega uma swástica escondida, como a que encontrei em *Simon’s Town*, a uma hora de trem da Cidade do Cabo. Entre arquitetura inglesa predominante e pinguins africanos, resolvo espiar o que há por trás da placa “Toy’s Museum” com a qual me deparo. Entrei direto, desatenta, até a primeira vitrine, onde estatelada, constatei uma passeata nazista de brinquedo, milhares de manifestantes com a swástica afrikaaner no braço (é uma adaptação da swástica do Hitler), uma alegria racista total para as crianças. Atônita, não ouvi os homens do balcão de entrada alertando para a necessidade do pagamento de um ticket para o museu. Não consegui reagir no reflexo, depois enumerei mil possibilidades do que poderia ter dito. Saiu apenas “- *Coisas estranhas os senhores têm aqui*”, ao que responderam, “- *Tem gente que gosta*”. Logo à frente avisto uma

placa de uma empresa de construção civil com a logomarca parecendo uma swástica adaptada. Na Alemanha, é inconcebível uma swástica circular sem explicações, mesmo de maneira subliminar, e por estar acostumada com a violência deste símbolo, sai impactada pela mensagem travestida de brincadeira, de dentro daquele museu privado. Compartilho da revolta que o povo negro sul-africano dissipa, dissimula, em nome da democracia, querendo crer na igualdade. A Organização das Nações Unidas chegou a proibir a venda de produtos derivados do petróleo vindos da África do Sul até que a pressão internacional ficasse insustentável e obrigasse os brancos a abrirem a mesa de negociações para acabar com o *Apartheid*. Sinto glória no ar, o mundo inteiro em crise e na África do Sul, a crise é a prosperidade, é o caminhar de dreads orgulhosos, coloridos, é um salão de tratamento de cabelos lotado em cada es-

quina, é elegância sem marca, sem etiqueta. Em um vídeo documental a que assisti no Museu do *Apartheid*, Winnie Mandela se levanta e incendeia: “- *Não temos armas, mas temos petróleo e caixas de fósforos*”. Fizeram uso destes fósforos os estudantes que, em 16 de fevereiro de 2016, como parte dos protestos *#feesmustfall* e *#rhodesmustfall*, contra o privilégio de brancos nas acomodações estudantis no campus da Universidade da Cidade do Cabo (UCT) e a privatização do ensino público no país; queimaram pinturas coloniais que eram parte da coleção da Universidade de Cape Town, numa fogueira em frente à UCT. *Rhodes must fall* é um movimento que começou em março de 2015, quando estudantes e equipe da UCT se organizaram para clamar pela remoção da estátua de Cecil Rhodes do campus, para, simbolicamente, apontar à queda inevitável da supremacia branca e do racismo ali.



Imagens de 16 de fevereiro de 2016, no campus da UCT.
(encontradas em <http://www.groundup.org.za/article/rhodes-must-fall-protesters-destroy-uct-artworks/>
e <http://www.newstatesman.com/politics/uk/2016/02/rhodes-must-fall-any-debate-money-talks>,
acesso em setembro de 2016.)

Houve poucos, porém alguns brancos, indianos e mestiços que se envolveram na luta anti-apartheid, como Ruth Slovo e Dr. Neil Agget, torturado até a morte, na prisão de *Robben Island*. Ainda assim, sentir-me adrenalada de medo andando pelas ruas é como vestir a pele de uma segunda categoria. Joanesburgo é uma *Black city* que tenta me enjaular o tempo todo, mas a contragosto das recomendações, atravessei a ponte Nelson Mandela. Braamfontein é “seguro”, cheio de lojinhas design, cafés com capuccino, galerias de arte exibindo fotos PB dos cabelos afrodreads. Do outro lado, espetinhos de carne, *biltongs*, tecidos coloridos, costureiras e costureiros pelo meio da rua, milho no grill, Náiques *fake* (muitos), “*eternal happiness, call now!!!*”, um frio na barriga ao atravessar embaixo do viaduto ao lado de dois moleques carregando um pedaço de pau. Descobri um coletivo de Soweto, comunidade onde Nelson Mandela morava, em Joanesburgo, chamado Smartees, formado por jovens estilistas que criam uma moda baseada em roupas de grifes italianas falsificadas (*made in China*). A glamourização do falso, a ironia da cópia, é um caminho para denominarmos e depois, salvarmos o mundo simbólico do Sul.

Só a ficção salva

Quando toda a realidade parece tender a um fim, o ensaio *The Truth of Fiction* (ACHEBE, 1978), aponta para a força da ficção e o papel da arte em persuadir a imaginação e distribuir valores culturais que desmantelem autoritarismos, como *Guernica*, de Picasso, que foi um esforço em criar uma nova ordem de realidade, uma faceta existencial contraposta ao fascismo. O artista inventa para sair dos problemas (não fugir, mas encontrar soluções), como as crianças que inventam papéis para si, fingem que são pai e mãe ou professor e aluno. Falta ao Centro o poder da imaginação, a capacidade de recriar a si mesmo através dos olhos dos outros, de se colocar no lugar do outro e a literatura e a arte são vias para a identificação.

Uma pessoa insensível ao sofrimento dos demais na sociedade não exercita a imaginação, da qual, muitas vezes, o privilégio é um adversário, criando uma grossa camada sobre a sensibilidade, que a distancia do mundo. O artista não possui classe social; almoça com o presidente e janta com o morador de rua; atravessa a divisão de classes exercitando a imaginação a partir da identificação, a conexão humana no seu lugar mais íntimo. Na medida em que exercita uma reinvenção da memória coletiva para lançar projeções, o afrofuturismo quando aplicado à realidade brasileira, é capaz de reformular a função do pobre, do periférico e desamarra a narrativa social encontrada nos jornais, lança a possibilidade de ficção ao narrador periférico, que deixa de lado o lugar de sofrimento ou crime, onde a sociedade o coloca e onde ele mesmo se vê, para deixar fruir o pensamento.

O já citado filme brasileiro *Branco Sai, Preto Fica*, de Adirley Queirós, criado na Ceilândia, periferia de Brasília, termina com a frase “*a nossa memória, fabulamos nós mesmos*”, numa vontade de mostrar que a memória tradicional é reacionária, embala o passado numa cápsula como se tivesse sido um tempo bom, embora tenha sido horrível. O filme trata da amputação dos corpos periféricos pelo poder, espelha a realidade da UPP proibindo os bailes funk na favela numa amputação cultural semelhante à ocorrida nos anos 1980, em Brasília, quando a *black music* contrapunha-se aos homens brancos, filhos de embaixadores, ouvindo *The Cure*. Por negar um parâmetro de consumo, foi cortada, proibida, porque potência é revolução.

Sensível às práticas perversas colonizadoras, o artista sueco Nikolaj Cyon tentou responder à pergunta “E se a África não tivesse sido colonizada?” desenhando um novo mapa do continente, usando a cartografia como um processo de deslocamento, que está para a geografia, como a escrita está para a palavra falada, é o registro, o que define, prova de um acordo. Cyon constrói mapas sob o título de *Alkebu Lan*, antiga palavra árabe para definir a África,

terra do povo negro, para mostrar os territórios dos maiores grupos étnicos antes da Europa chegar, se as fronteiras entre esses grupos tivessem sido mantidas imóveis, em 1600.

Também pensando numa reformulação de fronteiras, o coletivo dinamarquês *Superflex* na exposição *You can't eat identity*, vai até a ilha Anjouan, ao norte de Madagascar, no Oceano Índico, para coletar material para uma vídeoinstalação sobre os construtores de barcos. A ilha fica a apenas 70 km de Mayotte, outra ilha, mas esta, território francês, protegido pelas câmeras de segurança e pela agência *Frontex*. Mayotte era uma ex-colônia francesa que voltou atrás e pediu para ser francesa de novo, é o pedaço de Europa mais longe do continente, para onde os traficantes de gente, chamados localmente de sonhadores, atravessam por mar aberto pessoas de uma ilha à outra, alguns em busca de um bom hospital ou medicamentos ou apenas para visitar parentes e amigos. Antes da fronteira, eram todos muito próximos e hoje, apesar da dificuldade e do perigo da travessia, ainda mantêm laços. Anjouan é um hyperlink para a situação dos refugiados chegando à Europa, que muitas vezes não se autodenominam refugiados, são pessoas precisando experimentar outras situações de vida. O vídeo do *Superflex* conta a história do mito de origem da Europa, uma mulher libanesa, que resolveu atravessar o oceano e foi seduzida por Zeus e levada até a Ilha de Creta, inaugurando o continente. Europa era uma mulher árabe.

No mesmo ímpeto de entender o significado das fronteiras, o escritor e jornalista, colaborador da *Chronic* (Chimurenga), Sean O'Toole, vai a campo investigar as bordas que separam a África do Sul de Moçambique e do Zimbábue. São 62 quilômetros na divisa com Moçambique e 268, com Zimbábue^{XV}. As primeiras configurações fronteiriças eram orgânicas, feitas com plantas sisal que atraíam macacos e elefantes, com a proteção militar ao fundo. Nos anos 1980, o regime do *Apartheid* construiu a fronteira elétrica reforçando o comprometimento do Estado

em prover uma imagem de medo e inovação com tecnologias de segurança: 330 km de grade elétrica letal. Hoje, a grade não é mais elétrica, mas continua a delinear o aqui e o ali. Não é nada se comparada à cerca elétrica de seis metros de altura de Melilla, território espanhol no norte da África ou aos 8m de altura do muro do West Bank, em Israel. De acordo com o geógrafo francês Michel Foucher, em 2012 havia cerca de 17 muros internacionais cobrindo 7500 quilômetros, ou 3% das fronteiras existentes. Ele não havia contabilizado o muro anti-imigrantes de 175km que está sendo erguido pela Hungria desde 2015 ou aquele que a Bulgária também constrói.

Para mergulhar na busca por territórios espaciais (gaia, a Terra como um único organismo vivo, uma vez que seus componentes físicos estão num complexo interagente) e temporais (antropoceno, referente ao período mais recente da história do Planeta Terra, quando as atividades humanas começaram a ter um impacto global significativo no planeta) utópicos, que desmantelem o capitalismo neoliberal, especulativo e colonizador, o exercício proposto aqui, atentei às pequenas situações sociais que encontrei durante dois meses na África do Sul. O ponto de vista para uma escrita descolonizadora que se deseja aqui, leva em conta uma experiência plural da natureza, não é exclusivamente humano. Atém-se à transmissão de conhecimento oral, costume africano até a chegada colonial, que impôs o livro como objeto sagrado e embora as fontes para os pensamentos aqui reunidos sejam em sua maioria livros, artigos, filmes, vídeoclipes e músicas, grande parte do que consegui captar da África deriva de vivências e conversas. Experimentei aprender a pronúncia para algumas palavras em *isiXhosa* que colocam a língua de encontro ao céu da boca, fazendo um estalo (clique) que não imaginei que pudesse caber no dia a dia, como quando imitamos o som do cavalgar para uma criança. É perceptível que a vocalização das línguas africanas influencia o português brasileiro, uma das razões pelas quais a etnolinguísta Yeda Pessoa Castro acredita que o brasileiro falado é mais próximo das línguas

africanas, principalmente da sociedade bantu (Angola, Congo, Moçambique, entre outros povos), oriundas da África-Subsaariana, do que o português brasileiro escrito, mais próximo de Portugal. Nossa forma vocalizada de falar é bantu, nosso jeito de negar duas vezes, como em: *não vou, não*, também. O momento, no entanto, não é de negar, é de mesclar, sincretizar e olhar adiante, valorizando nossa descendência africana, como fazem os músicos Cadu Tenório e Juçara Marçal e preenchendo lacunas da História com elaborações inventivas.

Considerações finais

Minha proposta neste artigo foi analisar obras artísticas que abalam estruturas de poder numa situação de mundo fracassado, ainda baseado num modelo de sujeição pela lógica identitária, que vem pelo viés de linguagem - cultura, derivado portanto, de uma matriz branca, logocêntrica, europeia, além de textos de teoria que questionam essas estruturas. Também procurei construir experiências, que fazem com que essas leituras se tomem mais vivas, que dão corpo a essas leituras, o que é inseparável da compreensão do meu próprio

processo de inventividade, criação, fabulação artística. O deambular como ferramenta de criar paisagem, como prática estética, como espero que o texto tenha iluminado, são fundamentais para compreensão descolonizada do mundo. Sair da cidade conhecida por todos, à dos guias turísticos, para alcançar suas margens invisíveis, territórios em transformação para enxergar o que está ao redor sem medo do encontro com a alteridade radical, e ir além, como fazia Helio Oiticica com suas “errâncias urbanas”. Ele tinha o hábito de pegar um ônibus e se deixar levar até o ponto final para ver onde dava. Os artistas talvez sirvam como “coiotes”, os que ajudam os imigrantes ilegais a atravessar fronteiras.

Estes escritos moram numa biblioteca de rua em *Nutopia* (New + utopia, nome que em português soa ainda mais interessante), micro-nação fundada no dia da mentira em 1973, por Yoko Ono e John Lennon, que satirizavam os problemas de obtenção de visto do inglês Lennon, nos EUA, à época. *Nutopia* não tem país, fronteiras ou passaporte, somente pessoas e todos seus cidadãos também são seus embaixadores sem leis, que não sejam as cósmicas.



Imagem da exposição *Leituras para mover o centro*, CCBB RJ, 2016. Fotografia: Mario Grisolli.



ANNA DE BARROS

NO SEU PLANETA, ANNA CONSTRÓI FARRAPOS DE IDEIAS: SE TEM GENTE COM FOME, DÁ DE COMER. VIVENCIOU NAS NOITES ELETRÔNICAS A ACEITAÇÃO DAS DIFERENÇAS DO OUTRO, EM TROCA DE UM PASSINHO NOVO.

NÃO APRENDEU A LÍNGUA MATERNA, QUE NECESSIDADE TERIA? HOJE SE ARREPENDE, PORQUE CAMINHA COM UM VAZIO DE UM LADO E OUTRO, PERTENCENDO A DUAS PARTES E À PARTE ALGUMA.

NOS IDOS DOS ANOS SETENTA DO SÉCULO XX, SÓ HAVIA TRÊS FAMÍLIAS AFRICANAS NA SUA METRÓPOLE. HOJE, PERDEU DE LONGE A CONTA, A PONTO DO CAIXA DO SUPERMERCADO SE DIRIGIR A ELA EM INGLÊS. RESPIRA FUNDO E DESEJA UMA CIDADANIA PLENA MUNDIAL. POR FORA, EXAGERA NA PERFEIÇÃO DO ALEMÃO, NOS TREJEITOS BERLINENSES, TÃO SEUS, COMO SE DELA PARTISSE AQUELA CIDADE, A PONTO DE ASSUSTAR COM SUA INTIMIDADE, SEU DOMÍNIO PLENO SOBRE O TERRITÓRIO, CORTANDO CAMINHOS POR PONTES INEXISTENTES.



MARILENA VICÊNCIO

MARILENA AUTORIZA-SE APRENDICISMOS CONSTANTEMENTE, REPES- SOA-SE ATRAVÉS DE MODOS, MANEIRA E VIVERES, É MESTRANDA EM VOO LIVRE. TROUXE CONSIGO A CRENÇA COMO BEM E QUANDO CHE- GOU AO NOVO PLANETA, DESCOBRIU O QUE MUDARIA SUA VIDA PARA SEMPRE: INTERNET, UNIFORME E PASSE LIVRE PARA ANDAR DE ÔNIBUS.

LAMBIA RAPADURA SEM CHUPAR, PARA ESTENDER O TEMPO DE VIA- GEM ATÉ A ESCOLA. MESMO DESPIDA DAS TRANÇAS NAGÓ, OUVIU UMA PORTA BATER ATRÁS DE SI. LEVANTOU O QUEIXO E SEGUIU A FAZER RO- DOPIOS SOBRE TAMPAS DE VENTILADOR, ADAPTANDO A PEÇA A SEUS PÉS CALEJADOS DAS ESTRADAS ANGOLANAS, ONDE CAMINHAVA FEI- TO GRILO. NÃO SE PODIA RESIGNAR, ERA PRECISO FORÇAR OS ENCON- TROS, APESAR DO SACI PERERÉ NÃO SER EXATAMENTE O ARONI.



ELIANA DE YEMONJÁ

CLORUM DETERMINOU QUE NOSSA MISSÃO MAIS IMPORTANTE SE DÁ QUANDO ABRAÇAMOS UMA CAUSA. ELIANA ABRAÇOU A SAÚDE DA CARNE, QUE ATRAVÉS DO TOQUE E DO CHEIRO, É TAMBÉM A SAÚDE DA ALMA. AS PESSOAS A PROCURAM PEDINDO AJUDA E TAMBÉM TRANSMITEM MUITO CARINHO. ISSO A ENCHE DE ENERGIA.

ELA GOSTA DE NAMORAR E SEGUINDO OS PASSOS DE SEUS ANCESTRAIS, ATRAVESSOU O ATLÂNTICO PARA ENCONTRAR O AMOR, SEU COMPANHEIRO HÁ VINTE E CINCO ANOS. PARA APRENDER A LÍNGUA E SE MISTURAR, CUIDAVA DE SENHORAS MAIS VELHAS E GOSTAVA DE FAZER CURSINHOS. FAZ LUMI- NÁRIAS, ENSINA YOGA E QUER APRENDER BIOCONSTRUÇÃO. MESMO DE LONGE, CUIDA DOS QUE FICARAM NA TERRA NATAL.

SOLTOU OS CABELOS QUANDO ATRAVESSOU O MAR, FOI PARTE DO PROCESSO LIBERTADOR, EMITIA TANTA LUZ QUE SÓ RECEBIA ELOGIOS. NUNCA MAIS PRENDEU. PRÁTICA O EQUILÍ- BRIO INTERIOR TODOS OS DIAS E ENSINA AS MÃES BRANCAS DE FILHOS NEGROS QUE PARA HARMONIZAR, O IMPORTANTE É JUNTAR E NÃO SEPARAR.

Trabalho realizado com a colaboração de Eliana Moreira Frittrang (Brasil), Marilena Magdalena (Angola), Mariana Sirem Bari (Guiné Bissau). CCBB, 2016.

Bedjulinda Fulô conclui, depois de atravessar o Mar do Caribe, o Equador, o Peru, o Acre brasileiro... e chegar finalmente a uma cidade que leva o nome de deus: o Haiti não é este lugar onde o sol escorre a pele às duas da tarde. O menino de quatro anos cobra o português fluente da mãe, que só fala crioulo. Fulô quer casar, Fulô quer dar de comer, Fulô quer vencer, Fulô quer voltar. Fulô faz fila onde anunciam vaga de emprego e volta para casa. Não sabe onde vingar a raiva do mundo. É terna e violenta, uma bola de asfalto pesa tonelada sobre sua lombar. Coleciona perdas e derrotas de uma anti-heroína e pergunta insubmissa, depois de mais de hora de conversa em gestos, onde, onde, onde, estaria o ganho por participar de uma coisa assim? Onde?

Texto construído a partir da recusa de duas imigrantes haitianas no Rio de Janeiro em autorizar o uso da imagem para o trabalho. CCBB, 2016.

Bibliografia

ANDREWS, George Reid. Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano, In: Estudos Avançados. São Paulo: USP, 11 (30), p. 95-105, 1997.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da manhã e outros poemas*: Antologia Poética. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*, tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994

CHUDE-SOKEI, Louis. *Dr. Satan's Echo Chamber*. Chimurenga: África do Sul, 2008.

GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*, Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1976.

MBEMBE, Achille. *On the post colony*. Berkeley; Los Angeles, California: University of California Press, 2001.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. *Império*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2001.

O'TOLLE, Sean. Three men, a fence and a dead-body. *Chronic*, Chimurenga, julho 2013. Disponível em <http://chimurengachronic.co.za/three-men-a-fence-a-dead-body/>. Acesso em: 19 jan. 2016.

vel em <http://chimurengachronic.co.za/three-men-a-fence-a-dead-body/>. Acesso em: 19 jan. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics, the distribution of the sensible*. Continuum International Publishing Group. Printed in 2004.

ROLNIK, Suely. In: *O retorno do corpo-que-sabe*, palestra no SESC Vila Mariana, janeiro de 2013, no evento Hemispheric Institute, Instituto hemisférico de performance política. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>. Acesso em: 10 jul 2016.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: A utência Editora, 2016.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura dos trópicos*. 2a edição. Rio de Janeiro: Ed. Rocco. 2000.

VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. (Coleção ArteFíssil, direção: Tadeu Capistrano)

Recebido em 08/03/2017

Aprovado em 20/03/2017

I Ana Hupe. Doutora em Linguagens Visuais pela EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Contatos: anahupe@gmail.com; anahupe.com

II Traduzido do trecho em inglês: But rather than emphasizing the angst of this space of discontinuity, the beat is a joyful adrenaline rush. The ritual participant enters into the gateways of trance and encounters the possibilities of a freedom unheard of in the world of narrative, the world of hierarchical domination where time and perception are constructions of those classes and races in power. For the descendants of slaves for whom “work” is still tainted by the inequalities of a system based on White European domination and rigid class hierarchies, this “break” is a moment of liberation that is pregnant with deep-seated historical yearnings and utopian visions.

III Continuando a descrição iniciada no capítulo anterior, trecho traduzido pela autora: “A partilha do sensível revela quem pode ter uma parte do que é comum para a comunidade com base no que fazem e no tempo e no espaço em que esta atividade é realizada. Ter uma “ocupação” em particular, assim, determina a capacidade ou incapacidade para assumir o comando do que é comum para a comunidade; (...) Do inglês: “The distribution of the sensible reveals who can have a share in what is common to the community based on what they do and on the time and space in which this activity is performed. Having a particular ‘occupation’ thereby determines the ability or inability to take charge of what is common to the community; (...)”

IV Movimento de libertação das colônias africanas e de união dos países africanos.

V A partir de 1940 até o presente, os censos nacionais vêm documentando disparidades persistentes entre as populações branca e não-branca em educação, realização vocacional, ganhos e expectativas de vida. Levantamentos realizados em pesquisas têm demonstrado que as atitudes e estereótipos racistas referentes a negros e mulatos estão amplamente disseminados por toda a sociedade brasileira.

VI Depois do ritual de matar o outro, comido por toda a tribo, o guerreiro escolhido para a tarefa, sai em retiro de até um ano, quando vai ganhando outros desenhos no corpo e até mesmo outro nome, ao longo da assimilação desse devir da subjetividade. Sensações e afetos que vão ser performatizados, vão tornar sensíveis, no corpo, os efeitos dessa transformação pela qual o guerreiro passou. O efeito dessa transformação para a tribo é fundamental. A partir da absorção dos efeitos do outro no corpo, a tribo passa por um processo de reinvenção de si. Os tupinambás aceitavam facilmente abrir mão de vários aspectos da cultura deles, como também os retomavam com facilidade, se fosse necessário, isso levou os jesuítas portugueses a considerarem os indígenas “almas inconstantes”, que acabou por gerar o título “A inconstância da alma selvagem” ao livro de Eduardo Viveiros de Castro. O único valor do qual os tupinambás se recusavam a abrir mão era o ritual antropofágico. Os portugueses queriam que eles fizessem isso para incorporarem os inimigos mortos como escravos, eles preferiam dar um membro da tribo como escravo a deixar de realizar o ritual, que era o coração daquela cultura.

VII ROLNIK, Suely. Disponível em: O retorno do corpo-que-sabe, palestra no SESC Vila Mariana, janeiro de 2013, no evento Hemispheric Institute, Instituto hemis-

férico de performance política. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>. Acesso em: 10 jul 2016.

VIII Hoje, o Brasil tem cerca de 200 milhões de habitantes e a África do Sul, 50 milhões.

IX MBEMBE, Achille. The way I see it - The Internet is Afropolitan. In: Chronic, Chimurenga. Março, 2015. Traduzido pela autora do inglês: “I told you about the 1 million Chinese. In Angola and Mozambique, over the last Five years, we have witnessed there turn of 18.000 Portuguese, some of whom had left during the colonisation, others Just coming in. You have people coming in from South Asia, Moroccans coming from the north, and establishing themselves in major cities in South Africa.”

X O embate com a língua afrikaans é ainda mais acirrado, trata-se de um dialeto derivado do holandês, falado pelos brancos sul-africanos.

XI MILLI B, Miss. Disponível em: <http://missmillib.co.za/column-that-time-my-privilege-got-the-better-of-my-sensibilities/>. Acesso em: 10 jan. 2016. Traduzido pela autora a partir deste original: “This black South African man has no ambitions to excel in the English language. He thought it interesting that I should correct him about a language that is not his own, in a language that is not my own. He said he wished I had done it to him attempting to speak my home language of isiXhosa, which he does not speak. “Decolonizing is practice, you know”, He declared. “We may communicate in the oppressor’s language but, I don’t respect it enough to want to be good at it”. I kept guard of my words when I realized that I had Just reenacted a scene I saw too many times and hated as a child but He externalized them. “You Just reminded me of my white school teachers who used to beat this language in to us”, he said with a smile that disarmed my defensive position so that this exchange unfolded like a conversation between a teacher and a student. I didn’t feel bad more than I felt misunderstood. In my mind, I wasn’t one of those judgmental Anglophile black people because I’m “conscious”, I’m “woke”, I understand how oppressive systems work.”

XII A Flupp, em 2015, organizou o Rio Slam Poetry, com 16 poetas do mundo todo.

XIII MBEMBE, Achille. On the Postcolony. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California. 2001. Traduzido pela autora do original: “Africa is never seen as possessing things and attributes properly part of “human nature.” Or, when it is, its things and attributes are generally of lesser value, little importance, and poor quality. It is this elementariness and primitiveness that makes Africa the world par excellence of all that is incomplete, mutilated, and unfinished, its history reduced to a series of set backs of nature in its quest for humankind.”

XIV Em palestra no Centro de Artes da Maré, em 19 de maio de 2016, dentro do evento Micro utopias, organizado pelo Creative Lab.

XV O’TOLLE, Sean. Three men, a fence and a dead body. In: Chronic, Chimurenga, julho 2013. Disponível em: <http://chimurengachronic.co.za/three-men-a-fence-a-dead-body/>. Acesso em: 19 Jan. 2016.

Carnet de routes: following Blaise Cendrars in Brazil

Diário de bordo: seguindo Blaise Cendrars no Brasil

Diario de bordo: siguiendo Blaise Cendrars en Brasil

Luca Forcucci¹

Keywords:

Perception
Serendipity
Space
Embodiment
Sound
Manifesto

Abstract:

Carnet de Routes includes the idea of travel first as a metaphor of the experience of the work. The motivation starts with the observation of the current practice of sound in the arts being still somehow a niche *per se*. The aim resides in pushing the sonic practice further by exploring the multimodal possibilities of sound and its plastic possibilities in relation to space, body and perception by mean of compositions, sound installations, performances, poetry and writings. It includes a visual and sensitive aspect of sound by way of performance where the author / composer leaves its responsibility to the audience, which in turn recompose the sound away from the loudspeaker. The material is reconfigured to explore the interrelations of all the media at disposal for the work itself. Therefore the work is not a final object *per se*, but the result of the addition leading *in fineto* the perception within the audience's mind. It explores issues of serendipity, psychogeography, affect and embodiment (of someone else). Accordingly, sound may magnify situations and fields of possibilities beyond phenomenological considerations and not as a creator of ambience; rather, it is investigated towards philosophical and anthropological issues about interiority and exteriority. In May 2016 I arrived in Brazil and two days after, the president Dilma Rousseff was impeached. During the next three months protests in the streets, the words and writings from the streets slowly entered into my mind and works.

Resumo:

Carnet de Routes (ou Diário de Bordo) inclui a ideia de viagem primeiro como uma metáfora da experiência da obra. A motivação começa com a observação da prática atual de som nas artes sendo ainda, de alguma forma, um nicho *per se*. O objetivo reside em levar a prática sônica além, explorando as possibilidades multimodais do som e suas possibilidades plásticas em relação ao espaço, corpo e percepção por meio de composições, instalações sonoras, performances, poesia e escritos. Inclui um aspecto visual e sensitivo do som por meio da performance, onde o autor / compositor delega sua responsabilidade ao público - que, por sua vez, recompõe o som para longe do alto-falante. O material é reconfigurado para explorar as inter-relações de todos os meios disponíveis para a obra em si. Portanto, a obra não é um objeto final *per se*, mas o resultado da soma, levando, no final das contas, à percepção dentro da mente do público. Explora questões de sorte e acaso, psicogeografia, afeto e personificação. Nesse sentido, o som pode ampliar situações e campos de possibilidades para além das considerações fenomenológicas e não como um criador de ambiência; em vez disso, é investigado em relação a questões filosóficas e antropológicas sobre interioridade e exterioridade. Em maio de 2016 cheguei ao Brasil. Dois dias depois, a Presidente Dilma Rousseff sofreu um impeachment. Durante os próximos três meses de protestos nas ruas, suas palavras e seus escritos lentamente entraram na minha mente e nos meus trabalhos.

Palavras chave:

Percepção
 Acaso
 Espaço
 Personificação
 Som
 Manifesto

Palabras clave:

Percepción
 Oportunidad
 Espacio
 Encarnación
 Sonido
 Manifiesto

Resumen:

Carnet de Routes (o Diario de Bordo) incluye la idea de viaje primero como una metáfora de la experiencia de la obra. La motivación empieza con la observación de la práctica actual de sonido en las artes siendo aún, de algún modo, un nicho *per se*. El objetivo reside en llevar la práctica sónica más allá, explorando las posibilidades multimodales del sonido y sus posibilidades plásticas en relación al espacio, cuerpo y percepción por medio de composiciones, instalaciones sonoras, performances, poesía y escritos. Incluye un aspecto visual y sensitivo del sonido por medio de la performance, donde el autor / compositor entrega su responsabilidad al público - que, por su vez, recompone el sonido lejos del altavoz. El material es reconfigurado para explorar las interrelaciones de todos los medios disponibles para la obra en si. Por lo tanto, la obra no es un objeto final *per se*, pero sí el resultado de la suma, llevando, por fin, a la percepción dentro de la mente del público. Explora cuestiones de suerte y acaso, psicogeografía, afecto y personificación. En ese sentido, el sonido puede ampliar situaciones y campos de posibilidades para las consideraciones fenomenológicas y no como un criador de contexto y ambiente; en cambio, es investigado en relación a cuestiones filosóficas y antropológicas sobre interioridad y exterioridad. En mayo del 2016 llegué a Brasil. Dos días después, la Presidente Dilma Rousseff sufrió un impeachment. Durante los próximos tres meses de protestos en las calles, las palabras y los escritos de ellas lentamente adentraron mi mente y mis trabajos.

**Carnet de routes:
following Blaise Cendrars in Brazil**

It is from the body that one perceives and lives the space and that it happens
Henri Lefebvre

A kind of aesthetic osmosis between the artist and the viewer via the artwork
Marcel Duchamp

Introduction

The point of departure of the project *Carnet de Routes (Diário de Viagem / Road book)*, relies on soundscapes and townscapes mapped on texts from the Brazilian travels of the French / Swiss poet Blaise Cendrars (Rio de Janeiro, Minas Gerais, Sao Paulo and from one novel, called *Moravigne*, where there is the mention of a fictional journey in the Amazon Rainforest) and my own experience in those locations. Cendrars went to Brazil for the first time in 1924, and travelled with a group of Brazilian Modernists (Mário de Andrade, Tarsila do Amaral and Oswald de Andrade among others) on the invitation of the business man and friend Paulo Prado. The memory of Blaise Cendrars is vividly present since we are both born in the same city in Switzerland (La Chaux-de-Fonds). How the experience can be embodied on the base of writings from the past? How can such experience be transferred to the audience? The proposal includes soundscapes, texts, video and photos collected between December 2008 - June 2016, and presented between January and August 2016 in Switzerland and Brazil.

In September and October 2015, I conducted the research on the writings, the travels of Blaise Cendrars and the Modernists at the Biblioteca Parque Estadual na Avenida Presidente Vargas in Rio de Janeiro. Moreover, my travel in Brazil on his traces includes the idea of serendipity emerging from spontaneous thoughts and fortuitous occurrences. Discovering, causality, accidents, improvements, and knowledge combine towards describing serendipity, a term coined by Horace Walpole in 1754 (VAN ANDEL, 1994, p. 633). The origin seems to be found in a Persian fairy tale in which an ancient king sent his sons to discover and experience the world (the three princes of Serendip) (MERTON; BARBER, 2004). In following their quest, they had experiences not those originally planned yet accidental and coincidental - and which took them to new horizons. Real or not, the story behind serendipity highlights a field of possibility for the sound walker. Furthermore, serendipity is a contemporary issue on how we discover and collect information and data through a search engine, how one then build his knowledge on such base and how one can be '(re)directed' by the algorithm. The title *Carnet de Routes* includes the travel as a metaphor of the audience's experience based on my own personal travels in Brazil. *Carnet de Routes* are roads crossing as a kaleidoscope of experiences emitted by the author and perceived by the audience as a mental space in relation to the space the author explored and from which visual mental imagery is possibly generated.

Space

The term space derives from the French *espace* and Latin *spatium*. The later, from the point of view of this project, refers to the Greek *chôra* as being

the *distance* between objects, sites and places and according to Casey:

‘Chôra’ is ‘room’ that is filled, not vacant space (kenon) [...] Heidegger remarks that the Greeks experienced the spatial on the basis [of] chôra, which signifies [...] that which is occupied by what stand there, the place belongs to the thing itself. (CASEY, 1998, p. 353)

Moreover the idea of *chôra* as a receptacle, not a void, in mental imagery, is viewed in Rickert’s proposal as ‘a locatory matrix for things’ (...) Chôra includes emotions, sensations, and other marks and traces of psychical and material experience (RICKERT, 2007, p. 259, 260, 261). *Chôra* relates to the idea of space filled with sound and how it leads to a) a definition of space by (moving) sound and b) a merger defined by the relation of sound and space. Therefore the space is not a vacant space, but it exists because sound defines the space and *vice versa*. Sallis cites Plato about chôra as ‘a mass of wax or other soft material on which the imprint of a seal can be made’ (SALLIS in BOELLSTORFF, 2011, p. 515). Moreover in this sense, the project investigates the space occupied by sound and the kind of imprint is left in the mind of the listener, and which emerges the sound and space relationship.

Extensive philosophical questions defining the space and how it is perceived are proposed in *The Poetics Of Space* by Gaston Bachelard (BACHELARD, 1992). The development of Bachelard is based on the poetic representation of space as internally produced by the imagination. Bachelard interprets metaphorically intimate spaces by proposing the house as a symbolic view of the body. Therefore,

the study of space within the humanistic perspective is the study of ideas and spatial feelings linked to sensation, perception and conception (SANGUIN, 1981, p. 568). The sum of the relationships of sound and space is *felt* and *is* actually the atmosphere that consequently *affects* and leads to perception *within* the body of the auditor. Böhme proposes that ‘the primary “object” of perception is atmospheres’. (BÖHME, 1993, p. 125). Therefore, in the context of atmospheric architectures it is the *felt* architecture that *affect* the body of the viewer/auditor. Moreover, as claimed by Massumi, it relies ‘on the irreducibly bodily and autonomic nature of affect’ (MASSUMI, 2002, p. 28). In the current research, *affect* includes the body as mental image. However, in reference to Douglas Kahn essays ‘Let Me Hear My Body Talk, My Body Talk’, the artist and critic Seth Kim-Cohen underlines Kahn’s thoughts about the role of the body, percepts and ambience:

[...] the body’s role as a producer and/or receiver of signals; the body’s status as a component of the subject, as a discrete object, or as an entity that complicates this divide. Following from this, I want to think about how Cage, Turrell, and so many contemporary artists working with sound direct attention toward percepts, toward the sensory conditions of a given time and space. I want to think about how this turn toward a situation’s ambience downplays other situational relations: issues of interiority and exteriority, real versus mediated experience, and how these relations instantiate power in one location, one actor, or another. (KIM-COHEN, 2013, p. 18,19)

In relation to Kim-Cohen’s proposal, sound is not approached here as

a creator of ambience; rather, it is investigated towards the relationships between sound, space, body, perception, and issues about interiority and exteriority. The latter issues are of particular interest and developed by exploring the *Glass House* of the architect Mies van der Rohe, with the idea of interpenetration of external and internal space as the work implies a connection among sound, space and architecture, from a Cagean point of view and as a metaphor of internal vs. outer spaces of the body. Mies van der Rohe's *Glass House* includes Duchamp's ideas found in *The Large Glass*, as proposed by Lebel:

The design of the Glass thus can never be seen by itself, apart from its surroundings, but it is inscribed, as it were, like the other image of a double exposure, ceaselessly transformed by a background of reflections in which that of the spectator himself is included. (LEBEL, 1959, p. 68)

Cage, too, refers to Mies van der Rohe's architectural relations to the environment, as influenced by Moholy-Nagy, and through the idea of spatial relations instead of volumetric ones, according to Branden:

The discussion of architectural space presented by Laszlo Moholy-Nagy in the book *The New Vision* [...] truly spatial relations – as opposed to volumetric ones – were only achieved by modern architecture through the mutual interpenetration of the interior and exterior of the building. (BRANDEN, 1997, p. 87)

Mies van der Rohe's thoughts on transparency are present in Cage's iconic piece *4'33"*. The ideas are of silence, and the interpenetration of the interior, exterior, and the reflections of the surroundings.

Deep and Heightened Listening

The focus of listening in the present project relates on the late American composer Pauline Oliveros and her concept of deep *listening* (Oliveros 2005). *Heightened listening* observes each detail of the sound, as proposed by Oliveros:

With heightened listening ability one can detect the slightest differences in sounds. This enables acute voice recognition, echo detection, spatial location, etc. Such heightened listening substitutes auralization for visualization (or seeing) by creating sonic pictures (OLIVEROS, 2010, p. 79).

She developed 'a practice that is intended to heighten and expand consciousness of sound in as many dimensions of awareness and attentional dynamics as humanly possible' (OLIVEROS, 2005, p. xxiii). Oliveros specifically proposed sound imagining in her sonic meditations (OLIVEROS, 1974). Such ideas (sonic pictures and sound imagining) contribute towards the development of a new dimension in listening, composing, and perceiving sound. The heightened and deep listening modes are paramount in the exploration of the relation of sound and space, and for the study of the visual imagery induced by sound, it may relate to architectural and environmental space visualisation where the body of the observer/listener is certainly present as well. If the listener experiences the space and environment in their mental imagery while listening, then I expect that they shall perceive as well their body as part of the environment that can be acted upon (sense of agency), by claiming that the first person experience is an environment, which necessarily involves the observer/listener, and as such it might appear in the mental image.

Presentation

Museum of Fine Arts / Le Locle / Switzerland / January 23 2016.

Performance with sound, text cut-up, video, dancer (Crystal Sepúlveda) and Vic Muniz's paintings.

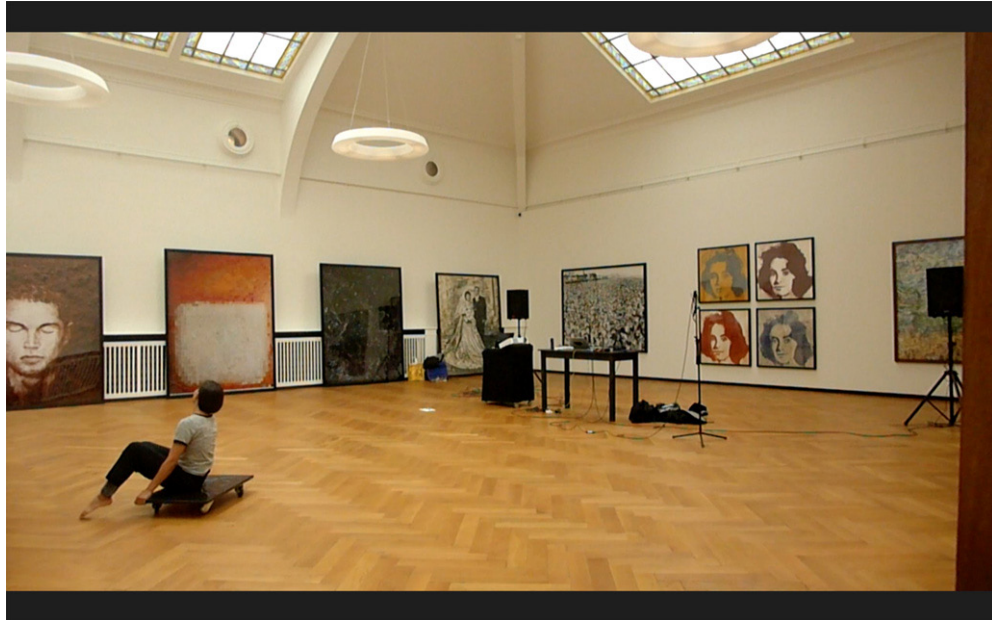


Photo: Luca Forcucci

Centro Municipal de Arte HelioOitica / Rio de Janeiro / Brazil / May - June 2016.

12 C Print 70x100 with text / 6 C Print 30x40 with text / Video 10' / Sound Performance 30'.

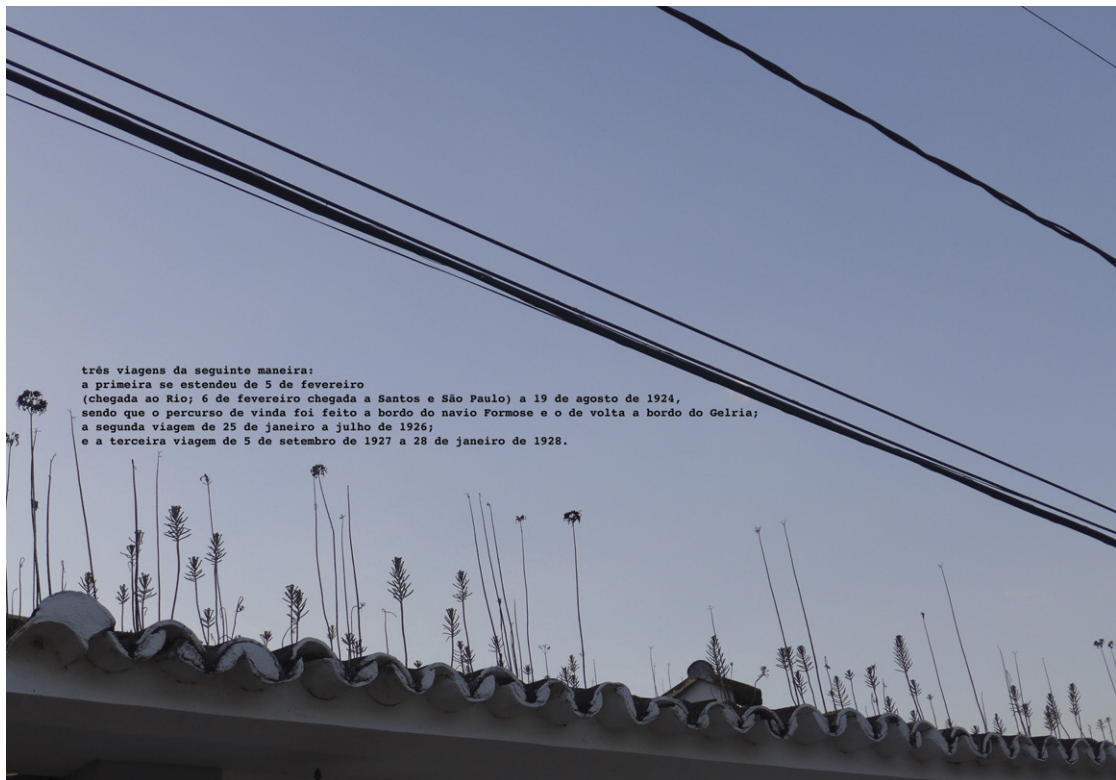


Photo: Luca Forcucci

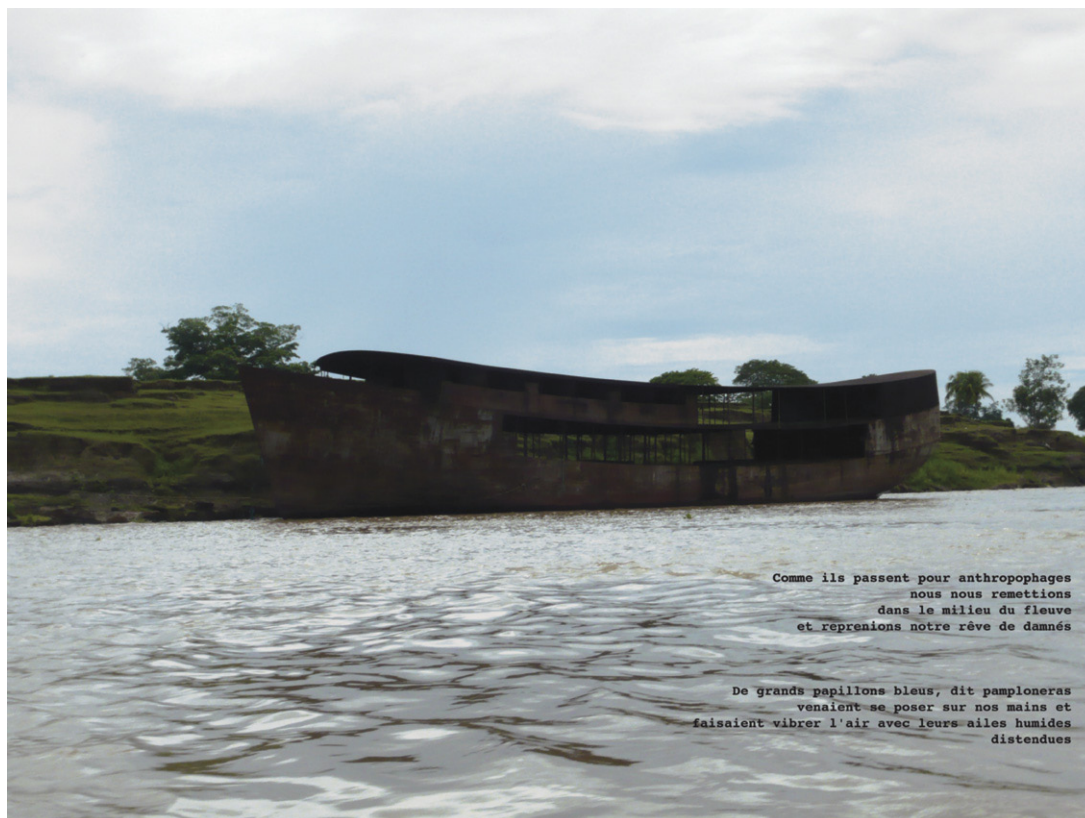


Photo: Luca Forcucci



Photo: Luca Forcucci



Photo: Pedro Victor Brandão



Photo: Pedro Victor Brandão



Photo: Pedro Victor Brandão



Photo: Pedro Victor Brandão

Red Bull Station / São Paulo / July and August 2016.

- Container Steel 0.60 x 1 x 3 m / Black Ink & Urban Activity / Site-Specific;
- Digital print on voile fabric / 1 (4 x 2.80 m) 2 (4.25 x 2.90 m) 3 (4.25 x 2.90 m)
Spatial occupation 3 x 4 x 4.25 m;
- Amplifier Ampeg / Contact microphone / Urban Activity / Site-Specific.



Photo: Ignacio Aronovich



Photo: Ignacio Aronovich



Photo: Ignacio Aronovich



Photo: Ignacio Aronovich



Photo: Ignacio Aronovich

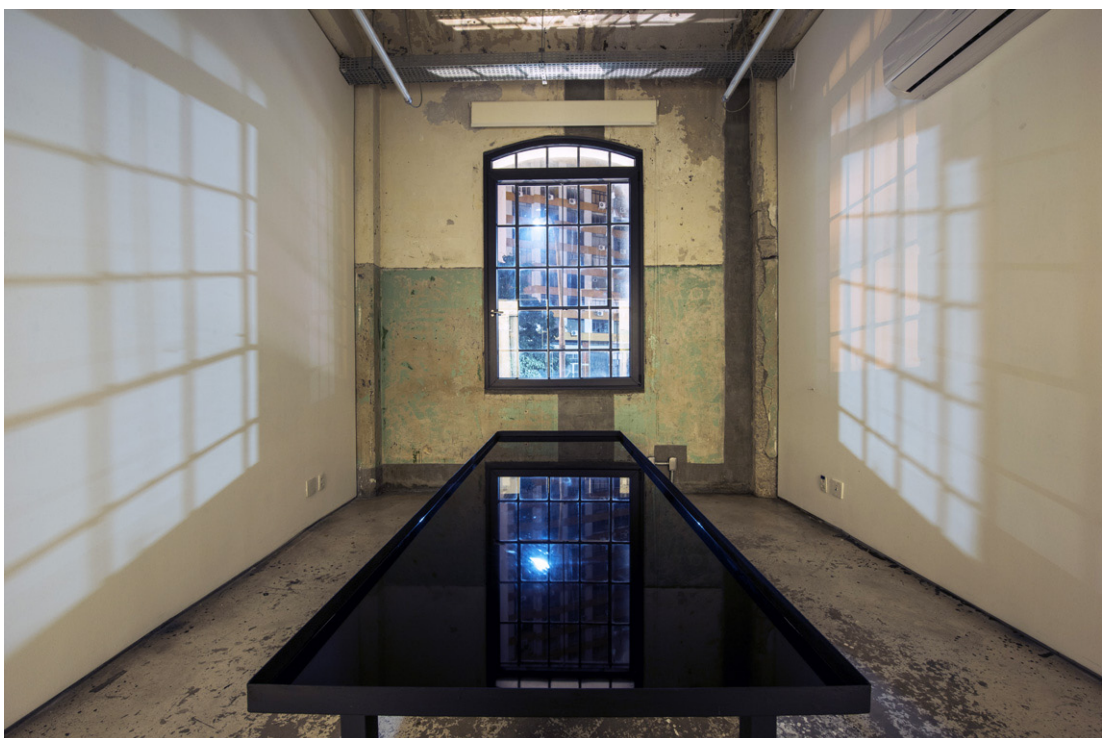


Photo: Ignacio Aronovich

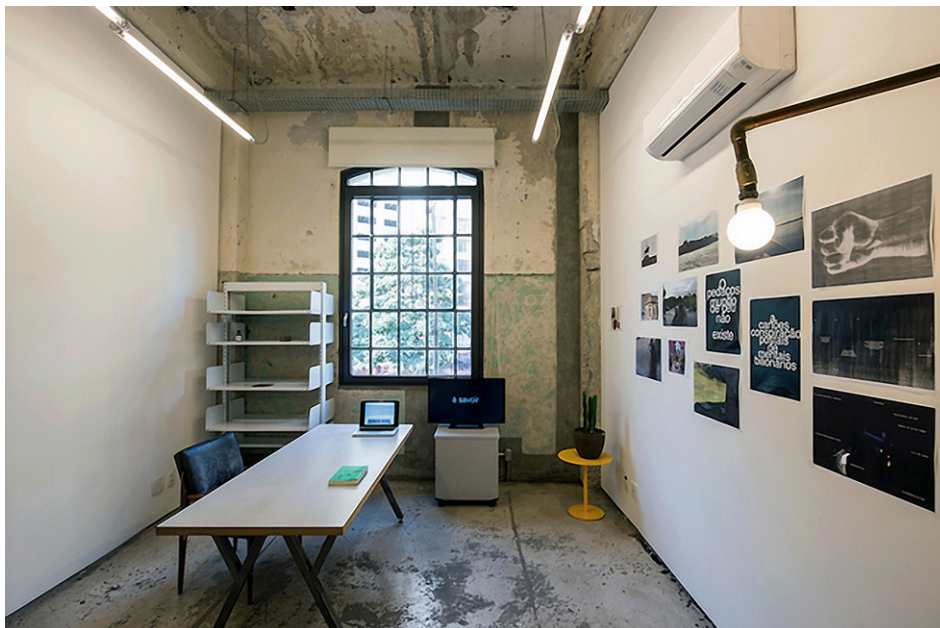


Photo: Ignacio Aronovich

Festival Bigorna / São Paulo / June 2016.
Sound Performance 40'.

Bibliografia

BACHELARD, G. *The Poetics of Space*. Translated from French by M. Jolas. Boston: Beacon Press, 1992.

BOELLSTORFF, T. Virtuality. Placing the Virtual Body: Avatar, Chora, Cypherg. In MASCIA-LEE, F.E. (ed.). *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*. Chichester: Blackwell, 2011.

BÖHME, G., Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. *Thesis Eleven*, 36, 1993, p. 113-126.

BRANDEN, W.J., 1997. John Cage and the Architecture of Silence. *October*, 81, 1997, p. 80-104.

CASEY, E., S. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

KIMCOHEN, S. *Against Ambience*. New York: Bloomsbury, 2013.

LEBEL, R. *Marcel Duchamp*. New York: Grove, 1959.

MASSUMI, B. *Parables for the Virtual*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

MERTON, R. K.; BERBER, E. *The Travels and Adventures of Serendipity*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

OLIVEROS, P. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Bloomington: iUniverse.com, 2005.

OLIVEROS, P. *Sonic Meditations*. Sharon, VT: Smith Publications, 1974.

OLIVEROS, P., *Sounding the Margins: Collected Writings 1992-2009*. Kingston: Deep Listening Publications, 2010.

RICKERT, T. Toward the Chôra: Kristeva, Derrida, and Ulmer on Emplaced Invention. *Philosophy and Rhetoric*, 2007, 40 (3), p. 251-272.

SANGUIN, A. L. La Géographie Humaniste ou l'Approche Phénoménologique des Lieux, des Paysages et des Espaces. *Annales de Géographie*, 90(501), 1981, p. 560-587.

VAN ANDEL, P. Anatomy of the Unsought Finding. Serendipity: Origin, History, Domains, Traditions, Appearances, Patterns and Programmability. *The British Journal for the Philosophy of Science*, 45(2), June Issue, 1994, p. 631-648.

Recebido em 08/03/2017

Aprovado em 24/03/2017

Luca Forcucci. PhD Sonic Arts, Montfort University, United Kingdom. Reino Unido. Contato: forcucci@gmail.com; www.lucalyptus.com

Espectáculo “O²”: aproximações entre a prática de aula e a criação artística

Espectáculo “O²”: similitudes entre la práctica en clase y la creación artística

”O²” Show: approximation between class practice and artistic creation

Lara Seidler de Oliveira¹

Palavras chave:

Prática corporal
Pensamento somático
Criação

Resumo:

O presente artigo apresenta a dinâmica de produção artística e acadêmica desenvolvida no Projeto de Pesquisa D.O.A. (Dança e outras artes) do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e os aspectos peculiares presentes no processo de pesquisa em dança, no que diz respeito à preparação corporal e à composição coreográfica, baseados numa metodologia teórico-prática. Esse projeto de pesquisa teve início em 2012 e traz como enfoque, no presente momento, a investigação sobre a construção de diferentes qualidades gestuais que desencadearam o espetáculo de dança contemporânea intitulado “O²” a partir da análise, vivência e recriação de algumas práticas, abordagens e técnicas corporais já estabelecidas, como: o Método Pilates, técnicas de meditação e a dança contemporânea, sob um olhar somático-criativo. A partir da descrição do espetáculo, pretende-se discutir a metodologia usada que se baseou primeiro, na identificação de alguns princípios que regem essas técnicas, em seguida na recriação e diversificação desses princípios em diferentes situações gestuais em aulas, e terceiro na criação de roteiros e cenas. Toda experiência corporal nas aulas era conduzida a partir de estratégias baseadas no pensamento somático (*soma-corpo*) introduzido pelo filósofo americano Thomas Hanna na década de 1970 e que hoje é utilizada amplamente por professores e artistas da dança que entendem e trabalham sobre a subjetividade da vivência corporal, sobre os aspectos particulares da forma individual de sentir, perceber e mover e que acessam questões que se apresentam somente na e durante a experiência do corpo. O corpo, não entendido como carne morta, mas como corpo vivo, onde se vê o “eu, o ser corporal” ou na prática onde o sujeito se vê como sujeito e objeto da experiência. Além disso, o trabalho pretende apresentar a metodologia criativa que permeou toda a prática de aula e de composição cênica, pautada nos estudos desenvolvidos pela Professora Emérita Helenita Sá Earp, que ressalta a importância do desenvolvimento da criatividade como atributo principal de um professor ou de um bailarino, que baseia todo o saber sobre o corpo na dança em princípios fundamentais da ação humana regidos pela noção de Movimento, Espaço-Forma, Dinâmica e Tempo. A escolha de tais abordagens e práticas corporais, não somente se limitaram à preparação corporal do intérprete, mas forneceram o elemento temático na composição artística: a respiração. Neste sentido, o processo de criação pretendia tecer a aproximação entre a prática de aula e a prática cênica a partir da ideia primeira de que o ato de dançar não separa o ato criativo do ato técnico, sobretudo, quando regido pelo pensamento de que o fazer na dança é imbuído de um engajamento sensível, físico e criativo. Além disso, o estudo propôs uma investigação específica no sentido de repensar, recriar algumas abordagens corporais a partir de suas bases fundamentais para criação de novos estímulos/exercícios e vivências corporais em aulas e, em conjunto, para elaboração de um produto artístico proveniente de uma prática somática e criativa.

Resumen:

Este artículo presenta la dinámica de la producción artística y académica desarrollada en el Proyecto de Investigación D.O.A. (Danza y otras obras de arte), Departamento de Arte Corporal de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) y los problemas específicos que intervienen en el proceso de investigación en danza, con respecto a la preparación corporal y la composición coreográfica, con base en una metodología teórica y práctica. Este proyecto de investigación iniciado en 2012 tiene como objetivo, en la actualidad, la investigación sobre la construcción de diferentes cualidades gestuales que llevaron al espectáculo de danza contemporánea titulado "O²", a partir del análisis, experiencia y demás prácticas, enfoques y técnicas corporales establecidas, tales como: el Método Pilates, técnicas de meditación y danza contemporánea bajo un aspecto somático-creativo. A partir de la descripción de la serie, tenemos la intención de discutir la metodología utilizada, que se basa en primer lugar en la identificación de algunos de los principios que rigen estas técnicas, a continuación, en la recreación y la diversificación de estos principios en diferentes situaciones gestuales en clase y tercero en la creación de guiones y escenas. Cada experiencia corporal en la clase se llevó a cabo a partir de las estrategias basadas en el pensamiento somático (*soma-cuerpo*) introducido por el filósofo americano Thomas Hanna en los años 1970 y hoy en día es ampliamente utilizado por los profesores y artistas de la danza que entienden y trabajan en la subjetividad la experiencia del cuerpo en los aspectos particulares de forma individual a sentir, percibir y moverse, y los problemas de acceso que se presentan sólo en y por la experiencia del cuerpo. El cuerpo, entendido no como carne muerta, sino como un "cuerpo vivo", donde se ve el "yo, siendo el cuerpo" o en la práctica en la que el sujeto es visto como sujeto y objeto de la experiencia. Además, el trabajo pretende presentar la metodología creativa que impregnaba toda la práctica de la clase y composición escénica, con base en los estudios realizados por el Profesor Emérita Helenita Sa Earp, que pone de relieve la importancia del desarrollo de la creatividad como principal atributo de un maestro o un bailarín, que se basa en el conocimiento que todo el cuerpo en la danza en los principios fundamentales de la acción humana se rige por la noción de movimiento, la dinámica espacio-forma y hora. La elección de este tipo de enfoques y prácticas corporales, no sólo se limita a la preparación del cuerpo del intérprete, pero siempre y cuando el elemento temático en la composición artística: la respiración. En este sentido, el proceso de creación destinado a tejer lazos más estrechos entre la práctica de la clase y la práctica escénica desde la primera idea de que el acto de bailar no separa el acto creador del acto técnico, sobre todo cuando se rige por la idea de que hacer el baile está impregnado de un compromiso sensible, físico y creativo. Además, el estudio propone una investigación específica para repensar, volver a crear algunos enfoques del cuerpo y de sus bases fundamentales para la creación de nuevos estímulos/ ejercicios y experiencias corporales en las clases y, en conjunto, para el desarrollo de un producto artístico de una práctica somática y creativa.

Palabras clave:

Práctica corporal
Pensamiento somático
Creación

Palavras chave:

Bodily practice

Somatic thinking

Creation

Keywords:

This article presents the dynamics of artistic and academic production developed in the Research Project D.O.A. (Dance and other art) of the Department of Body Art at Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and the peculiar aspects present in the dance research process, regarding body preparation and choreographic composition, based on a theoretical-practical methodology. This research project began in 2012, and focuses on the current research on the construction of different gestural qualities that triggered the contemporary dance show entitled "O²" from the analysis, experience and recreation of some practices, approaches and body techniques already established, such as: Pilates, techniques of meditation and contemporary dance, under a somatic-creative look. From the description of the show, it is intended to discuss the methodology used that was based first, the identification of some principles that govern these techniques, then in the recreation and diversification of these principles in different gestural situations in classes and third in the creation of scripts and scenes. All bodily experiences in the classes were driven by strategies based on somatic thinking (body-soma) introduced by the American philosopher Thomas Hanna in the 1970s and widely used today by teachers and dance artists who understand and work on the subjectivity of Bodily experience, about the particular aspects of individual way of feeling, perceiving and moving, and that access questions that arise only in and during the experience of the body. The body, not understood as dead flesh, but as a living body, where one sees the "I, the corporeal being" or in the practice where the subject sees himself as subject and object of experience. In addition, the work intends to present the creative methodology that permeated all classroom practice and scenic composition, based on the studies developed by Professor Emérita Helenita Sá Earp, which emphasizes the importance of the development of creativity as the main attribute of a teacher or a dancer, who bases all knowledge about the body in dance on fundamental principles of human action governed by the notion of Movement, Space-Shape, Dynamics and Time. The choice of such bodily approaches and practices was not only limited to the body preparation of the performer but provided the thematic element in the artistic composition: breathing. In this sense, the creation process was intended to approximate the practice of class and the scenic practice from the first idea that the act of dancing does not separate the creative act from the technical act, especially when governed by the thought that doing in dance is imbued with a sensible, physical and creative engagement. In addition, the study proposed a specific research in the sense of rethinking, recreating somebody approaches from their fundamental bases for the creation of new stimulus / exercises and corporal experiences in classes and, together, for the elaboration of an artistic product from a Somatic and creative practice.

Espectáculo “O²”: aproximações entre a prática de aula e a criação artística

Sobre o espetáculo

O que pode ser tão instintivo e natural, fio condutor da vida e da morte, colocado em primeiro plano da ação traz, nas suas inúmeras relações com os sentimentos, olhares, tensões, provocações e desafios? O limiar da vida e do movimento de um corpo. O corpo que sufoca, o corpo que toca, o corpo que esvazia a si e preenche o espaço de cores. O espetáculo é para ser inspirado e expirado mais do que assistido.
(autora)

O Projeto D.O.A. vem se desenvolvendo desde 2012 e já produziu algumas composições coreográficas que estiveram em circulação dentro da Universidade e fora, em âmbitos nacionais e internacionais. Entre elas: a instalação performática intitulada “Conversas na noite”, a instalação “Poéticas na noite”, a performance intitulada “Caixa preta”, “Integrar meus lares”, a exposição fotográfica “*Night Talks*” e o espetáculo “Corpos Móveis”. No ano de 2016, o projeto se debruçou sobre a relação mais direta sobre a prática de preparação corporal e a atuação cênica e produziu o espetáculo intitulado “O²”, baseado na temática respiratória como inspiração.

Como uma das atividades mais naturais do homem, a respiração, ela, com tantas possibilidades de sentidos, já foi muito pensada ao longo da história cultural da humanidade, sendo motivo de curiosidade de filósofos

e sábios e motivo de investigação biológica e artística.

O trabalho coreográfico “O²” traz a respiração como principal objeto investigativo, transformando-a para além de uma mera capacidade física, investindo-a e investigando-a nas possíveis construções poéticas através das partes do corpo individual e do coletivo, delineando diferentes qualidades expressivas do gesto e da cena. Seu significado no Dicionário Online se refere ao: ato ou efeito de respirar, movimento duplo dos pulmões, de inspiração e expiração; fôlego, processo metabólico no qual o oxigênio molecular é absorvido pelas células e na oxidação de moléculas orgânicas, resultando na liberação de energia para outros processos metabólicos e na eliminação de dióxido de carbono e água. Pode ter como sinônimo: bafo, hálito.^{II} Sua origem vem do latim *respiratio*, *ōnis*, onde *Re* designa-se à outra vez e *Spirare*, respirar. Abrange os dois atos: a inspiração e a expiração.^{III}

O espetáculo conta com a seguinte equipe de pesquisa: coordenação, direção, orientação, preparação corporal e criação de Lara Seidler, pesquisa, criação e atuação de Eleonora Artysenk, Edemir Junior, Maruan Sipert, Mauricio Lima, Denize Souza e Maryana Cavalcante; iluminação e cenário de Vanessa Alves e produção: Denize Souza e Tarso Oliveira, sendo premiado no Edital Cena Aberta 2016 da FUNARTE onde ficou em cartaz no Teatro Cacilda Becker no Rio de Janeiro, além de ser premiado no Edital Tiradentes Cultural 2017, onde realizará apresentações e oficinas ao longo do ano. No âmbito acadêmico, o trabalho foi premiado como melhor trabalho na sessão de performance na XXXVIII Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural - JICTAC 2016 da UFRJ.



Fig 1: Cena do “sopro”. Bailarinos-criadores: Maurício Lima, Maryana Cavalcante, Maruan Sipert e Edemir Junior

Práticas corporais

A dança é entendida em sua totalidade enquanto campo de saber legítimo e historicamente delineada por suas atribuições artística, educativa e de saúde e somente se faz presente, porque pertence, interage e participa da história do pensamento social, cultural e científico da humanidade. Os usos, hábitos e práticas do corpo dizem muito sobre a cultura de um povo. Marcel Mauss (2003) discorre em seu texto sobre as como os diferentes usos do corpo podem moldar suas posturas e suas formas de mover. Os aspectos culturais de cada povo, seus comportamentos e valores sociais são determinantes no posicionamento sociocultural do indivíduo, entendido este como corpo e corporeidade, como estrutura e como complexo em transfor-

mação. Nesse sentido, a corporeidade ressalta que há um fluxo de experiências presentes e passadas no corpo; que o corpo evoca sua história e integra seu contexto social às suas novas experiências, recriando-se em outro num processo fluido e constante.

O corpo está em constante movimento, e o movimento faz parte da natureza do corpo, não existe estaticidade na corporeidade”. Neste sentido o corpo não se separa da sua presença enquanto ser em movimento, e que responde em sua corporeidade num entrelaçamento de ações específicas mentais, emocionais e físicas. (EARP *apud* LIMA, 2002, p.27-28)

Igualmente, nesta pesquisa, refletimos sobre como as práticas e aborda-

gens técnicas do corpo podem delinear formas de mover e entender a corporeidade ou como as diferentes técnicas de movimento já desenvolvidas na dança, nos oferecem uma leitura cultural do corpo através da história. E não menos, pode fornecer pistas para o entendimento das abordagens e práticas da dança na atualidade e nos fornecer parâmetros para o processo de criação e desenvolvimento de novos estudos.

Sobre a Metodologia de pesquisa

O estudo partiu de um interesse inicial sobre a importância de algumas técnicas corporais para o trabalho de preparação de bailarinos e alguns questionamentos foram dando um norte para o desenvolvimento da pesquisa até corroborar para a criação cênica: que corpos são formados a partir do trabalho específico de determinada prática ou técnica corporal? Como é possível recriar determinadas práticas ou abordagens técnicas do corpo? Como a recriação de modelos já determinados pode influenciar na potência criativa e expressiva do bailarino? Como é possível elaborar uma composição artística a partir da recriação, re-elaboração de determinados elementos técnicos já estabelecidos?

As práticas do Pilates e de técnicas de meditação foram escolhidas por também serem de conhecimento do professor que as ministrava. Além disso, toda prática de dança orientada neste projeto se baseava em princípios de conscientização para o movimento e de uma conduta de estimulação à criatividade a partir dos estudos desenvolvidos por Helenita Sá Earp (1948). A pesquisa, também, se desenvolveu sob influência direta do pensamento somático que descreve inúmeros modos de abordagem do corpo, muito utilizado nos dias de hoje, no campo da dança, como a técnica de

BMC (Body Mind-Centering) de Bonnie Bainbridge Cohen (2002).

Essas duas abordagens, de Earp e Cohen, deram o suporte metodológico para a condução criativa e somática do princípio da respiração elencados da técnica de Pilates e das de meditação. Dessa maneira, é interessante notar, que a pesquisa revela um entrecruzamento de práticas corporais onde cada uma teve um papel determinante na construção de uma metodologia própria na dinâmica do projeto de pesquisa: as técnicas de Pilates e meditação ofereceram mais diretamente a respiração enquanto elemento a ser investigado e os estudos de Cohen e Earp ofereceram a metodologia criativa e sensível para o estímulo sensível ao movimento e para diversificação do tema nas aulas e na construção das cenas.

Em primeiro plano, houve um levantamento teórico sobre a prática do “Pilates”, chamada assim, com o nome do próprio criador Joseph H. Pilates (1880-1967). O reflexo da ascendência da cultura corporal holística que se iniciou mais ou menos em final do século XIX e início do século XX, coincidiu com a retomada da ideia de integração corporalmente, precursora hoje nas concepções da chamada Educação Somática. Em várias correntes de pensamento vemos esta abordagem: filosófica com Merleau-Ponty, com a fenomenologia, na psicologia de Freud, Jung e nas artes com François Delsarte (1811-1871), Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban (1879-1958), Gerda Alexander (Eutonia), Matthias Alexander (Técnica de Alexander) e até nas metodologias de Angel Vianna, Rolf Gelewski e Helenita de Sá Earp.

O Pilates é um método de atividade corporal de caráter holístico, que prioriza o trabalho da região do chamado “centro”, ou seja, da região do tronco for-

talecendo e acionando conscientemente a musculatura dessa região como a abdominal e costal e fortalecendo e alongando as outras partes do corpo. Seu pensamento gira em torno de uma ação pensante e concentrada buscando um equilíbrio entre as cadeias musculares do corpo, superficiais e profundas. Seu método utiliza, entre outros, do recurso da ativação da respiração e do estímulo imagético para o acesso às musculaturas mais profundas, estabilizadoras e para um movimento fluído e livre. O equilíbrio corpo-mente se reflete também numa prática que visa um corpo forte e flexível. Esse método teve grande repercussão na preparação de bailarinos na década de 1930, segundo Brooke Siler (2008), através da escola em Nova York e hoje é praticado por diversas pessoas com objetivo de uma melhora na qualidade de vida.

Outra abordagem utilizada no trabalho de preparação corporal dos bailarinos foram algumas técnicas de meditação. Sabemos que muitas técnicas respiratórias são utilizadas para diversos fins terapêuticos, porém foram escolhidas técnicas simples com o objetivo de mobilizar a concentração, provocar descontrações indesejáveis e potencializar um estado de prontidão para o movimento, como por exemplo: contar cada inspiração e expiração com intuito de manter a mente concentrada na respiração (caso perdesse a contagem deveria recomeçar a contagem); o simples ato de observar a respiração; respirar em cada parte do corpo com intuito de, através da imaginação, “acordar” as partes do corpo, ou preparar-se psicologicamente para o movimento; respirar em cada *chakra*^{IV}, com intuito de energizar e “abrir” cada um deles, segundo a filosofia do campo de energia humana. Alguns autores foram elencados para este conteúdo como Babara Ann Brennan (2006), Tenzin Wangyal Rinpoche (2010) e Arílio de Cerqueira Filho (2013).

A abordagem criativa

Os estudos de Earp (1948), que digamos assim, através da contribuição para um pensamento que preza pela identificação de princípios da ação e de sua articulação criativa e no entendimento de uma corporeidade una e diversa, conduziu toda a estruturação das aulas e a criação de laboratórios de experimentação e roteiros cênicos.

Segundo o artigo do estudioso Carlos Augusto Santana Pereira (2008) em 1939, com apenas vinte anos, Earp foi uma das que introduziu a dança na universidade, numa época em que a Universidade Federal do Rio de Janeiro chamava-se Universidade do Brasil. Ela integrava a cadeira de Ginástica Rítmica, onde a disciplina dança era inicialmente vinculada e, três anos depois, se tornava autônoma. A partir daí, Earp desenvolve sua didática para a dança que logo ela denomina Atividades Rítmicas Educacionais sintetizando a ginástica rítmica e as danças educacionais que, nesta última categoria, era subdividida em danças regionais e dança natural. Em 1943 ela funda o Grupo Dança da UFRJ e somente em 1970 é criado um departamento específico para a dança, o Departamento de Arte Corporal (DAC). Em 1992 criava-se um curso de especialização em dança e enfim, em 1994 o curso de graduação em dança.

Numa universidade moderna, onde os ideais militares perdiam suas forças, Earp lutava contra um tratamento conservador do corpo em prol de um corpo livre e de uma dança democrática através de uma metodologia aberta de educação pelo movimento e pela dança possível em todos os corpos. É observado que, na mesma época, outros movimentos pioneiros na implantação da dança no Brasil aconteciam, como na Universidade Federal da Bahia com Rolf Gelewiski; o trabalho de Maria Olenewa

no Teatro Municipal e mesmo os trabalhos desenvolvidos por Angel e Klauss Vianna em Minas Gerais, em seguida na Bahia e finalmente no Rio de Janeiro onde passaram a residir a partir de 1960.

Sobre uma estrutura científica da Educação Física, Earp se esforça em construir seu pensamento didático-artístico, a partir da prática corporal simplória. A reunião de conhecimento através das ciências e da filosofia e a incorporação de várias áreas como artes plásticas, literatura, fisiologia, biomecânica, física, matemática, dentre outras, mostra a tendência interdisciplinar do pensamento artístico e educacional da época moderna (PEREIRA, 2010, p.76). Por este viés, sua metodologia era baseada primordialmente sobre os movimentos básicos do corpo humano, sua construção criativa e a partir de um pensamento didático progressivo que visava o entendimento das mais simples engrenagens do movimento e suas complexidades.

Também é imprescindível relatar a importância fundamental do pensamento de Dalcroze através da *Euritmiaque* influenciou Earp sobre aspectos do ritmo e se tornou um dos pontos principais da sua filosofia. Com grande influência de Laban e Isadora Duncan, também, é claro, nos pensamentos de Earp, a abolição da dicotomia entre corpo e mente e, também, a íntima relação de arte e educação, como observamos nas palavras de Pereira:

Expondo de maneira superficial, a característica fundamental do pensamento de Helenita reside no esquecimento radical e definitivo, da distinção entre corpo e mente o que isso significa? Significa que, tal como Duncan e Laban, que balizaram suas reflexões no ataque a uma certa concepção de movimento corporal padronizada do corpo propalada na modernidade, Helenita também se posiciona neste ho-

rizonte, mas num direcionamento de abandonar (que em hipótese alguma quer dizer descartar) a célebre discussão, tentando empreender um novo horizonte de possibilidade para o fazer artístico da dança aberto por esses autores (PEREIRA, 2010, p. 76).

Nos estudos da mestra Helenita Sá Earp, o gesto é constante mudança. A partir, da filosofia univérsica de Rohden (1984 e 2007) e da filosofia oriental, a estudiosa considera que a dança é o próprio estado de criação. Pela linha do pensamento místico, o corpo dançante é aquele que representa mais do que o ato de criar, que significa a transição de uma existência para outra, mas o “criar” que segue as mesmas características do criar, porém fazendo refletir a manifestação da essência em forma de existência, essência esta, que significa a própria natureza humana, enquanto natureza criativa.

Sua teoria Fundamentos da Dança é explicada a partir da condição de maleabilidade, tanto embasada pela mística do movimento humano como pela fisicalidade aprofundada através dos elementos da linguagem da dança presentes nos Parâmetros da Ação Corporal. Seus estudos são classificados de forma sistemática por estes parâmetros que, na práxis da dança, organizam o movimento em relações setoriais abertas e específicas frente aos princípios científicos do movimento, denominados por essa pesquisadora como: Parâmetro Movimento; Parâmetro Espaço/Forma; Parâmetro Dinâmica e Parâmetro Tempo. Os Parâmetros são definidos para a delimitação do fazer criativo e da análise dos aspectos de uma ação. Funcionam como gramática do movimento, promovem uma forma de organização dos pensamentos sobre o corpo em movimento, sendo, portanto, um modo de ver e perceber as ações experimentadas, ou seja, instauram possibilidades de criação e reflexão sobre o

gesto a partir de situações germinais, de delimitações investigativas e de relações criativas infinitas.

Na abordagem prática das aulas de técnica de dança, alguns princípios geradores do movimento são abordados de forma criativa, por exemplo: a ideia de eixo corporal e o trabalho de equilíbrio e desequilíbrio do corpo podem ser trabalhados nas várias relações de pé, no mesmo lugar ou do corpo em deslocamento, em deslocamento com voltas com eixo centralizado ou com eixo descentralizado ocasionando desequilíbrios, ou pode ser trabalhado em duplas, trios, em bases de apoio no chão (sentada, ajoelhada...), onde o centro de equilíbrio do corpo pode ser provocado a desestabilizar-se.

Assim, na investigação das muitas possibilidades que rondam um determinado princípio do corpo em movimento, são criados, exercícios com repetições ou são estimuladas experimentações livres. Além de outros aspectos, a aula preza por uma coerência com a progressão didática, os níveis de aprendizagem motora e a fisiologia como: etapas de aquecimento, estímulo e desaquecimento. As aulas são criativas e muitas das situações de movimentos e exercícios são criadas na relação professor-aluno.

No pensamento acerca do movimento criador – dança, Earp procura tecer reflexões acerca de uma possível ciência da arte coreográfica enquanto uma dialética complementar entre imaginário e mobilidade; tratando a imagética como a pulsão originante da criação do movimento e a investigação de conceitos de variação das possibilidades do movimento dançante como pólos complementares. Sua investigação racional para subsidiar uma epistemologia não-fundacionista, não-fechada na dança, se traduz numa estética da inteligência das

possibilidades do corpo enquanto ser em devir aberto (LIMA, 2002, p.2).

A forma de pensamento de Earp contribuiu para entender que, nesta pesquisa, o cruzamento das técnicas e abordagens (Pilates, técnicas de meditação, estudos de Earp e da educação somática por Cohen) tinha como objetivo não o de oferecer ao praticante um somatório de experiências ou uma associação justaposta de vários métodos, o que poderia delimitar um certo aprisionamento e uma rigidez, mas tinha o intuito de, a partir delas, observar quais poderiam ser seus princípios geradores e daí, criar e recriar novas formas de abordagem corporal. Desse modo, pretendia-se uma experiência livre de modelos e autônomo do praticante frente ao princípio técnico escolhido, no caso, a respiração. Assim, foi eleita, como elemento técnico comum as práticas corporais escolhidas, a respiração. E esta, então, passou a ser o objeto de pesquisa e investigação do corpo e do movimento. Lima (2012) endossa nosso objetivo maior, quando critica a visão, às vezes equivocada, por práticas que oferecem poucos subsídios que estimulem a auto-consciência para o movimento e prática de criação. Neste sentido ele descreve:

Isto significa dizer que o intérprete é formado por um somatório de aulas realizadas em várias técnicas codificadas de dança em métodos fechados de ensino. A apuração técnica e o ecletismo corporal é obtido, neste caso, pela multiplicidade das práticas experimentadas.

E a prática da improvisação fica direcionada, neste contexto, apenas para fins de criação coreográfica. Já os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp propõem uma outra maneira de preparar tecnicamente o intérprete de dança sem o submeter a um alinhamento justaposto de repetição

de modelos pré-codificados a priori, pois não identifica nesta metodologia de ensino da dança, uma forma de trabalho que reconhece a necessidade de se estabelecer os princípios do movimento e relações intrínsecas entre si, o que leva com que haja uma grande perda do potencial da dança como forma de produção de conhecimento em si mesma; como também dificulta e não garante seu vínculo com outras áreas artísticas e científicas. Earp estabelece uma visão de técnica que fornece subsídios para a criação de diferentes práxis de ensino da dança coadunadas com os desafios da dança na atualidade. Assim, a visão de técnica se estabelece para proporcionar o domínio, a transformação e a criação de múltiplas genealogias, tipos de movimentação e estilísticas corporais em diversas estruturas de aulas voltadas para uma formação eclética do intérprete na dança(LIMA, 2012,137-138).

Com base na influência do pensamento criativo de Earp, o elemento da respiração foi trabalhado nas aulas de diversas maneiras. Os exercícios de respiração e meditação foram reelaborados e extrapolados no sentido em que a respiração poderia seguir as “regras” de um dado método, mas também poderia ser deslocado para, por exemplo, todas as partes do corpo, de um corpo para o outro, em duplas, ou em diferentes qualidades: resistidas, suavizadas... A respiração também poderia ser contínua entre inspiração e expiração, a inspiração poderia ser apenas imaginada na cabeça e a expiração na perna direita (ideia das “partes que respiram”) ou na relação respiração e movimento. A inspiração poderia seguir uma qualidade suave nos braços e a expiração uma qualidade forte nos movimentos do tronco, ou até na articulação com a apneia^V, realizar movimentos respirando ou não.

Nessa investigação criativa desse tema, os exercícios de alongamento, fortalecimento, coordenação, agilidade, atenção etc. eram organizados dentro de uma progressão didática, improvisados ou em sequências definidas. Vale ressaltar o caráter artístico e técnico que as aulas nesta metodologia criativa podem alcançar. Muitas qualidades expressivas, gestos interessantes e envolvimento ativos e criativos dos praticantes resultavam numa tríade interessante entre: exercício, experiência criativa e produção artística.

Este sentido teve grande importância nesta pesquisa: as aulas de dança podiam ser coerentes com a preparação corporal e ao mesmo tempo espaços de produção artística e não mais pensadas na dicotomia aula-ensaio, mas todas as aulas podiam ser pequenos espetáculos, pois o corpo é o mesmo e a atribuição criativa da aula permite este pensamento. Assim, as aulas podiam ser pensadas como pequenas cenas e isso aproximou e integrou a prática das aulas à prática cênica.

Estimulação em todas as camadas

O projeto acontecia duas vezes por semana durante três horas por dia. A partir desta dinâmica entre aula e cena não aconteciam intervalos separando a aula da montagem; ambos aconteciam de maneira ligada. A aula desencadeava laboratórios de experimentação que eram seguidos de roteirização e composição de pequenas cenas que logo foram organizadas e aperfeiçoadas num grande roteiro coreográfico, desencadeando o espetáculo com duração de 40 minutos.

Havia um tempo para a experimentação e prática do Pilates e das técnicas respiratórias, mas era um “Pilates criativo”, onde mais de seus princípios fundadores estavam presentes do que seus movimentos e nomenclaturas. A abordagem

se dirigia, como já foi descrito, à criação e à experimentação corporal. Entretanto, exigia, também, uma abordagem que primasse pelo alcance mais aprofundado do bailarino, na busca por uma experiência incorporada, internalizada, sensível e rica, coerente com a ideia de que o corpo, no âmbito artístico, deve ser entendido em todas as suas camadas.

Na corrente de nossas reflexões, a leitura de Fritjof Capra (2006) ajudou a endossar a linha metodológica do trabalho. Ele traça um panorama da trajetória da visão de mundo que, segundo ele, oscila entre o cientificismo e o paradigma holístico delineando processos cíclicos de transformações culturais e sociais em todas as civilizações. Segundo o autor, mesmo já no século XXI e já em curso de mudança de um período anterior de predominância do pensamento cartesiano, ainda estamos em processo de transformação da visão da realidade mecanicista para uma perspectiva ecológica, holística e integrada.

Capra consegue, apesar de sua larga formação na área das ciências físicas, evidenciar paralelos entre a revolução da física moderna e suas ressonâncias em várias outras ciências no que diz respeito às mudanças de valores e pensamentos. Ao transitar por diferentes áreas do saber, ele indica que ainda se faz pertinente uma revisão sobre os modelos conceituais e de mundo, “visões de sistemas de vida, de mente, de consciência e de evolução, que corresponda a uma abordagem holística da Saúde e da Medicina de uma integração entre as abordagens ocidental e oriental da Psicologia e da Psicoterapia, uma nova estrutura conceitual para a Economia e a Tecnologia e uma perspectiva ecológica e feminista (CAPRA, 2006, s/p).

Não é difícil, partindo de sua leitura para uma aproximação com o universo das práticas e abordagens técnicas

na dança. Identificar tendências conceituais, características de abordagens e pensamentos presentes nos modos de ensinar, orientar, facilitar, treinar, estimular ou educar foram se construindo ao longo de uma relação imbricada com padrões culturais flutuantes.

Fica evidente que na escolha das determinadas técnicas de trabalho corporal há um fator importante que é o temporal e sócio-cultural que encaminha a pesquisa para, além de fazer o entrecruzamento de técnicas, também faz no confronto entre ideais. O produto final dessas relações, aqui, é inteiramente influenciado pela atualidade do pensamento sobre o corpo. Entretanto, este trabalho não se deterá em aprofundar estas questões, apenas se deterá nos aspectos técnicos e metodológicos envolvidos no desenvolvimento do trabalho coreográfico.

É interessante refletir sobre a condução de pesquisas acadêmicas na arte e mais especificamente na dança, onde o corpo abre para perspectivas de estudo, tanto de ordem científica e analítica, como no caso do estudo anatômico, cinesiológico ou fisiológico, como numa ordem que foge aos parâmetros metodológicos da ciência como as que protagonizam valores empíricos e que convocam um corpo onde o ser é sujeito e objeto da experiência.

Assim, o pensamento de Capra acorda com a ideia de que o trabalho de pesquisa corporal pode ser desenvolvido no equilíbrio entre uma abordagem científica e holística no âmbito da produção acadêmica, o que pode oferecer margem, também, às pesquisas realizadas em arte e que necessitam de um espaço de discussão que consideram produções de conhecimento que não se enquadram inteiramente no modelo científico: “o pensamento científico não tem que ser necessariamente reducionista e mecanicista, que as concepções holísticas e ecológicas

também são cientificamente válidas” (CAPRA, 2006, p. 45).

Esse discurso motivou o processo crítico da pesquisa desenrolando-se sobre a metodologia empregada nas aulas e na composição artística: a necessidade de uma prática analítica das abordagens corporais elencadas, no que diz respeito ao seu contexto histórico, fundamentações e funcionalidade e de uma prática criativa, empírica, experimental e criativa nos momentos de prática nas aulas e nas construções cênicas.

A abordagem somática

Quando se está numa sala de aula de técnica de dança, percebe-se que há um comportamento peculiar do bailarino que gira em torno de um objetivo de aprendizado e aperfeiçoamento que, na dança, é entendido como um aprendizado corporal. Segundo Sylvie Fortin (1999), nas aulas tradicionais de dança, a prioridade técnica estava voltada para o desempenho das habilidades motoras, mas que muitas vezes levavam em consideração a experiência emotiva e sensorial do aluno.

Desta forma, você veria bailarinos com muita capacidade performática, mas pouco conscientes de sua relação emocional com os outros e com eles próprios.

A chamada educação somática (soma-corpo), introduzida pelo filósofo americano Thomas Hanna por volta de 1970, que a indica como um novo campo de saber, onde corpo não se designa como carne, estrutura física, morta, mas num corpo vivo, presente e consciente. Fortin ao discorrer sobre essa nova forma de olhar o corpo vivo, cita Guimond (1999, p. 6) afirmando que a educação somática propõe uma nova relação consigo e com os outros: aprender a sentir o que se faz, saber o que se sente, não

mais se considerar como objeto, mas agente consciente e criador de suas próprias experiências. Neste sentido, abordagens que seguem esta linha de pensamento para uma maior consciência para o movimento, têm sido muito utilizadas nas práticas de aulas de dança.

O objetivo do treinamento do dançarino é de conduzi-lo à representação de diferentes escrituras coreográficas com um organismo corporal eficaz, seguro e expressivo, quer dizer, orientado para o reconhecimento de toda a carga significativa e emotiva do gesto. Para o dançarino, a educação somática é então um meio e não um fim. (FORTYN, p. 4, 1999)

O bailarino é estimulado a experimentar-se (enquanto corpo e sujeito deste corpo), em diferentes camadas de ativação como física, fisiológica, psíquica, emocional, sensorial e imaginária.

Hoje, as formas de trabalhar preparar o corpo para mover têm alcançado uma profundidade mesmo no sentido de explorar o corpo em suas mais remotas sensações, afeições e percepções, o que evidentemente trabalha sobre o que nos torna diferentes uns dos outros. Portanto, é no tocante à individualidade, nas diferenças entre os sujeitos e nos processos de subjetivação que essas abordagens se interessam. Vemos, por exemplo, o método BMC de Cohen (2002) indicar que o nível ao que se pode chegar se dá mais profundo que o perceber, ou seja, está no campo ainda de uma sensação, visceral, celular, querendo com isso torná-la o mais incorporado possível daquele que a experimenta.

O processo de incorporação é um processo de ser, não de fazer nem de pensar. É um processo de conscientização no qual o guia e a testemunha se fundem na consciência celular (...)

A incorporação é a presença automática, a clareza e a consciência, sem ter que procurar ou ser cuidadoso (COHEN, P. 66, 2010). [tradução nossa]

Neste sentido, percebe-se a complexidade e profundidade que um trabalho corporal pode alcançar, não somente como contribuição para uma conduta de um domínio do corpo com objetivos formais e performáticos, mas como para a mobilização de uma vivência consciente do corpo, onde seu posicionamento é, ao mesmo tempo, de ser objeto e sujeito da experiência. Ou seja, valorizando, também, os aspectos pertencentes à apropriação consciente de seus gestos, o imaginário, as sensações, ou os diferentes modos de apreensão, de percepção de si no fluxo das experiências, indicando processos de individuação e subjetivação.

Se há uma correlação possível entre processos biológicos e sua apreensão subjetiva (...) nos parece que esta relação pode se compor de uma dimensão suplementar e se compreender na lógica de um processo de individuação, (BOTTIGLIERI, p.257, 2010) [tradução nossa].

Na proposta desta pesquisa, a condução das aulas de dança, apesar de pretender preservar a experiência do/no movimento com suas atribuições perceptivas, sensoriais e cognitivas, não pretendia alijardo praticante exercícios e estratégias para o desenvolvimento de habilidades motoras. Trilhando caminhos duvidosos, a pesquisa nas aulas e criações era desafiada na tentativa da busca pela performance engajada num mover consciente, e isto não parece ser tarefa fácil: ambas exigem caminhos particulares e necessitam de tempo de trabalho.

Deve-se evitar os perigos de uma educação somática cognitiva a tal ponto que os alunos fiquem paralisados para

a análise, ou ainda uma educação somática com uma tal ênfase no sensorial que os alunos percam a sua motricidade. (FORTIN, 1999, p. 4)

A solução encontrada foi de sempre iniciar o trabalho do corpo com estratégias de sensibilização, estimulando o que Bonie Cohen denomina de visualização e somatização: com utilização do toque, por exemplo. Após esta etapa os praticantes eram conduzidos a conectarem os movimentos das partes do corpo e de todo o corpo também com o intuito de realizar um aquecimento articular, de forma lenta, com uso de pausas, sempre tendo a respiração como norte de todo trabalho. Desse modo, também no intuito de que eles não se desconectassem de suas percepções e sensações ao longo da execução de algum tipo de exercício de equilíbrio, força ou alongamento, por exemplo. Assim, a atividade era ampliada nas relações do corpo e suas partes no espaço, nos planos, nos diferentes níveis ou alturas, em situações de apoios em dois e em um pé, procurando desenvolver as habilidades motoras, força, flexibilidade, coordenação motora, equilíbrio e etc. Observamos a explicação de Cohen:

La visualisation é o processo pelo qual o cérebro imagina (visualiza) elementos do corpo e informa o corpo que ele (o corpo) existe (...) Por exemplo, depois de ter observado a imagem de uma estrutura do corpo, conserve esta imagem na cabeça na sua busca, afim de tomar consciência desta parte do corpo (visão cinestésica interna). A somatização é o processo pelo qual os sistemas sensoriais cinestésicos (movimento), proprioceptivo (posição) e tátil (tocar) informem o corpo que ele (o corpo) existe (COHEN, P. 67, 2010). [tradução nossa]

Assim, a dinâmica da pesquisa, pautada na investigação da temática co-

reográfica pela integração do sensível e do criativo, foi motivando o processo de composição artística, além de encorajar os estudantes na busca por trabalhar no sentido de uma reorganização global de suas experiências a partir da respiração.

Algumas questões em torno da forma como este tipo de trabalho estava sendo vivenciado pelos bailarinos-pesquisadores, eram motivos de discussão ao final dos períodos. Conversas eram frequentes entre os participantes a respeito de como eles percebiam os estímulos, quais caminhos imagéticos e sensoriais lhes serviam de guia para mover ou apenas como se sentiam durante a experiência. Não é o objetivo, aqui, querer mensurar se houve ganho na atividade criativa e autônoma do bailarino. Entretanto, além do próprio espetáculo que, de alguma forma, pode dar visibilidade às experiências corporais criativas ao longo do processo, os bailarinos-criadores foram estimulados a escrever um relato pessoal sobre as cenas em que participavam ou não. Não nos interessa aqui a descrição da cena, apenas as imagens e as percepções individuais.

Cena do solo do bailarino Mauricio Lima por Eleonora Artysenk

Mauricio, pouco é mais: Um balão, enchendo pra esvaziar, um peixe sugando pra soltar, uma faca - suavemente rasgando o ar. Silêncio pra pensar se deve contar. Chacoalhando pra centralizar, cair pra erguer e recomeçar.

(Bolinho) Como é que é que seria se fosse sua última inspiração? Como seria se movimentar se fossem os únicos instantes? Quem seria o sobrevivente? Inspirar e expirar se tornam o ritmo do movimento, afetando o fluxo, e a dinâmica da sequência. Ying e yang se tornam um: ser forte, leve, contido-liberado, direto e indireto acadaparte.*

Cena do solo do bailarino Mauricio Lima, por Lara Seidler

Aquele que o ar engasga. Respiração como passagem, não que reside. Não é o ar que fica, mas que transita dentro-fora. O ífen quer dizer isso, não é nem dentro nem fora, ela mora no TAO, no caminho(no sentido taoísta) ou talvez nem tenha uma morada. Ela passa, atravessa os espaços onde o corpo se inclui, fazendo-o perder sua rigidez. Qual é papel do sujeito então? Ele não produz nada, nada dele se origina, parece mesmo que ele só sabe impulsionar, jogar, empurrar e puxar, pois o ar não lhe pertence.

O movimento do diafragma que impede e dá passagem brinca com o ritmo e com as cores que os ombros e mãos já não resistem. Falar é só uma tentativa, mas para quê se o mover já grita.

E por fim: às vezes, na tentativa de reter o ar, de agarrá-lo, tê-lo sob controle, ele rasga, machuca e faz estafar o seu quase dono, que se perde na sua perda.

Cena de grupo onde os bailarinos se movem em apneia, por Lara Seidler

O ar onipresente, a todos pertence, ele está em cada um, sim está, não é. Dá o tom, traz o tempo uníssono, dá a dica do começo e do fim, mas claro, a tentação de retê-lo é grande. E como seria se mergulhássemos na imensidão da inspiração sem cessar? Inspirar, inspirar, inspirar, inspirar tão a fundo, na ilusão de que esse ar que nos enche completamente nos banhasse da mais plena vitalidade, lá onde a morte passa longe... ah, pura ilusão. Na tentativa de não deixá-lo ir, ele, o ar, sai à força, forçando a passagem, até abrir sua saída. O que nos resta apenas é aproveitar o tempo em que ele está dentro, aí a nossa dança tem o tempo de sua companhia, tempo curto.



Fig 2: bailarinos em apneia:

Maruan Sipert, Eleonora Artysenk, Maryana Nunes, Mauricio Lima, Denize Souza e Edemir Junior

Cena onde os bailarinos ficam em fila e em contato uns com outros, por Maryana Nunes

Estamos todos perdidos, necessitamos do outro, dependemos dele, nos apoiamos nele, nos condicionamos a ele, vamos um atrás do outro sem nunca ter coragem suficiente pra andar sozinho. Nossa respiração acelera em pensar na solidão, o tempo congela e ficamos paralisados. Perdidos, quase achados, mas juntos, e juntos vamos nos segurando para não cair, para não nos perdermos de novo. O medo toma o lugar do erro e do acerto, tira a possibilidade de mudanças, pois o desconhecido nos assusta e por isso é melhor assim, juntos, sempre juntos pra tudo. O toque conforta, dá segurança, acalma e afasta os medos. E assim seguimos em frente sem olhar o que está ao nosso redor.

Cena onde os bailarinos ficam em fila e em contato uns com outros por Eleonora Artysenk

Dependo do outro para respirar, uma linha conectada, é preciso se mostrar para continuar, o olhar une, nos tornando caçadores de oxigênio, precisamos do mesmo ar que é invadido e expulsado, buscamos, roubamos, soprados, dividimos e compartilhamos que nos move.

Cena onde acontecem vários solos ao mesmo tempo, por Lara Seidler

O que conversam quando os movimentos se encontram com suas respirações? Como eles falam? Como saem suas palavras e seus gestos? Com que cores pintam esses corpos que brincam com o

movimento inspirado e expirado. O corpo que nos fala, fica marcado de ar que entre e que sai: rápido, lento, ligado, pausado, puxado, fluído, pontuado...

Aquele que dança consegue então, brincando, movendo, dançando e, somente no gerúndio, marcar e deixar visível aquilo que não vemos, mas usamos e desejamos: o oxigênio.

Cena de um duol onde as bailarinas se tocam, por Denize Souza

Quando um simples toque pode mudar até mesmo aquilo que temos de mais orgânico: a respiração.

Neste momento não só o ar invade o nosso corpo sem bater na porta, sem pedir licença, mas também um outro corpo que anseia por tocar e ser tocado.

De repente todo o ar que temos dentro de nós, naquele instante segue apenas uma direção, a direção que o sentido do tato clama através da pele. Pelo contato toda e qualquer alteridade se condensa, somos nós e ao mesmo tempo somos também o outro. Tudo que grita em um corpo pode ser completamente ouvido pelo outro, sem ruídos, sem que nenhuma palavra precise ser dita ou sussurrada. Existem coisas que só um corpo pode dizer ao outro.

Estes registros foram utilizados como material interessante para o exercício da prática de atuação cênica, pois são indícios de aspectos particulares e individuais das experiências dos bailarinos, além disso, refletem um pouco da carga subjetiva que alimenta por dentro os movimentos organizados no espaço, lhes dão cor, força e sentido.

A partir dessas discussões, asdúvidas que ainda cercam a condução metodológica desse processo de pesquisa servem como estímulo para sua continuação,

sobretudo, na possibilidade de estímulo a novas formas de abordagens metodológicas no trabalho do corpo.

Bibliografia

BOTTIGLIERI, Carla. D'un sujet qui "prend corps": L'expérience somatique entre modes de subjetivation et processus d'individuation In : *De l'une à l'outre: composer, apprendre et partager en mouvements*. Bruxelles: Ouvrage Coletif, Contredanse, 2010.

BRENNAN, Barbara Ann. *Mãos de Luz*. São Paulo: Pensamento, 2006.

CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CERQUEIRA FILHO, Arílio de. *Energia dos Cakras: saúde e autotransformação*. Cuiabá: Pleinitude Humana, 2013.

CONHEN, Bonie Bainbridge. In: *De l'une à l'outre: composer, apprendre et partager en mouvements*. Bruxelles: Ouvrage Coletif, Contredanse, 2010.

EARP, Ana Célia. S. *Aulas práticas e teóricas da disciplina "Fundamentos Gerais da Dança" e "Fundamentos da Dança A" do Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ*. Segundo semestre, 1995.

EARP, Ana Célia. S. *Ginásio de ginástica rítmica da escola nacional de educação física e desportos*. Noticiário realizado na festa de encerramento das atividades do ano letivo e inauguração das novas instalações do Ginásio de Ginástica Rítmica da Escola nacional de Educação Física e Desportos, em 4 de dezembro de 1954.

EARP, Ana Célia. S. *Princípios de conexões dos movimentos básicos em suas relações anatômico-cinesiológicas na dança segundo Helenita Sá Earp*. In VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, 2010.

EARP, Ana Célia. S. *Síntese pedagógica das atividades rítmicas educacionais*. Conferência realiza-

da no curso aberto pela Associação de Professores de Educação Física do Distrito Federal, em 3 de novembro de 1948.

EARP, Helenita de Sá Earp. *Atividades rítmicas educacionais*. Exposição feita na Escola Nacional de Educação Física da Universidade do Brasil, quando da segunda reunião de professores de educação física, realizada em abril de 1947.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente na formação prática em dança. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 2, p. 40-55, 1999.

FORTIN, Sylvie; VIEIRA, Adriane; TREMBLAY, Martyne. A experiência de discursos na dança e na educação somática. *Movimento*, vol. 16, núm. 2, abril-junio, 2010.

GUIMOND, O. *L'éducation somatique: un changement de paradigme*. Sans préjudice... pour la santé des femmes, Réseau québécois d'action pour la santé des femmes, v. 18, p. 5-6, 1999.

LIMA, André Meyer Alves de. *DANÇA E CIÊNCIA: estudo acerca de processos de roteirização e montagem coreográfica baseados em formas e padrões de organização biológicos a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp*. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Química Biológica na Área de Concentração em Educação, Difusão e Gestão em Biociências do Instituto de Bioquímica Médica da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

PEREIRA, Carlos Augusto Santana. *A dança na universidade moderna: apontamentos a partir de um estudo do currículo do curso de bacharelado em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. In Arquivos em Movimento. Revista eletrônica da Escola de Educação Física e Desportos- UFRJ. V.4, n.1, janeiro/junho, 2008.

SILER Brooke. *O Corpo Pilates: um guia para o fortalecimento, alongamento e tonificação sem o uso de máquinas*. São Paulo: Summus, 2008.

I Lara Seidler de Oliveira. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora do Projeto de Pesquisa D.O.A. (Dança e outras artes) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Brasil. Contato: laraseidler@yahoo.com.br

II Dicionário Online. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/respiracao/>. Acesso em: 07 mar. 2017.

III Dicionário Etimológico. Disponível em: <http://www.dicionarioetimologico.com.br/respiracao/>. Acesso em: 07 mar. 2017.

IV Segundo Filho (2013), em sânscrito significa círculos, ou vórtices de energias sutis que têm movimentos circulares de contração e expansão no sentido horizontal e vertical. Os chakras são centros de força, que distribuem e transformam os fluxos energéticos essenciais provenientes da troca energética do corpo e do meio.

V Apneia (do em grego: ἀπνοια, a = prefixo de negação e pneia = respirar) designa a suspensão voluntária ou involuntária da ventilação, ou a interrupção da comunicação do ar atmosférico com as vias aéreas inferiores e pulmões.

Recebido em 10/03/2017
Aprovado em 25/03/2017

Artigos

Cultura: a dádiva da sociedade

Cultura: el don social

Culture: the social's gift

Júlio Aurélio Vianna Lopes¹

Palavras chave:

Dádiva

Cultura

Conceitos

Resumo:

O texto retoma a discussão conceitual sobre o fenômeno cultural, através dos conceitos genérico, hierárquico e diferencial de cultura, para propor um conceito, baseado em reflexões contidas no “Ensaio sobre a dádiva” de Marcel Mauss. Concebida como dádiva entre grupos e seus membros, a cultura assumiria conotações que cessariam as contradições entre os três conceitos clássicos e seriam pertinentes às atuais formulações sobre políticas, direitos e diversidade cultural.

Resumen:

El artículo se analizan los conceptos genérico, jerárquico y diferencial, a proponer um nuevo concepto, basado en teoría del Don (Marcel Mauss). Mientras Don entre grupos y sus miembros, cultura converge los três conceptos clásicos y es pertinente a actuales formulaciones de políticas, derechos y diversidad cultural.

Palabras clave:

Don
Cultura
Conceptos

Keywords:

Gift
Culture
Concepts

Abstract:

The paper contains a conceptual reflection on culture – through generical, hierarchical and diferencial – in order to propose another concept, based in Marcel Mauss gift's theory. As gift from groups to its members, culture resumes relevant aspects of classical concepts and is sintonized with contemporary cultural policies, rights and diversity.

Cultura: a dádiva da sociedade

Tudo vai e vem como se houvesse troca constante de uma matéria espiritual que compreendesse coisas e homens, entre os clãs e os indivíduos, repartidos entre as funções, os sexos e as gerações. (Marcel Mauss, 1925)

1. Revisitando conceitos de cultura

Desde a primeira vez que foi cunhada em termos científicos (culture), a cultura carrega mais de um significado. Conceituada como “complexo de conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer capacidade ou hábito adquirido como membro da sociedade” (TYLOR, 1871, p. 1), a cultura – termo equivalente ao de *civilisation*, então ainda preferido pela etnologia francesa e contraposto ao germânico *Kultur* (CUCHE, 1999, p. 47-49) – já confluía sentidos contraditórios que carregavam, a rigor, vários conceitos distintos.

Tais conceitos podem ser agrupados em três modalidades: hierárquico, diferencial e genérico (BAUMAN, 2012, p. 55, 63 e 79).

Como conceito *hierárquico* a cultura qualifica a personalidade humana, de modo a contrastar pessoas “incultas” de “cultas” e estas entre as mais ou as menos dotadas (Ibidem, p. 55-63). De fato, se trata de um conceito arraigado na mentalidade ocidental pré-científica e do qual provêm tendências universalistas de abordagem da cultura (Ibidem). É a formulação conceitual que destaca a dimensão de *complexidade intrínseca* aos vários ingredientes do fenômeno e especificados pelo longo elenco contido na supracitada definição de Tylor.

Como conceito *diferencial* a cultura – realidade plural – contrasta sociedades (e seus grupos e subgrupos) específicas. Projetando a notória diversidade entre pessoas à *variabilidade de grupos* (inclusive sociedades), o conceito ancora tendências relativistas de abordagem da cultura (Ibidem, p. 63-79) que se opõem frontalmente à perspectiva vertical adotada pelo conceito anterior (Ibidem). Na citação supra de Tylor, consiste na correlação estabelecida entre os tópicos culturais (arte, moral, leis, conhecimentos, etc.) e a sociedade específica onde têm curso.

Como conceito *genérico* a cultura se contrapõe à animalidade de nossa espécie, destacando a condição humana para além dos processos naturais. Neste sentido, o cultural residiria na *sobreposição à Natureza* (Ibidem, p. 79-94), da qual se distinguiria, essencialmente e, como tal, (re)definiria a própria Humanidade em face dos outros animais (Ibidem). Tão ou mais antigo quanto o conceito hierárquico, também se encontra na conceituação de Tylor (*aquisição* de capacidade ou hábito) quando confere ao cultural a extrapolação do natural.

Embora tais conceitos ainda se mesclêm em autores como Edward Sapir (1949), Leslie A. White (2009) e Sherry B. Ortner (2011), eles continuam no entanto, sendo fundamentalmente (logicamente) distintos (BAUMAN, p. 54-55) e, inclusive, opostos entre si.

Conceber a cultura como hierarquia intelectual e espiritual se confronta com a horizontalidade entre grupos (e suas respectivas culturas), postulada pelo conceito diferencial. Ambos se opõem ao viés extra natural do conceito genérico de cultura, no qual a mesma consiste em atributo inerente ao gênero humano: afinal, se ela reside em todo membro da espécie, não seria de aquisição externa (pelo conceito hierárquico), nem tenderia à variação (pelo con-

ceito diferencial), mas à uniformidade. Em suma: **cada qual dos três conceitos** de cultura **contradiz os outros** dois conceitos já formulados.

1.1 O conceito genérico de cultura

Exprimindo a *téchne* grega (mesmo depois de Aristóteles distingui-la da *episteme* como equivalente à ciência), a cultura consistiria na disposição *especificamente humana* de conferir uma determinada forma a qualquer matéria. Tal orientação distinguiria a humanidade da animalidade, tornando as faculdades humanas informadas por metas (*télos*) cuja localização se encontraria, inicialmente, somente na subjetividade de quem a exercesse e, portanto, antes de se materializar (PUENTES, 1998). Característica eminentemente humana, neste conceito a cultura é tão peculiar à humanidade quanto inepta à animalidade: de fato, se trata de estabelecê-la como fronteira entre ambas. Correspondente ao antigo termo grego é o latino *ars* (arte).

Tal conceito genérico de cultura embasa a tradição antropológica segundo a qual Cultura e Natureza são vetores paralelos na experiência humana (LARRAIA, 2001, p. 30-39). Neste sentido, a humanidade possuiria duas fontes distintas de configuração:

- as determinações naturais, especialmente as instintivas, tendencialmente repetitivas porque provenientes de sua animalidade como *Homo Sapiens*;
- as formulações culturais, especialmente as artísticas, tendencialmente inovadoras porque provenientes de sua aptidão social como criatura simbolizante.

Dentre as muitas formulações deste conceito de cultura, no âmbito da Antropologia, se destaca a que define como *superorgânico* (KROEBER, 1950) o fenômeno cultural, no qual se expressaria o

autocontrole humano – peculiar à humanidade – da própria evolução natural da espécie. Tal como o superego freudiano impinge ao *id* (pulsões instintivas) um ordenamento exterior, a cultura condicionaria a animalidade humana. Porém, diferente deste conceito psicanalítico, suas formas traduziriam uma dimensão autônoma em face da Natureza (Ibidem). Na primeira formulação antropológica (SAPIR, 1950, p. 79-80) que distinguiu, rigorosamente, entre conceitos de cultura, o conceito genérico foi identificado – definindo-se cultural como qualquer elemento socialmente herdado na vida *humana* (grifo meu) – ao lado do que a identificava a ideais convencionais (Ibidem).

Particularmente, o conceito genérico de cultura é fundamental nas escolas antropológicas da ecologia cultural (onde se encontram autores como Lewis H. Morgan e Marshall Sahlins), da antropologia simbólica (onde compõem autores como Clifford Geertz e Victor Turner), do marxismo estrutural (onde despontam Louis Althusser e Maurice Godelier entre seus autores) e da economia política (onde autores como Keith Hart e David M. Schneider são relevantes).

Ora, atualmente, o paralelismo cultural dos antropólogos vem sendo ostensivamente questionado pelas pesquisas etológicas, biológicas (principalmente de inspiração evolucionista) e no campo da emergente sociobiologia, em torno do resgate da animalidade humana e, conseqüentemente, ao menos, relativizando fronteiras entre humanos e animais. Ritos funerários entre elefantes, linguagem entre golfinhos e engenhosidade ambiental entre insetos são apenas alguns exemplos candentes destes estudos, que também confluem para acusar a Antropologia de, insuspeitadamente, adotar um viés antropocêntrico ao insistir na suposta transcendência humana (cultural) da naturalidade (INGOLD, 1994, p. 19-20).

As críticas ao paralelismo antropológico se chocam com o dualismo – acima exposto – entre animalidade e humanidade, desde que a singularidade não é mais atribuída à aptidão cultural do humano, mas típica de qualquer animal, onde, diferente do reino vegetal, o singular é regra e não exceção (Ibidem, p. 20-21). Acrescentam, ainda, que toda separação baseada na faculdade racional (*Sapiens*) pressuporia inadmitir eventuais evoluções futuras de outras espécies em direção análoga, como as de outros primatas.

No debate atual entre biólogos evolucionistas e antropólogos, já não é uma polarização (reprodutora da clivagem tradicional entre Ciências Naturais e Humanidades) dos campos de estudo, mas a busca da conciliação de ambos, a fim de integrar a cultura no processo evolutivo da espécie humana. Para isso, o desafio teórico-metodológico é compatibilizar a aptidão cultural da humanidade à sua continuidade com os outros animais (Ibidem, p. 31-32).

1.2 O conceito hierárquico de cultura

Correspondendo a ideais convencionais, adotados por uma sociedade, neste conceito a cultura é uma propriedade *adquirida* – geralmente, mediante esforço individual e notório – pelo ser humano, no qual ela, portanto, não é inata. Disseminado, entre os antigos gregos, como pós-socrática (porque integrante dos periplos filosóficos de Sócrates), pressupunha a cultura como a resultante sedimentação pelo exercício *contínuo* da razão:

Vejo, com efeito, que, se não exercitamos o corpo, tornamo-nos inaptos para os trabalhos corporais, e que, da mesma forma, se não o exercitarmos, o espírito se tornará incapaz dos trabalhos espirituais [...]. Pois vejo que, se pela falta de exercício se esque-

cem os versos, apesar do recurso da medida, da mesma forma se esquece a palavra do mestre, por causa da negligência. Ora, quando se esquecem estas exortações, se esquecem também as impressões que incitam a alma a desejar a sabedoria. [...] Inatas na alma com o corpo, as paixões incitam a pôr de lado a sabedoria e a satisfazer imediatamente os prazeres sensuais (Fala de Sócrates em Xenofonte, 1999, p. 88-89).

A cultura seria a *riqueza da subjetividade*, cuja acumulação seria um dever cívico difuso dos cidadãos. Assim como se aperfeiçoaria o corpo e a terra – instaurando o que neles não havia – pelo esforço humano, o mesmo também beneficiaria a subjetividade, se cultivada: “Sou de opinião, contudo, poder desenvolver-se o valor natural pela instrução e o exercício. [...] Que assim é na agricultura para os que possuem campos. Na ginástica, para os que exercitam o corpo” (Fala de Sócrates em Xenofonte, p. 201 e 203). Como o corpo e a terra podem ser depositários, respectivamente, da ginástica e das sementes, a subjetividade humana também poderia e deveria ser depositária da cultura, cuja externalidade implicaria uma atividade (cultural) de busca por sua aquisição.

Portanto, a cultura seria constituída por todos os elementos externos *cuja recepção pela subjetividade humana a tornaria mais complexa* e menos sujeita aos instintos naturais. A rigor, recebê-la (em sua intimidade subjetiva) é condição indispensável para que o ser humano corresponda ao ideal comunitário. Neste sentido, o conceito hierárquico é um conceito convencional, educacional e erudito de cultura, cuja presença acarreta *complexidade subjetiva* ao ser humano (e consequentes gradações); sua ausência o impede de sequer percorrer o refinamento esperado pela coletividade.

Retomada como cuidado das artes e do espírito pelos antigos romanos, o conceito hierárquico de cultura nos legou a palavra latina, proveniente do verbo *colere* (cultivar), pela qual a designamos. Cícero se referia ao cultivo da subjetividade em analogia com o cultivo da terra (**agricultura**): enquanto o primeiro seria imaterial, o segundo transcorria sobre a materialidade do solo. Na esteira deste raciocínio, Plutarco a formulou como *cultura animi* (BAUMAN, 2012, p. 56).

À sua ampla disseminação no senso comum, entretanto, não se seguiu a mesma magnitude acadêmica. A primeira formulação científica (e antropológica) que conferiu aplicabilidade ao conceito hierárquico de cultura – definindo-a como ideal convencional de refinamento individual (SAPIR, 1949, p. 79) – é a que enfatiza a adoção de ideais normativos como intrínsecos aos grupos sociais (quaisquer que sejam) e, portanto, a necessidade de compreendê-los integraria a compreensão da dinâmica social abrangente, já que a disputa entre tais ideais convencionais seria frequente entre os grupos que os adotam. Ainda mais importante seria sua recepção pelos membros dos grupos estudados (ibidem, p. 80-81).

Atualmente, o emprego científico do conceito hierárquico de cultura (atento ao risco de eventuais discriminações negativas a grupos não hegemônicos, cujos ideais de cultura não sejam reconhecidos pelos grupos hegemônicos), tende a designá-la como *dimensão cognitiva da sociedade* (SANTOS, 2009, p. 24-26), compreendendo, especificamente, o conjunto de seu conhecimento, ideias e crenças. Ou seja, não é um conceito empregado *com exclusividade*, mas para delimitar o aspecto cognitivo (que guarde relação direta com o conhecimento, incluindo o de teor não científico, como as práticas religiosas) da totalidade social (ibidem, p. 24-26).

A hierarquia subjetiva, propiciada por este conceito de cultura, escalona, assim, tanto os seres humanos que a receberam – de acordo com o grau em que o fizeram – quanto os que não a adquiriram. O desafio teórico-metodológico do conceito hierárquico de cultura consiste tanto em incorporar culturas alternativas em sua aplicação, quanto, devido à sua ênfase no aspecto **receptivo** (e particularizado) da experiência cultural, **apontar as suas fontes**. Sem identificá-las, o conceito hierárquico carrega uma lacuna inadmissível, à medida que nele a exterioridade da cultura é intrínseca à sua aquisição pelos seus receptores humanos...

1.3 O conceito diferencial de cultura

Embora não seja um apanágio da disciplina antropológica, pois gregos (PAGDEN, 2009, p. 62-68) e chineses (GRANET, 1979, capítulo 2) antigos também já ressaltavam - preconceitualmente – diferenças entre seu modo de vida e os demais (uniformemente designados como “bárbaros”), o conceito diferencial de cultura se tornou o sumo metodológico da Antropologia e o mais influente em pesquisas científicas. De fato, é o conceito que, modernamente, destaca a diversidade como característica típica do fenômeno cultural *em geral* e *contra* o viés etnocêntrico pelo qual a diferença, entre sociedades antigas, apenas era reconhecida para proclamar uma pretensa superioridade cultural sobre sociedades alheias.

Sua disseminação moderna, concomitante ao desenvolvimento metodológico da Antropologia, o notabilizou como o conceito antropológico, por excelência, de cultura – inclusive atualmente adotada, *lato sensu*, pela própria UNESCO (modo de ser de cada sociedade). Para os diferencialistas culturais (antropólogos ou não), a cultura abrange os *vários aspectos de uma realidade social específica* (SAN-

TOS, 2009, p. 20-24), ou seja, da sociedade e/ou de seus grupos constitutivos.

Consequentemente, a rigor, *não há cultura*, mas *culturas* (plurais) à medida que toda e qualquer cultura *implica selecionar aspectos* da vida social em detrimento de outros. Assim, cultural é a seleção sistematizada da sociabilidade humana em geral, conferindo relevância a determinados aspectos sociais. Neste sentido, o papel da cultura é diferenciar populações – dentro e fora das sociedades – porque cultura é a seletividade social: uma dinâmica social sobreposta ao conjunto da sociabilidade e a qual, simultaneamente, exprime.

Baseado nas diferenças entre sociedades (e seus grupos e subgrupos), o conceito diferencial de cultura difundiu a perspectiva do relativismo cultural, baseada nas interpretações de Herder sobre a cultura alemã (BOAS, 1940). Adotada pela Antropologia, fundamentou suas típicas opções metodológicas preferenciais:

- pelo emprego do método comparativo entre grupos e sociedades,
- pelo trabalho antropológico de campo,
- pela imersão do antropólogo (pesquisa participante) entre os membros do grupo estudado,
- pela relevância fundamental atribuída a nativos e informantes do pesquisador.

O conceito diferencial de cultura fundamenta a ampla maioria das escolas antropológicas:

- o funcionalismo estrutural britânico (do qual são exemplares autores como Radcliffe Brown e Bronislaw Malinovsky),
- a antropologia psicocultural norte-americana (da qual se podem citar Margaret Mead e Ruth Benedict, como exemplares),

- o estruturalismo francês de Lévi-Strauss e seus seguidores,
- a antropologia evolucionista norte-americana (onde se destacam Leslie White e Julian Steward).

Atualmente, o conceito diferencial se tornou fundamental na tendência a uma recomposição paradigmática (em âmbito estritamente antropológico) na qual, visando reconciliar perspectivas opostas entre análises que privilegiam atores e análises que privilegiam sistemas, a disciplina busca constituir uma “Antropologia das práticas” (ORTNER, p. 450-460). A aproximação entre antropólogos que apostam nesta confluência metodológica se baseia no consenso disciplinar de que o reconhecimento da diversidade cultural é um patrimônio intelectual da Antropologia como Ciência Social.

Entretanto, a abordagem diferencial tem uma deficiência essencial: torna problemáticos os contatos interculturais, à medida que ela pressupõe – juntamente com sua acentuação das diferenças *entre* culturas – fenômenos culturais como *entidades distintas*. **Isola culturas para estabelecer a diversidade cultural**, apesar da disciplina antropológica (em suas várias vertentes) assumir, tanto que as culturas são mais fluidas que impermeáveis entre si, quanto que se comunicam, ao menos, historicamente (FREITAS; BATTUCCI, 1997, p. 270-273).

Acrescente-se, ainda, que o consenso antropológico nega a existência de quaisquer culturas como blocos indivisos e monolíticos, já que sua geração, reprodução, renovação e dissolução são *interpretações contínuas* provenientes dos grupos sociais correspondentes a elas e dos respectivos membros que os integram (GEERTZ, 2008, p. 140-145). Culturas são caixas abertas e não fechadas (apesar de sua retórica adjacente, frequentemente, afirmar o contrário), bem como estrutu-

radas segundo compartimentos internos – também intercambiáveis – geralmente imperceptíveis do seu exterior.

Na raiz de sua deficiência teórica - metodológica (o isolamento cultural pressuposto e propiciado pelo conceito diferencial) reside uma negação absoluta da universalidade cultural que a associa, indelevelmente, com projetos de uniformização cultural. No entanto, se a globalização econômica em curso contém, efetivamente, tal risco, o assentamento da diversidade cultural através de culturas isoladas não é um risco menor, como os variados etnocentrismos, antigos e modernos, não cessam de nos lembrar, reivindicando supremacias culturais por sociedades e outros grupos sociais.

2. Um conceito dativo de cultura

Com base no paradigma da dádiva (CAILLÉ, 1998) de Marcel Mauss (MAUSS, 2003) – cujas características incluem a sua tendencial abordagem interdisciplinar que associa o cultural ao social (MARTINS, 2008, p. 106) – é pertinente propor *outro conceito de cultura*. O qual, além de contribuir para a explicação e compreensão dos fenômenos culturais, fornece um viés que pode confluir os três conceitos acima discutidos. Isto é, a teoria maussiana da dádiva poderia fornecer um conceito de cultura que tanto *não se opõe aos demais* quanto os *informaria de modo a cessar sua oposição lógica*, já apontada por Bauman (2012, p. 54-55). Um conceito específico de cultura, com estas características, residiria no “Ensaio sobre a dádiva”, publicado por Mauss em 1925.

Nesta obra se encontra sua teoria na qual a dádiva fundamenta a sociabilidade humana *em geral*, por ser uma forma de troca constituída pela tripla (e su-

cessiva) obrigação de dar, de receber e de retribuir bens. Assim, receber o que é doado e retribuir o que é recebido – bem como o inevitável exercício da doação – consistiria em interações fundamentais porque vinculantes:

Pois um clã, os membros da família, um grupo de pessoas, um hóspede, não são livres para não pedir a hospitalidade, para não receber presentes, para não negociar, para não contrair aliança [...]. Não menos importante é a obrigação de dar; [...]. Recusar dar, negligenciar convidar, recusar receber, equivale a declarar guerra; é recusar a aliança e a comunhão (MAUSS, 2003, p. 201-202).

Ainda que comportando outras interações, que não as proporcionadas apenas pela dádiva (como o engodo e a violência), nela é que se fundariam os grupos humanos (inclusive as sociedades), através da circulação de bens – não só materiais – trocados *de modo a vincular* doadores, recebedores e retribuidores entre si que, ora deixam de ser estranhos (ou mesmo inimigos), ora estendem sua familiaridade: “As sociedades progrediram na medida em que elas mesmas, seus subgrupos e seus indivíduos souberam estabilizar suas relações, dar, receber e, enfim, retribuir” (Ibidem, p. 313).

Como troca essencial à sociabilidade, a dádiva reuniria liberdade e obrigatoriedade *concomitantes*: seu exercício seria obrigatório ao consistir na “rocha fundamental” (Ibidem, p. 299) sem a qual os grupos não subsistem; mas também seria livre porque a escolha do bem, da ocasião e do parceiro é intrínseca à doação, à recepção e à retribuição. Ou seja, em qualquer dos três componentes da troca pela dádiva (Ibidem, p.301), cuja disseminação e entrecruzamento constantes resultariam no tecido social (Ibidem).

Porém, se as pessoas exercem dádivas entre si, o *grupo* também dá, recebe e retribui *aos seus membros*. Ou seja, tais trocas e alianças transcorreriam *entre os conjuntos formados pelas coletividades* (resultantes das interações entre pessoas) e *aqueles que nelas se inserem*.

Neste sentido, **cultura seria toda doação do grupo aos seus membros**. Cultural seria qualquer bem transmitido, disponibilizado, fornecido ou legado por qualquer grupo aos que o integram. Bem cultural seria qualquer objeto, independente de sua natureza física ou não, doado pela coletividade (sociedade, grupo ou subgrupo) aos seus componentes. Portanto, a cultura consistiria no fenômeno pelo qual um grupo (de qualquer magnitude populacional) exerce dádivas em relação aos seus integrantes.

Antes de discutir, especificamente, a pertinência teórico-metodológica deste conceito de cultura, sua relação com os demais e a confluência que possibilita às abordagens do fenômeno cultural, é fundamental constatar sua presença na obra maussiana, onde se encontra implícito e da qual pode ser extraído.

2.1 A cultura no “Ensaio sobre a dádiva” de Marcel Mauss

De fato, a descoberta do exercício de dádivas por ou entre grupos (frequentemente inclusivos da sociedade abrangente) *antecedeu* a própria formulação maussiana (MAUSS, 2003, p. 200-202) da tripla obrigação – de dar, receber e retribuir bens – como troca inerente aos vínculos sociais. Denominadas de *prestações totais* (Ibidem, p. 190-193) nelas

exprimem-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo -; econômicas – estas supondo formas

particulares da produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição -; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esses fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam (ibidem, p. 187).

Encontrando-as (ibidem, p. 189-193) em contextos não modernos ou não europeus – Polinésia, Melanésia, tribos americanas (do Norte e do Sul) e Direitos antigos (romano, bramânico, germânico e chinês) – Mauss constatou que uma doação coletiva generalizada caracterizava o complexo institucional destas sociedades: “Tudo neles se passa durante assembleias, feiras, mercados ou pelo menos festas que funcionam como tais” (ibidem, p. 310).

A dimensão estética se apresenta como *inerente às instituições* sociais á medida que, nestes contextos, elas não se dividiam em temas especializados, como nas sociedades modernas:

Todos esses fenômenos são ao mesmo tempo jurídicos, econômicos, religiosos, e mesmo estéticos, morfológicos, etc. [...] Por outro lado, essas instituições têm um aspecto estético importante que deliberadamente deixamos de lado neste estudo; mas as danças que se sucedem, os cantos e os desfiles de todo tipo, as representações dramáticas que se oferecem de acampamento a acampamento e de associado a associado, os objetos mais diversos que se fabricam, usam, enfeitam, pulem, recolhem e transmitem com amor, tudo que se recebe com alegria e se apresenta com sucesso, os próprios festins de que todos participam, tudo, alimentos, objetos e serviços, [...] tudo é causa de emoção estética e não apenas de emoções da ordem da moral ou do interesse. [...] Portanto, são mais que

temas, mais que elementos de instituições, mais que instituições complexas, mais até que sistemas de instituições divididos, por exemplo, em religião, direito, economia, etc. [...] (ibidem, p. 309-310).

O estudo empírico destas sociedades não modernas propiciou constatar nelas tanto a presença dos temas modernos quanto, ao não se encontrarem especializados e divididos, a proveniência coletiva das instituições sociais *em geral*. Ao identificar a coletividade como fonte comum às mesmas, ainda encontrou nelas uma dimensão estética cuja inerência tende a ser nublada pelos contextos modernos: “Foi considerando o conjunto que pudemos perceber o essencial, o movimento do todo, o aspecto vivo, o instante fugaz em que a sociedade toma, em que os homens tomam consciência sentimental de si mesmos e de sua situação frente a outrem.” (ibidem, p. 311).

Seja parcial (família, clã, tribo, etc.) ou abrangente (a sociedade inteira), o grupo humano estabelece ou renova alianças com seus membros através de dádivas coletivas. A dimensão estética dos bens trocados realça sua condição cultural, *porque enuncia seu fluxo da coletividade* pelo qual interpela seus integrantes a firmar, renovar, modificar ou rejeitar a aliança proposta:

Ademais, o que eles trocam não são exclusivamente bens e riquezas, bens móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas não é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente. Enfim, essas prestações e contraprestações

se estabelecem de uma forma, sobretudo, voluntária, por meio de regalos, presentes, embora elas sejam no fundo rigorosamente obrigatórias, sob pena de guerra privada ou pública. Propusemos chamar tudo isso de *sistema das prestações totais* (ibidem, p. 190-191).

Adotar o viés da dádiva social implica que toda cultura seria *relativa ao grupo que doa o bem* (não material ou não exclusivamente material, quando o for), o qual é cultural porque sua aceitação *alia seus membros a ele* e sua rejeição *rompe* (ou impede) a inserção na coletividade. Objeto de doação coletiva, o bem cultural transita - permanentemente e alternativamente - entre a aliança e a dissidência social.

2.2 Bens e políticas culturais no âmbito do conceito dativo de cultura

Como dádiva de grupos aos respectivos membros, a cultura apresenta duas dimensões: uma lata e outra estrita.

Em sentido lato, a cultura abrange todos os locus para formação (ou não) de vínculos entre a sociedade e seus membros (exemplificados pela língua, religião, moral, estética, leis, técnicas, edificações, informações e instituições). O fenômeno cultural variaria, à medida que se estenderia a qualquer criação humana apta para o exercício de vinculações à sociedade. Assim, apenas criações coletivas ou que circulem na coletividade seriam culturais ao propiciarem objetos de dádivas sociais – o que excluiria artefatos de construção e emprego exclusivamente individuais.

No viés dativo de cultura, o que não é cultural pode vir a se tornar – como tende, atualmente, o patrimônio genético (humano ou não), à medida que avança seu mapeamento – desde que disponibilizado

para e, principalmente, pela sociedade. Alternativamente, o que é cultural, como a Escola (desde o século XIV), pode deixar de sê-lo pela disseminação generalizada dos conhecimentos.

Consistindo na interface entre grupo e membros, a cultura é o campo tecido pelas vinculações entre a coletividade e seus integrantes, mas não se confunde com a sociedade em geral. Neste sentido ampliado, tanto a adoção de uma renda mínima aos indivíduos possui caráter cultural - como doação pela sociedade - quanto instituições de seguridade social (ESPING-ANDERSEN, 1990), por vincularem indivíduos à coletividade, apesar de exprimirem retribuição (e não doação) social:

Toda a nossa legislação de previdência social [...] inspira-se no seguinte princípio: o trabalhador deu sua vida e seu trabalho à coletividade, de um lado; a seus patrões, de outro; e, se ele deve colaborar na obra da previdência, os que se beneficiaram de seus serviços não estão quites em relação a ele com o pagamento do salário, o próprio Estado, que representa a comunidade, devendo-lhe, com a contribuição dos patrões e dele mesmo, uma certa seguridade em vida, contra o desemprego, a velhice, a doença e a morte (MAUSS, 2003, p. 296).

Em sentido estrito, a cultura se refere a **qualquer simbolização identificativa de e a um grupo** - do menor (como a família num álbum) ao mais abrangente (como a espécie humana numa exposição arqueológica). O fenômeno cultural consistiria na conversão de emoções pessoais em sentimentos difusos, através de artes e memórias coletivas, as quais, caracterizando-se, intrinsecamente, por *significações transcendentais de âmbitos particulares* (tanto de seus cria-

dores quanto de seus desfrutadores), sempre veiculam dádivas provenientes de alguma coletividade (e do próprio gênero humano), mesmo quando endereçadas somente a uma pessoa (uma dádiva pessoal se torna *também* coletiva - como uma obra artística de remessa particular - se ela contiver significado que transcenda a intimidade).

A *difusão simbólica* caracterizaria, estritamente, o fenômeno cultural à medida que, como tal, a circulação de símbolos assimila experiências afetivas particulares a coletividades. Conferindo-lhes significados que as transcendam, a simbolização as torna coletivas (mesmo continuando a serem, concomitantemente, singulares) - ao menos como *peculiares à espécie humana* - porque generaliza sua identificação com e entre outros seres humanos.

O caráter dativo das artes e memórias coletivas não é elidido por sua eventual produção (ou precificação) mercantil: mesmo sua apropriação privada (desde que não as destrua) carrega a dádiva coletiva que se exprime pela identificação difusa proporcionada pela obra. É, ainda quando mercadoria, um *presente social* - apesar de sua criação, eventualmente, solitária - porque a sociedade ali se apresenta ao nelas se identificarem, afetivamente, humanos com a humanidade.

Tal aspecto coletivo da dádiva contida na simbolização humana foi mencionado por Mauss, o qual o reconheceu *pari passu* às dádivas particulares que a acompanham.

Foi preciso um longo tempo para reconhecer a propriedade artística, literária e científica, para além do ato brutal da venda, do manuscrito, da primeira máquina ou da obra de arte original. De fato, as sociedades não têm grande interesse em reco-

nhecer aos herdeiros de um autor ou inventor, esse benfeitor humano, mais do que alguns direitos sobre as coisas criadas pelo interessado; proclama-se de bom grado que elas são o produto tanto do espírito coletivo quanto do espírito individual; todos desejam que elas caiam o mais rápido possível no domínio público ou na circulação geral das riquezas (ibidem, p. 296).

Se a cultura é, como conceito dativo – tanto em sentido lato quanto estrito – tudo aquilo que um grupo doa a seus membros, então formular e executar políticas culturais somente se justifica *para viabilizarem o acesso generalizado aos bens culturais* por todos os grupos da sociedade. Sua criação e fruição não deveriam, dado que só dádivas coletivas são bens culturais, se restringir aos subgrupos sociais dos quais advêm, mas (conforme sua orientação intrinsecamente transcendente do seu âmbito peculiar) se tornarem difusos, ao máximo.

Segundo tal concepção, políticas culturais seriam adequadas como políticas de *diversificação cultural* (suportando culturas emergentes), *interculturais* (favorecendo comunicações entre culturas específicas) e de *acessibilidade cultural* (franqueando seu acesso exterior aos grupos originários). Ao conceito dativo de cultura corresponderia, portanto, um ideal normativo pelo qual *todos* os bens culturais deveriam circular, o mais amplamente possível, em cada sociedade. Este nível de difusão é indispensável para uma coletividade cuja convivência se torne real para todos os seus membros.

3. Doação social como cultura: humanidade, hierarquia e diferenças

O conceito dativo de cultura não contradiz os demais conceitos, porque

não se lhes opõe, logicamente. Dado que, segundo os mesmos, cultura é:

- todo elemento artificial na sociedade humana (conceito genérico)
- o ideal de subjetividade convencionalmente adotado (conceito hierárquico)
- um modo específico de vida coletiva (conceito diferencial)

Assim, conceber a cultura como dádiva social (conceito dativo) incorpora os aspectos principais dos conceitos genérico, hierárquico e diferencial, à medida que doações de grupos aos seus membros implicam:

- introdução de artifícios coletivos,
- parâmetros comuns de refinamento individual,
- distinções entre grupos pelo que seus membros deles recebem.

Respectivamente, o conceito dativo de cultura engloba os aspectos acima elencados e enunciados pelos conceitos genérico, hierárquico e diferencial. Nele tais aspectos confluem sem contradições por serem inerentes ao exercício de doações coletivas aos membros de grupos, seja pela sociedade ou por seus subgrupos.

Entretanto, apesar do conceito dativo não ser antitético aos demais, deles se distingue:

- ao não tornar cultural qualquer artificialidade humana (como no conceito genérico), mas *somente as coletivas*,
- ao admitir que padrões tradicionais (intrínsecos ao conceito hierárquico) *sejam inovados* pelo grupo,
- ao tornar grupos *permeáveis* a outros, mais amplos e nos quais se inserem, apesar de suas especificidades (rígidas no conceito diferencial).

3.1 Desafios teórico-metodológicos

Finalmente, o conceito proposto (dativo) de cultura, inspirado em reflexões

maussianas, apresenta, ainda, a vantagem de responder aos desafios teórico-metodológicos atuais aos conceitos genérico, hierárquico e diferencial.

Tais desafios intelectuais consistem, respectivamente, em:

- 1 - Incorporar a animalidade humana à aptidão cultural da espécie
- 2 - Localizar as fontes culturais disponibilizadas para introjeção subjetiva
- 3 - Relativizar as fronteiras culturais entre grupos diversos.

3.1.1 A animalidade humana na cultura

O primeiro desafio proveniente das críticas biológicas (especialmente de inspiração evolucionista) à tradição antropológica que cinde Natureza e Cultura vem sendo respondido pela constatação, recentemente fortalecida em sua base empírica, de que o exercício de dádivas, não apenas caracteriza, intrinsecamente, nossa espécie, mas que nela se traduziu em magnitude que a distinguiu no âmbito específico da raça humana.

A comparação empírica sistemática, empreendida por Mauss no seminal “Ensaio sobre a dádiva” de 1925, além das sociedades geograficamente distanciadas que abordou (MAUSS, 2003, p. 164-294) no seu pletórico estudo, também encontrara o fenômeno generalizado da dádiva em materiais sobre sociedades antigas e arcaicas (ibidem, p. 265-301). Suas evidências colhidas já não corroboravam a notória noção - de “estado de natureza”, cogitado como de indivíduos preferencialmente dispersos (Locke) ou belicosos (Hobbes).

Embora amplamente disseminada entre etnólogos do início do século XX, as comparações maussianas encontraram (ibidem, p. 309-314) contextos nos quais associações humanas, ao invés de episódicas e precárias, eram

básicas até mesmo durante suas inflexões em guerras. “Jamais parece ter havido, nem até uma época bastante próxima de nós, nem nas sociedades muito erradamente confundidas sob o nome de primitivas ou inferiores, algo que se assemelhasse ao que chamam a economia natural” (ibidem, p. 189-190). Por nelas constatar “o caráter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e, no entanto, obrigatório e interessado, dessas prestações” é que formulou o problema inverso: “Que força existe na coisa dada que faz que o donatário a retribua?” (ibidem, p. 188).

Atualmente, avolumam-se evidências empíricas biológicas, de matriz darwiniana, que, ao contrário de sua bibliografia majoritária (ALMEIDA, 2013), não explicam a cooperação social em larga escala – por ancestrais hominídeos – pelo desenvolvimento cerebral propício à racionalidade instrumental.

À medida que se corrobora a similaridade entre cérebros do *Homo Sapiens Sapiense* do *Homo Sapiens Neanderthalensis*, a hipótese de uma predisposição genética de ordem afetiva (SALZANO, 2008) se fortalece para a compreensão da maior associatividade que propiciou à nossa espécie (preponderantemente tribal) sobreviver na última glaciação, multiplicando-se em detrimento dos grupos *neandertais* (comumente fragmentários) no continente europeu – variável independente de eventuais outras (relativas às interações entre ambas as espécies) intercorrências que venham a ser constatadas. A comensalidade ampliada – extrapolando os núcleos familiares – teria caracterizado os humanos sapiens para a nucleação de grupos mais extensos (COSTA, 2015) que outras espécies do gênero, inclusive os *Homo Erectus* extintos na imperativa jornada de sobrevivência que nossos ancestrais (devido à

desertificação expandida) empreenderam do continente africano.

Consequentemente, tais descobertas arqueológicas e biológicas recentes corroboram a relevância, conferida por Mauss, ao exercício da dádiva. **A qual constitui o nexo** entre os aspectos animal e cultural do ser humano: nela radica, pois, o trajeto entre seu exercício associativo e a estabilização de grupos humanos respectivos, mas, além de torná-los fontes de Cultura (como sobreposições coletivas à Natureza), *também é natural* entre primatas – inclusive não humanos, onde até são perceptíveis aspectos culturais, em níveis diversos (WAAL, 2008). Sua constatação na animalidade humana permite inferir seu papel desempenhado tanto em processos naturais quanto nos processos sociais e culturais. Natureza e Cultura humana, no conceito dativo desta, têm na dádiva sua fronteira, porém, como passagem e não interdição entre ambas.

3.1.2 Fontes de produção cultural

O segundo desafio advém da lacuna teórica, no conceito hierárquico de cultura, em apontar suas fontes. À introjeção cultural de subjetividades individuais corresponderia, logicamente, uma delimitação alternativa para a cultura *tout court*, já que ela seria exterior ao indivíduo. Conferindo centralidade ao papel receptivo da individualidade em seu enriquecimento subjetivo, o conceito hierárquico, implicitamente, subestima a *produção* cultural *strictu sensu*, a qual resta, a rigor, alheia à investigação empírica ou, ao menos, sublimada pela cultura concebida como pressuposto dado.

Admitindo a exterioridade da cultura, o conceito dativo localiza suas fontes nos grupos em que se inserem os indivíduos – menores e maiores. Portanto,

seus membros são *donatários potenciais* da cultura apresentada e suas subjetividades se refinam através do acesso cultural que lhes é fornecido.

Consequentemente, o *grau de acesso aos bens culturais* se torna um tema indispensável de pesquisa, segundo o conceito dativo de cultura. No mesmo diapasão, o emprego do método comparativo também é essencial para detectar eventuais contrastes entre indivíduos mais ou menos receptivos aos mesmos padrões culturais, no âmbito de grupos distintos da mesma sociedade.

Concebendo o processo cultural composto *igualmente* de aquisição (ênfaticamente pelo conceito hierárquico) quanto de transmissão dos bens coletivos doados pelos grupos, o conceito dativo de cultura conferiria equivalente relevância temática a ambos os aspectos. Pesquisar o acesso à cultura implicaria detectar as eventuais afinidades eletivas ocorridas (ou não) entre dois aspectos:

- o fornecimento de bens pela coletividade, seja ele direto (produção coletiva) ou indireto (atividades particulares em prol da identidade grupal), aos seus membros.

- a receptividade *específica* de indivíduos determinados aos bens transmitidos pelos grupos nos quais se inserem.

A pertinência teórico-metodológica do conceito dativo de cultura também se exprime na atualidade programática dos emergentes “direitos culturais”, como um ramo diverso – embora ainda controverso na Ciência Jurídica contemporânea - na ou da cidadania moderna (MEYER-BYSCH; BIDAULT, 2014). Sendo dádiva social, a cultura converteria em donatários os membros da sociedade e de seus subgrupos, o que os qualificaria como cidadãos culturais; afinal “dá-se porque se é forçado a isso, porque o donatário tem uma espécie de direito de proprieda-

de sobre tudo o que pertence ao doador” (MAUSS, 2003, p. 202).

O conceito dativo de cultura é extremamente compatível com as formulações político-jurídicas sobre os direitos culturais, desde sua evocação primária pelo artigo 27 da Declaração Universal de Direitos Humanos de 1948 (pela Organização das Nações Unidas), onde o acesso cultural, exercido pelos indivíduos de uma coletividade nacional, é tanto a via quanto o resultado projetado pela cidadania: “Todo ser humano tem o direito de participar, livremente, da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios”.

3.1.3 Uma fluida diversidade cultural

O terceiro desafio teórico-metodológico, contido no conceito diferencial de cultura, consiste na tendencial percepção da diversidade cultural mediante culturas monolíticas e isoladas, o que não se coaduna com as evidências empíricas. Esta tendência se apresenta, em círculos antropológicos mais acentuadamente relativistas, acarretando pouca inserção de estudos dos processos transculturais, interculturais e intraculturais.

Como o processo cultural – independentemente da orientação teórica preferencial do pesquisador e na colheita de dados empíricos sob qualquer metodologia empregada – em geral evidencia correlações simbólicas entre grupos sociais e culturas distintas, à teoria da cultura ainda se fazem necessários instrumentos conceituais que apreendam a fluidez intrínseca aos fenômenos culturais.

Nesta tarefa intelectual o conceito dativo de cultura também pode ser pertinente: “Trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Mis-

turam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera (...)” (MAUSS, 2003, p. 212). Concebendo o bem cultural como resultante de sua transmissão coletiva pela sociedade ou outro grupo, tanto a sua composição quanto a sua fruição são *inerentemente diversas*. Portanto, a diversidade é intrínseca à cultura porque ela sempre *resulta de diversos doadores conjugados*. Se a fonte da cultura é uma doação diversificada (*porque coletiva*) de bens, também seus destinatários são, igualmente, difusos: a rigor, cada qual dos membros do grupo ou sociedade que a dispõe.

‘Como a diversificação permeia todo o processo cultural – da fonte ao destino (ambos virtualmente indeterminados) – *não há cultura monolítica*. Toda cultura, por ser doação coletiva (ainda que indireta nos criadores solitários que, pela simbolização, promovem identidades afetivas coletivas) comporta uma indelével diversidade interna, a qual não pode ser elidida mesmo por intervenções políticas externas ou por lideranças internas à cultura. É o que atestam as divisões apresentadas por culturas religiosas, apesar de esforços (internos e externos) para estancá-las, como na profusão de ordens budistas (VALLET, 2002, p. 164-169), cismas institucionais cristãos (ibidem, p. 76-85) e querelas interpretativas muçulmanas (ibidem, p. 99-105).

Também seriam, peculiarmente, ainda mais incentivadas, pelo conceito dativo, pesquisas sobre os contatos entre culturas, já que a diversidade contida em todo bem cultural o tornaria fluido inclusive e ainda mais durante sua transmissão aos destinatários. Deste modo, assim como dádivas são exercidas entre pessoas, bem como entre grupos e seus respectivos membros, obviamente, seu exercício seria provável *entre grupos diversos*. O que, apesar de mais possibilitado onde não há belicosidade, também

não seria impossibilitado *strictu sensu* em contextos coloniais.

O primeiro caso de contato intercultural – sem supremacia de um dos grupos - pode ser exemplificado pela menção maussiana de encontros diretos entre frátrias tribais, que ele considerava exemplar para avaliar o que chamava de prestações totais (ou dádivas coletivas): “O tipo mais puro dessas instituições nos parece ser representado pela aliança de duas frátrias nas tribos australianas ou norte-americanas em geral, onde os ritos, os casamentos, a sucessão de bens, os vínculos de direito e de interesse, posições militares e sacerdotais, tudo é complementar e supõe a colaboração das duas metades da tribo” (MAUSS, 2003, p. 191).

O segundo caso é exemplificado pelo sincretismo cultural adotado por ocupantes romanos cuja supremacia é incontestável em províncias imperiais, mas receptivos aos grupos dominados. Ainda que a aculturação dos ocupados exprima sua dominação – o que permanece controverso na historiografia – houve trocas entre os grupos apesar e ao lado do *imperium* tardio (CARRIÉ, 2010).

Concebendo a cultura de modo *substantivamente diversificado*, em virtude da coletividade doadora e donatária de bens culturais, o conceito dativo proposto se alinha, estritamente, à emergente relevância contemporânea da diversidade cultural (UNESCO, 2002). Se percebida de modo exclusivamente relativista, adquire configuração conservadora, enrijecendo padrões tradicionais herdados, mas, dada sua originalidade em face das diversas ideologias modernas – especialmente liberalismo e socialismo (nas quais ela não consta) – pode traduzir um novo horizonte utópico no qual a diversidade cultural informe as lutas políticas por uma sociedade solidária.

Bibliografia

ALMEIDA, Fabio Portela Lopes de. As origens evolutivas da cooperação humana e suas implicações para a teoria do Direito. In: *Revista Direito GV*, vol. 9, nº 1, São Paulo, 2013. p. 243-268.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BOAS, Franz. *Race, Language and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1940.

CAILLÉ, Alain. Nem holismo, nem individualismo metodológico: Marcel Mauss e o paradigma da dádiva. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 13 (38), 1998. p 05-37.

CARRIÉ, Jean-Michel. Elitismo cultural e “democratização da cultura” no Império Romano Tardio. In: *Revista História*, vol. 29, nº 01, 2010. p. 456-474.

COSTA, Ewerton Reubens Coelho. Comensalidade: a dádiva da hospitalidade através da gastronomia. In: *Revista Cultur*, ano 09, nº 02, junho de 2015. p. 52-72.

CUCHE, Dennys. *A noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

ESPING-ANDERSEN, Gosta. *The three worlds of welfare capitalism*. Princeton University Press, 1990.

FREITAS, Renan Springer de; BATITUCCI, Eduardo Cerqueira. A falácia da interpretação da cultura como texto. In: *Lua Nova*, 40/41, 1997. p. 267-330.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRANET, Marcel. *A Civilização Chinesa*. São Paulo: Forni, 1979.

INGOLD, Tim. Humanity and animality. In: INGOLD, Tim (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 1994. p. 14-32.

KROEBER, Alfred. Anthropology. In: *Scientific American*, 183, nº03, 1950. p. 87-94.

LARIAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*, RJ, Zahar, 2001.

LEACH, Edmund R. *Social Anthropology*. Londres: Fontana, 1982.

MARTINS, Paulo Henrique. De Lévi-Strauss a M.A.U.S.S. (Movimento anti-utilitarista nas Ciências Sociais): itinerários do dom. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 23, nº 66, 2008. p. 105-130.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão das trocas nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEYER-BISCH, Patrice; BIDAULT, Myléne (orgs.). *Afirmar os direitos culturais*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

ORTNER, Sherry B. Teoria na Antropologia desde os anos 60. In: *Mana*, 17(2), 2011. p. 419-466.

PAGDEN, Anthony. *Mundos em Guerra*. Lisboa: Edições 70, 2009.

PUNTES, Fernando Rey. A Técnica em Aristóteles. In: *Hypnos*, Ano 3, nº 4, 1998. p. 129-135.

SALZANO, Francisco Mauro. Somos únicos? Biologia, cultura e humanidade. In: *Scientific American Brasil*, edição 71, abril de 2008. Disponível em http://www2.uol.com.br/sciam/reportagens/somos_unicos__biologia_cultura_e_humanidade.html

SANTOS, José Luiz dos. *O que é Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

SAPIR, Edward. *Culture, language and personality*. California: University of California Press, 1949.

TYLOR, Edward Burnett. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. London: John Murray, 1871.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural* – Organização das Nações Unidas, 2002.

VALLET, Odon. *Uma outra história das religiões*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.

WAAL, Frans de. *Primates and philosophers: how morality evolved*. New Jersey: Princeton University Press, 2008.

WHITE, Leslie. *O conceito de cultura*. São Paulo: Contraponto, 2009.

XENOFONTE. Ditos e feitos memoráveis de Sócrates. In: *Sócrates* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Recebido em 30/06/2016
Aprovado em 29/07/2016

I Júlio Aurélio Vianna Lopes. Pós-doutor em Sociologia pela UFPE. Pesquisador Titular da Fundação Casa de Rui Barbosa. Brasil. Contato: julio64aurelio@gmail.com

**O jornalista e o assessor de imprensa no cinema *noir* através do filme
*A Embriaguez do Sucesso***

**El periodista y el asesor de prensa en el cine *noir* a través de la película
*A Embriaguez do Sucesso***

**The Journalist and the PR professional in Film Noir in the movie
*Sweet Smell of Success***

Alex Sampaio Pires^I

Michele Negrini^{II}

Palavras chave:

Jornalismo

Assessor de imprensa

Colunista

Cinema *Noir*

Resumo:

Este estudo busca, com base no filme *A Embriaguez do Sucesso*, entender como o cinema *noir* mostrou os jornalistas e os assessores de imprensa, e como os reflexos sociais da época, como o fatalismo pós-guerra e o medo do comunismo, influenciaram nesta apresentação. A análise é realizada com o método da Análise de Imagens em Movimento, de Diane Ross. Entre as conclusões, destaca-se que o *noir* via os jornalistas como seres manipuladores, e que esta construção ocorre por causa do período histórico, de desilusão, vivenciado na América, enquanto os assessores de imprensa aparecem também de forma manipuladora, porém de forma inferior aos jornalistas, reflexo de um preconceito que por muito tempo existiu no meio jornalístico.

Resumen:

Este estudio búsqueda, con base en la película *A Embriaguez do Sucesso*, entender como el cine *noir* mostró los periodistas y los asesores de prensa, y como los reflejos sociales de la época, como el fatalismo post-guerra y el miedo del comunismo, influenciaron en esta presentación. El análisis es realizado con el método del Análisis de Imágenes en Movimiento, de Diane Ross. Entre las conclusiones, se destaca que el *noir* veía los periodistas cómo manipuladores, y que esta construcción ocurre por causa del periodo histórico, de desilusiones, vivenciado en América, mientras los asesores de prensa aparecen también de forma manipuladora, sin embargo de forma inferior a los periodistas, reflejo de un prejuicio que por mucho tiempo existió en medio periodístico.

Palabras clave:

Periodismo
Asesor de prensa
Columnista
Cine *Noir*

Keywords:

Journalism
PR Professional
Columnist
Film Noir

Abstract:

This study intends to understand how the Film Noir portrayed Journalist and the PR professional, based on the movie *Sweet Smell of Success*, and how the social conditions, like the post-war fatalism and the fear of communism, influenced on the presentation. The analysis was realized based on the Analysis of Moving Images, of Diane Ross. It was concluded that the Film Noir used to portrait Journalists like manipulating people, and that this construction on their image is associated with the historical period of delusion that the United States of America were living, while de PR professionals were also shown as manipulative, but it a lower degree than journalists, reflecting on a prejudice that was commonly associated to journalism.

O jornalista e o assessor de imprensa no cinema *noir* através do filme *A Embriaguez do Sucesso*

Introdução

Durante as décadas de 1940 e 1950, o cinema norte-americano presenciou um fenômeno que ainda hoje desperta questionamentos sobre ser, ou não, um gênero cinematográfico. O *noir*, que se apropriou de características do expressionismo alemão e de histórias policiais, entre outras referências, contava histórias que visualmente abusavam dos contrastes de luz entre claro e escuro, da fotografia em preto e branco e dos aspectos noturnos das grandes cidades, sempre em tom fatalista.

O cenário mundial era propício para este fatalismo. O mundo havia vivido, em 1929, uma crise financeira devido à quebra da bolsa de Nova York. Além disso, o *noir* ocorreu paralelamente com o segundo grande conflito mundial e a Guerra Fria.

O mundo não parecia um lugar tão confortável ou aprazível, e a crença nos aspectos positivos do ser humano se esvaía. A partir desta visão, o *noir* criava personagens ambíguos, que não eram mais delimitados como bons ou maus de maneira simples. Eles, agora, transitavam entre o bem e o mal, se tornavam indivíduos influenciados por uma sociedade vista como doente, sem altruísmo, ética ou valores morais. Os filmes também tratavam, ainda que implicitamente, de assuntos como incesto e homossexualismo. Por isso, eram consideradas obras marginais, filmes B.

O jornalista, um personagem constante no cinema de um modo geral, também aparece no *noir*. Em *A Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of a Success*,

1957), a relação entre um jornalista, escritor de uma coluna, e um assessor de imprensa, em Nova York, é o eixo central do filme. Esta relação entre assessores e jornalistas existe desde os tempos mais primórdios das duas profissões, e dependentes, as duas trajetórias se confundem e se misturam. É uma relação cercada de preconceitos, mas também de cumplicidade, já que são profissionais ligados. Baseado nesta relação, o presente trabalho visa analisar como o cinema *noir* mostrou os jornalistas e os assessores de imprensa, e como os reflexos sociais da época, como o fatalismo pós-guerra e o medo do comunismo, influenciaram nesta apresentação.

Um dos autores que servirá como base para as reflexões sobre o cinema *noir* é Alexandre Augusti (2013), que explica que o *noir* comporta características muito particulares, entre elas os personagens ambíguos, intrigas, cenários com influências do expressionismo alemão, além de iluminação em contrastes e música que desperta, realça ou sustenta o suspense. Também servirão de base para as análises feitas os autores Fernando Mascarello (2006), Guilherme Maia (2011), Debora Sofia Lemos Pinto de Carvalho (2011), e Fernanda Ianoski Ferro (2013).

Cinema *Noir*

O cinema como arte é visto como uma forma de expressão de cunho social. A sétima arte não é exclusivamente uma maneira de divertir, entreter e desentediado plateias ao redor do mundo. Os filmes são também a moldura para criar um retrato da sociedade, por vezes procurando a fidelidade, ou então abrindo mão da realidade literal para expor visões pessoais. No entanto, de uma forma ou de outra, o objetivo parece ser sempre o de buscar, de alguma forma, uma identificação com os meios, espaços e tempos. Os personagens são,

antes de tudo, indivíduos inseridos em um ambiente social, com suas personalidades e atitudes fazendo parte desse meio, onde se moldam ou são moldados, e refletindo na tela com o propósito de causar identificação e fazer pensar.

Fazer um retrato da realidade, no entanto, pode ser algo bastante autoral, e envolve a visão de mundo, tempo e espaço do realizador da obra. Não é à toa que, em algumas ocasiões, um mesmo fato pode gerar versões cinematográficas bastante diferentes. Um exemplo disso são os dois filmes de Clint Eastwood: *Cartas de Iwo Jima*^{III} (*Letters From Iwo Jima*, 2006), e *A Conquista da Honra*^{IV} (*Flags of Our Fathers*, 2006) que relatam sob o ponto de vista japonês e norte americano, respectivamente, a batalha de Iwo Jima^V, ocorrida durante a Segunda Guerra Mundial. E é em período próximo ao que se passam os filmes de Eastwood, onde fantasmas de milhares de mortos e o medo dos campos de concentração ainda atordoavam a mente da população do planeta, que surgiu uma corrente bastante pessimista, de caráter melancólico e fatalista, com uma visão de uma sociedade desacreditada e depressiva, que mostrava as ruas sujas e os becos escuros das grandes metrópoles: o cinema *noir*.

De acordo com Leonardo Campos (2009), nos filmes *noirs* a atmosfera é repleta de crueldade, o clima é claustrofóbico, e há o uso intenso de flashbacks, ruas desertas e paisagens noturnas. Como diz Alexandre Rossato Augusti (2013), em relação aos temas destes filmes, a constituição destas obras é “por um lado amparada pela morte, a violência e o crime e, por outro, pelo hedonismo e a figura da *femme fatale*” (AUGUSTI, 2013, p. 6)

No cinema *noir* existe a presença constante de policiais, detetives particulares e mulheres fatais que podem ser a

ruína dos protagonistas. Existe, principalmente, uma dubiedade, trabalhada na ideia de mostrar os humanos como seres errantes, e a ideia de que o final feliz não existe, já que o final dos personagens não pode ser incoerente com suas ações.

Em relação ao hedonismo, que é a busca desenfreada pelo prazer e satisfação, pode-se encontrar um bom exemplo no filme *A embriaguez do sucesso*, objeto específico de estudo para este trabalho, onde um colunista e um assessor de imprensa são capazes de realizar grandes intrigas, outra marca do cinema *noir*, para a satisfação pessoal e, principalmente, profissional.

Em seu trabalho, Augusti (2013) cita que, de acordo com Raymond Borden e Etienne Chameuton, existem sete elementos importantes para classificar um filme *noir*: um crime; a perspectiva dos criminosos, às vezes superando a da polícia; uma visão invertida das tradicionais fontes de autoridade, acentuando a abordagem da corrupção policial; alianças e lealdades instáveis; a *femme fatale*; violência bruta; motivação e mudanças em complôs bizarros.

O cinema *noir*, no entanto, ainda é alvo de discussões sobre ser classificado ou não como um gênero cinematográfico. Os próprios realizadores não produziam os filmes com a consciência de ser um novo gênero. Fernando Mascarello (2006) cita que, durante a ocorrência dos filmes *noir*, público, crítica e realizadores jamais utilizaram o termo para nomear as obras que eram realizadas. A nomenclatura, segundo ele, foi dada pelo crítico e cineasta francês Nino Frank:

Um dos argumentos por parte de quem é contrário ao uso do termo “gênero” para classificar este tipo de filme é que, dificilmente, uma única obra inclui todos os sete elementos^{VI} descritos

por Borde e Chaumeton, Augusti (2013) diz que “as definições sugerem que, por exemplo, filmes com apenas um elemento *noir* possam ser considerados parte do gênero enquanto outros que possuem maior número talvez não o sejam” (p. 42). Em filmes como *Gilda* (*Gilda*, 1946), por exemplo, a figura da *Femme Fatale* é constante e de real importância para a narrativa. Já em *A embriaguez do sucesso* não há uma *femme fatale* ou detetives particulares e durões, ainda que exista uma outra figura feminina que, segundo Fernanda Ianoski Ferro (2013), está presente no cinema *noir*: a mulher doméstica, que é um contraste com a mulher fatal, uma pessoa passiva, que se submete fácil ao homem amado. No filme, uma importante personagem feminina é a irmã do personagem de Burt Lancaster, uma garota submissa e tímida, que se apaixona perdidamente por um músico de jazz. O hedonismo, a ambientação à noite, pactos e intrigas também surgem como características fortemente utilizadas pelo filme, assim como diversos outros noirs. Em *Almas em Suplício* (*Mildred Pierce*, 1945), o assassinato do marido da personagem título norteia a narrativa, feita através de flash backs, enquanto os envolvidos no caso narram os acontecimentos que antecedem o crime. *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*), lançado em 1941 e considerado um dos pioneiros *noirs*, traz a figura do detetive particular vivido por Humphrey Bogart, que viria a ser um dos intérpretes marcantes do *noir*, da *femme fatale* (Mary Astor) e do crime, quando o sócio do protagonista é misteriosamente assassinado.

Há também quem afirme que o filme *noir* se apropria de características de outros gêneros, além de ter um tempo determinado de duração, e, por isso, não poderia ser considerado um gênero próprio. Com inspiração nas revistas *pulp fictions*^{VII} consideradas um tanto marginais para os anos de 1920, quando surgiram, e em ro-

mances policiais, muitos adaptados posteriormente em filmes, o cinema *noir* carrega referências e claras inspirações nos filmes de gângsters, além de elementos do suspense, do horror e do thriller. A professora Marilu Martens Oliveira (2009) vai mais longe, e em sua análise que vai dos romances *noir* aos filmes *neo-noir*^{VIII} remonta às origens do *noir* nas publicações periódicas publicadas nos rodapés das primeiras páginas dos jornais no começo do século XIX, um espaço considerado variado, onde cabiam receitas, anedotas e comentários sobre crimes:

Uma das maiores influências, no entanto, vem do expressionismo alemão^{IX}. O principal motivo desta semelhança se deve, talvez, aos momentos semelhantes vividos pela Alemanha na década de 1920, onde esta corrente surgiu, e os Estados Unidos da década de 1940.

Entre as características mais fortes do expressionismo alemão presentes no *noir* americano, o autor Luiz Nazário (1983) destaca a animização, a paisagem, a deformação, a efusão, o tirano, a sombra, a rua, a feira, o espelho, a escada, o livro, as olheiras e o arfar sobre as sombras, vindas do expressionismo.

Outra influência do cinema *noir* teria vindo diretamente da Itália, em um movimento conhecido como neo-realismo. De acordo com Marilu Martens Oliveira, este movimento ficou conhecido por retratar o país no período pós-guerra de maneira quase documental, trabalhando com atores não profissionais.

O fim da Segunda Guerra Mundial foi, então, o ingrediente que faltava para se unir à recessão americana e ao sentimento desolador que dominava o país, criando o momento ideal para cineastas transgredirem regras morais e abandonar o “*happy ending*”, tão comum nas obras hollywoodianas, e partir para a re-

apresentação de uma sociedade amoral e ambivalente, onde todos podem ser culpados e inocentes. O lado do bem e do mal não é mais delimitado de modo claro. Os cineastas caminham agora pela linha tênue que os divide, apostando, por exemplo, na técnica do claro e escuro para isso. Não é à toa que todos esses filmes foram feitos em preto e branco, e o *noir* começou a ser mais escasso, até aparentemente sair de cena, quando o advento do cinema colorido se tornou um fato inegável. Augusti (2013) cita que, para Fabrizio Denunzio, o *noir* se desenvolveu através da relação de contrastes entre o preto e o branco, onde se intensifica o branco até torná-lo negro, e clareia-se o negro até torna-lo branco, numa representação técnica da dubiedade que se desejava representar.

Os jornalistas no filme A Embriaguez do Sucesso

Considerando que o objetivo do presente estudo é compreender como o cinema *noir* mostrou os jornalistas e os assessores de imprensa e como os reflexos sociais da época, como o fatalismo pós-guerra e o medo do comunismo, influenciaram nesta apresentação, vamos analisar o filme *A Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of a Success*, 1957).

A Embriaguez do Sucesso (*Sweet Smell of a Success*) pode ser considerado um dos últimos representantes do período clássico do *noir*. Dos sete elementos que Augusti (2013) cita que são apontados por Bourdieu e Chaumeton como clássicos do gênero, a película não possui todos. Não há, por exemplo, um crime norteando a narrativa, e a violência bruta não é constante. Embora exista, na maior parte do tempo, ela se mostra de maneira psicológica. No entanto, a ausência mais sentida é a da mulher fatal, tão comum nos filmes negros. Há, porém,

uma representante feminina classificada por Ferro (2013) como a mulher doméstica, passiva, que vem na pele da irmã de um dos protagonistas. Entretanto, o filme possui alguns outros elementos clássicos do *noir*, como a visão invertida das fontes de autoridade, acentuando a corrupção policial, na pele do policial que faz favores a Hunsecker, as alianças e lealdades instáveis, na figura dos favores trocados pelos dois protagonistas, e também a motivação e mudanças em complôs bizarros. Augusti (2013) descreve que filmes que possuam apenas um desses elementos podem ser considerados noirs, enquanto outros que possuem mais de um deles, às vezes não são. Deste modo, *A Embriaguez do Sucesso* junta a estes elementos a fotografia em preto e branco, as cenas rodadas durante a noite e o uso das sombras para se tornar um representante fiel desta corrente cinematográfica.

A performance respeitável de Curtis e Lancaster evidencia – somada a diversos elementos *noir* importantes da narrativa, como as cenas noturnas, repletas de intrigas, mentiras e simulações – de forma incontestável a corrupção de uma metrópole (no caso, Nova Iorque). (AUGUSTI, 2013, p. 54)

O filme é dirigido por Alexander Mackendrick, que dava um dos primeiros passos para filmes dramáticos em Hollywood, já que sua carreira era composta, na maioria, por comédias inglesas. Newman (2012) afirma ser vitoriosa a transição destas comédias para o que ela classifica de “frenesi violento”, acrescentando tintas góticas ao roteiro jornalístico de Ernest Lehmann. Descrito por Rodrigo Carreiro (2007) como um filme disfarçado de clássico, mas carregado com uma mensagem subversiva, o crítico afirma que a obra é uma sátira a um jornalista real, o então prestigiado Walter Winchell. Já para Newman (2011), o filme é uma sátira amarga ao mundo das celebridades:

A Embriaguez do Sucesso conta com uma ótima trilha de jazz de Chico Hamilton e exala a Nova York de 1957, nos conduzindo através de casas noturnas agitadas, nas quais os desesperados cortejam os dementes e almas são vendidas por breves menções em colunas sociais, até as ruas varridas pela chuva em que policiais brutalmente corrompidos plantam drogas em músicos de jazz ou espancam os inimigos de J.J. quase até a morte (NEWMAN, 2012, p. 342).

A narrativa traz em seu eixo principal dois atores importantes para o cinema da época. Tony Curtis, acostumado a viver galãs, se aventurava em um personagem fracassado e humilde, o assessor de imprensa Sidney Falco. Descrito como um homem de 40 faces, ele está disposto a qualquer coisa para melhorar de vida, ou como ele mesmo descreve, para chegar “lá em cima, onde há muito conforto. Onde ninguém estala os dedos e me dá ordens”. Para isso, ele vive correndo atrás do colunista social J.J. Hunsecker, vivido pelo lendário Burt Lancaster, com uma postura monstruosa que, de acordo com Newman (2011), chegava a lembrar o famoso Frankstein. Logo no começo do filme, Falco está sendo ignorado por Hunsecker, que só voltará a publicar uma nota dos seus clientes quando o assessor fizer o favor que prometeu. O favor em questão é separar a irmã do colunista, Susan, do namorado, o músico de jazz Dallas. A obsessão pela irmã, que tem caráter incestuoso, será a ruína para os dois homens, sobretudo a de Falco, que não é tão poderoso quando Hunsecker. Na tentativa de cumprir a missão, ele terá atitudes amorais, chegando ao ponto de armar, junto com um policial corrupto, para que o músico fosse preso com drogas, plantadas em sua jaqueta pelo próprio Falco. Ao final, Sidney termina morto pelo policial, enquanto Hunsecker continua com seu poder, mas completamente sozinho.

O filme tem como protagonistas dois homens que exercem o jornalismo. Um deles escreve uma coluna para um jornal, e o outro é assessor de imprensa. O que possuem em comum é, além da profissão e da dependência um do outro, o tratamento que recebem da narrativa, que os condiciona como seres errantes, imorais, desejosos do sucesso e do poder. Sidney Falco e J.J. Hunsecker rompem a barreira da ética, e até da legalidade, com facilidade. Andam pelas casas noturnas de Nova York, pelos becos sujos, se aliam a policiais corruptos e armam complôs. Através dessa representação^x vamos nos focar em como este filme *noir* enxergou a profissão do jornalista no ano de 1957, e como isso refletiu o contexto social vivido pelo mundo, mais especificamente nos Estados Unidos. Observando os diálogos do filme e como a câmera capta seus personagens, será possível encontrar o fatalismo pós-guerra, o expressionismo alemão, a descrença deste gênero cinematográfico no ser humano e a desesperança social, e entender como estas características refletem a composição do jornalista *noir*.

Será feita uma análise do filme, seja através do roteiro e diálogos, ou então das escolhas estilistas como focos de câmera e iluminação, através do método chamado de Análise das Imagens em Movimento. O método proposto por Diane Rose, no capítulo Análise de imagens em Movimento, do livro Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som, de Martin Bauer e George Gaskell, foi usado pela autora para a análise da loucura na televisão da Grã-Bretanha, em 1992. Na ocasião, ela observou programas humorísticos, séries dramáticas e novelas das emissoras BBC1 (British Broadcasting Corporation) e ITV (IndependentTv).

A análise criada por Rose é dividida em quatro fases distintas. A primeira delas é a seleção, onde são escolhidas as partes do material audiovisual a ser pesquisa-

dos, de acordo com os objetivos do trabalho a ser realizado. Na segunda etapa, a transcrição, as imagens selecionadas são colocadas de forma mais simples.

A codificação é a terceira etapa, quando as unidades escolhidas para análise são transformadas em códigos, muitas vezes sinais gráficos. E por fim vem a tabulação, que é quando os códigos são transformados em informações numéricas, Diane Rose (2002, p. 362) também apresenta o método em nove etapas:

1. Escolher um referencial teórico e aplicá-lo ao objeto empírico.
2. Selecionar um referencial de amostragem – com base no tempo ou no conteúdo.
3. Selecionar um meio de identificar objeto empírico no referencial de amostragem.
4. Construir regras para a transcrição do conjunto de informações – visuais e verbais.
5. Desenvolver um referencial de codificação baseado na análise teórica e na leitura preliminar do conjunto de dados: que inclua regras para a análise, tanto do material visual, como do verbal; que contenha a possibilidade de desconfirmar a teoria; que inclua a análise da estrutura narrativa e do contexto, bem como das categorias semânticas.
6. Aplicar o referencial de codificação aos dados, transcritos em uma forma condizente com a translação numérica.
7. Construir tabelas de frequências para as unidades de análise, visuais.
- 8 – Aplicar estatísticas simples, quando apropriadas.
- 9 – Selecionar citações ilustrativas que complementem a análise numérica.

No entanto, no caso do presente estudo, somente a etapa da seleção e da transcrição, sem o uso de tabelas separando a parte visual da sonora, serão

utilizados. A escolha se deve ao fato de que a maioria das análises teóricas feitas em cima do filme são referentes à parte textual. Por isso, não se fez necessária uma transcrição mais detalhada de cenas e elementos visuais, pois estes servem como complemento às análises referentes à parte textual da obra. Da mesma forma, a transformação das unidades em códigos foi dispensada, por consequência da última etapa do processo também não ser necessária, já que o trabalho não tem entre seus objetivos comparações com outras obras ou épocas que fujam à narrativa cinematográfica e, por isso, não se prenderá a números.

Um dos autores que servirá como base para esta análise é Alexandre Augusti (2013) que explica que o *noir* comporta características muito particulares, entre elas os personagens ambíguos, intrigas, cenários com influências do expressionismo alemão, além de iluminação em contrastes e música que desperta, realça ou sustenta o suspense.

Também servirá de base para as análises feitas o autor Fernando Mascarello (2006), que no capítulo sobre filmes *noirs* em um livro sobre a história do cinema, ressalta que o *noir*, como gênero, não existiu, já que no período em que foi feito, os diretores, críticos e público jamais o delimitaram como tal. Para ele, a criação foi retrospectiva. Ele destaca que a literatura policial e o expressionismo alemão são responsáveis pela maioria dos elementos que definem os filmes como *noirs*: a iluminação com profusão de sombras, a alta complexidade das tramas dos personagens, a utilização dos flashbacks e o corte do big close up para os planos gerais em plongée, considerado o enquadramento do *noir* por excelência. Mascarello (2006) cita ainda a iconografia destes filmes, com o uso de espelhos, relógios, escadas e a ambientação corriqueiramente durante a noite.

Alguns dos outros autores utilizados para a realização do trabalho são Guilherme Maia (2011), que fez um estudo específico sobre a utilização da música nas obras *noir*, mais precisamente nos filmes *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1957) e *O Falcão Maltes* (*The Maltese Falcon*, 1941), procurando demonstrar os recursos musicais usados por estes filmes e como são transformados em estratégia de expressão cinematográfica; Debora Sofia Lemos Pinto de Carvalho (2011), que analisa a presença das personagens femininas no *noir*, as separando em três tipos: cativa, fatal e independente; Fernanda Ianoski Ferro (2013), que também emula as mulheres do filme *noir* através da crítica feminista de Elizabeth Kaplan e Laura Mulvey.

Reflexão sobre os jornalistas em *Embriaguez do Sucesso*

A cena inicial, onde passam os créditos, já deixa sinais de que o que está por vir é um representante *noir*. Nela, acompanhamos um caminhão entregando jornais pelas ruas de Nova York durante uma noite, em meio a letreiros luminosos da Broadway. A câmera encontra um vendedor de jornais, que anuncia as manchetes, e é então que somos apresentados ao assessor de imprensa Sidney Falco. Enquanto pega um dos jornais, é questionado pelo vendedor se queria ter uma nota na coluna de J.J. Hunsecker. Embora ele não responda a pergunta, não vai demorar muito para o espectador descobrir que a resposta é afirmativa. Isto ficará claro logo em seguida, quando o assessor demonstra decepção ao ler o jornal, o jogando na lixeira e indo embora do bar.

Em seu escritório, onde na porta está escrito publicidade, a secretária, Sally, avisa pelo telefone a um dos clientes de Falco que o assessor não está, apesar dele ter acabado de retornar. O

acompanhamos abrir uma porta, dentro do escritório, que dá para seu quarto, um dos primeiros indícios de que ele não anda profissionalmente estável, precisando trabalhar e morar no mesmo ambiente. Sally dialoga com Falco, dizendo que informou ao cliente que estava ao telefone que a nota sobre ele estaria no jornal do dia seguinte, o que é negado por Falco, que acabou de ler a edição do periódico. Ela, então, afirma já fazer cinco dias que Hunsecker o mantém fora da coluna, o que enuncia existir um problema de relacionamento entre ambos. Este tipo de situação não é nova entre assessores e jornalistas. Vieira (2004) explica que, no Brasil, desde o surgimento da profissão, o assessor passa por problemas de relacionamento com quem exerce o jornalismo. Entre as causas, ela cita a falta de preparo dos assessores e o preconceito, que é resultado do surgimento da atividade.

Porém, ao longo da narrativa, descobriremos que as regras não escritas que J.J. segue, não são baseadas em princípios éticos ou técnicos, mas sim pessoais, relativos a favores que cobra, em uma característica hedonista, que Augusti (2013) diz ser um dos pilares que amparam o gênero, e que se origina da acentuação do individualismo a partir da segunda metade do século XX, época em que o filme tem sua história narrada, quando são enfatizadas a satisfação do prazer e das necessidades individuais.

Após a conversa, Sally avisa que o alfaiate e o corretor telefonaram, recebendo como ordem pagar o corretor e mandar o alfaiate esperar, o que, mais uma vez, reforça a ideia de que o assessor não está bem financeiramente, principalmente quando a secretária avisa que não sobrarão muito dinheiro no banco.

Na rua novamente, Sidney encontra, por acaso, um outro cliente, chamado

Joe Roberts. O assessor tenta controlar a insatisfação de Joe, mas é em vão. Ele acusa Sidney de ser um mentiroso: “É a natureza de um publicitário. Eu não o contrataria se não fosse. Eu pago uma fortuna e você inventa mentiras sobre mim e o clube.”. Neste momento, o roteiro demonstra não somente a visão do caráter do personagem, como a visão em relação a publicitários e assessores de imprensa de uma maneira geral. A situação é descrita por Vieira (2004) como sendo comum no Brasil, principalmente após o regime militar: assessores que são vistos como defensores dos interesses dos clientes e, por isso, não confiáveis.

Após este encontro, Sidney retorna, mais uma vez, ao seu escritório. Com o humor abalado pelo acontecido e também pela situação com Hunsecker, ele é estúpido com a secretária. Ao perceber que passou dos limites, se arrepende, e se descreve a ela como um homem que não é um herói, mas apenas gentil com as pessoas quando necessário, em outro subtexto do roteiro que, nas entrelinhas, expõe como os assessores eram vistos na Nova York de 1957. É nesta cena, também, que é mostrado o primeiro indício claro da força e influência de J.J. Hunsecker: Falco afirma que o colunista é “a escada dourada para onde quero chegar”, e que por isso, se submete aos pedidos dele. A atitude de subir a qualquer custo é explicada por Augusti (2013). Segundo ele, os personagens do universo noir buscam a sobrevivência procurando uma posição dominante, pois na América, existia uma divisão de classes bem delineada, capaz de delimitar o sucesso e o fracasso de alguém. Falco afirma, também, que estar no jogo dos poderosos significa algo bastante simples, que “um cão come o outro”, em uma representação da falta de esperança que caracteriza o *noir* e que, como ressalta Augusti (2013), é reflexo da quebra da bolsa de valores em 1929.

O poder de Hunsecker é novamente ressaltado em uma conversa entre Susan, irmã do colunista, e Falco, dentro de um taxi, ainda na mesma noite. A garota deseja que o irmão não esteja fingindo gostar do cunhado, o que de fato está fazendo, somente fingindo. Ao dizer seu desejo, Sidney pergunta porque ele faria isso e lhe diz: “Ele já disse a presidentes aonde ir e o que fazer”. Após deixar Susan, Sidney encontra outro de seus clientes, que também demonstra muito aborrecimento. O homem afirma que o trabalho de Falco é sujo, mas que o pagamento que recebe é limpo. Além do roteiro, outra vez, colocar o pensamento relativo ao que se pensava dos assessores na época, pode-se encontrar aqui uma falha por parte do profissional de assessoria, já que segundo Bella (2011), um dos papéis dele é o desenvolvimento de ferramentas para se relacionar com os veículos de comunicação, consolidando assim a imagem do cliente. Como foi dito anteriormente, há cinco dias as notas de Falco eram ignoradas por Hunsecker, ou seja, os clientes dele não apareciam na imprensa desde então.

Após esta cena, o emblemático e tão citado J.J. Hunsecker aparece no filme. Ele está em um restaurante, em uma conversa com um senador e outras duas pessoas. O colunista se recusa a atender Falco, que impõe sua presença na mesa. Ao caminhar pelo bar, a câmera mostra o teto do cenário, focando Falco de baixo para cima:

Quanto aos *ângulos peculiares*, destaca-se a preferência pelos ângulos baixos porque fazem com que as pessoas se elevem do chão de uma forma quase expressionista, oferecendo-lhes aura dramática e tons simbólicos; além de permitirem ao espectador ver os tetos dos cenários interiores, conduzindo à sensação de claustrofobia e paranoia. (AUGUSTI, 2013, p. 44)



Imagem 1: Sidney Falco chega ao encontro de Hunsecker. A câmera o focaliza de cima para baixo, mostrando o teto que aumenta sensação de claustrofobia e paranoia.

A câmera coloca Hunsecker imponente, enquanto Falco está sentado um pouco atrás dele, menor, o que ratifica o poder de Hunsecker e a insignificância de Falco. O ângulo é favorecido pela estatura dos atores. Tony Curtis é, de fato, menor que Burt Lancaster. Enquanto está na reunião, o jornalista recebe um telefonema, cujo indivíduo solicita uma nota informando que os carros esportivos estão cada vez menores na Califórnia, e que por isso ele teria sido atropelado. Hunsecker reclama, e afirma já ter publicado esta nota na semana anterior. Esta situação exemplifica um dos problemas relatados pelos profissionais do jornalismo na relação com os assessores, apontados na pesquisa de Vieira (2004): as ligações em horários inconvenientes, incompatíveis, quando o jornalista está ocupado com outros compromissos, além dos releases mal feitos. Neste caso, a pessoa que ligou para Hunsecker, estava mal informada:

As ligações em horários em que os jornalistas estão em fechamento de pauta e envio de *releases* que não condizem com a editoria, o que acontece muito, são as principais queixas dos jornalistas. Ou seja, não adianta mandar um texto sobre economia para a editoria de cultura que ele não vai ser divulgado. (VIEIRA, 2004, p. 33)

O assessor, durante a conversa para a qual não foi convidado, pergunta para o senador se ele é a favor da pena de morte, alegando que um homem acaba de ser condenado. A referência é a si mesmo, já que J.J. pode decretar a sua morte profissional. A declaração deixa mais uma vez explícito o preconceito relativo às assessorias. Mesmo que a maioria da coluna de Hunsecker seja composta, em grande parte, pelas notas de assessores, é ele quem tem prestígio. Em seguida,

o senador Walker pergunta a Falco sobre o que faz um assessor, e surge o seguinte diálogo:

Sidney Falco: Acabou de ver um bom exemplo, Senador. Um assessor deve engolir insultos do colunista como se fosse um maná.

Senador Walker: Mas você não os ajuda fornecendo notícias?

Sidney Falco: Claro. Os colunistas não sobrevivem sem nossa ajuda, mas nosso amigo JJ esqueceu de mencionar isso. Nós fornecemos as informações.

Mais uma vez, o problema entre assessores e jornalistas é mostrado. Neste caso, Falco toca em outra questão referente ao problema. Por mais que assessores sejam vítimas de preconceitos por parte de jornalistas, eles

são fontes importantes no processo de produção das notícias. Conforme Bella (2011, p. 23): “Neste processo, as assessorias de imprensa possuem um papel fundamental, na medida em que fomentam de informações os veículos da grande imprensa.”

Na rua (os cenários se intercalam bastante entre ruas e bares e restaurantes, o que reafirma o filme como noir), Hunsecker encontra um policial com quem troca informações sobre uma menina. A polícia, dentro do jornalismo, costuma ser uma fonte importante de informações. O policial se descobrirá mais tarde, é corrupto (a visão invertida das autoridades citada como elemento noir). Durante a cena, Falco é filmado sempre em *plongée*^{XI}, ou seja, de cima para baixo, o que o diminui diante dos outros dois personagens, que no término da película, serão responsáveis pelo fim do assessor.

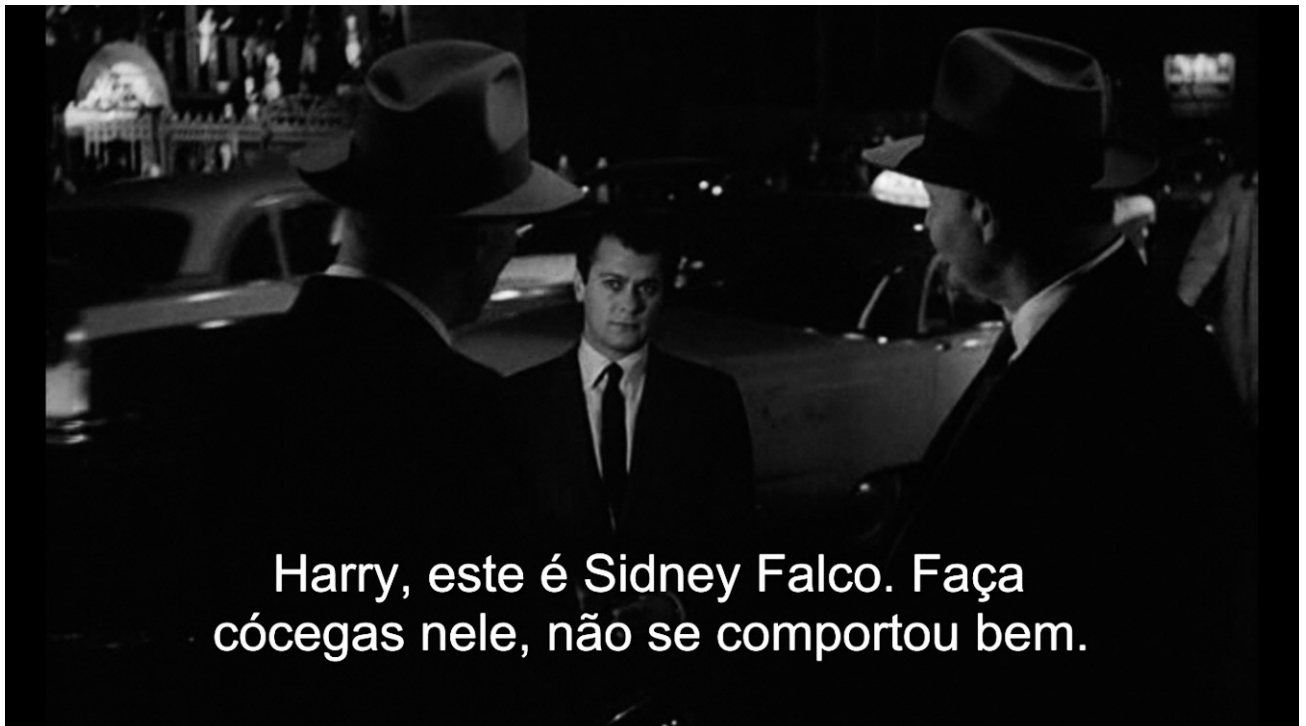


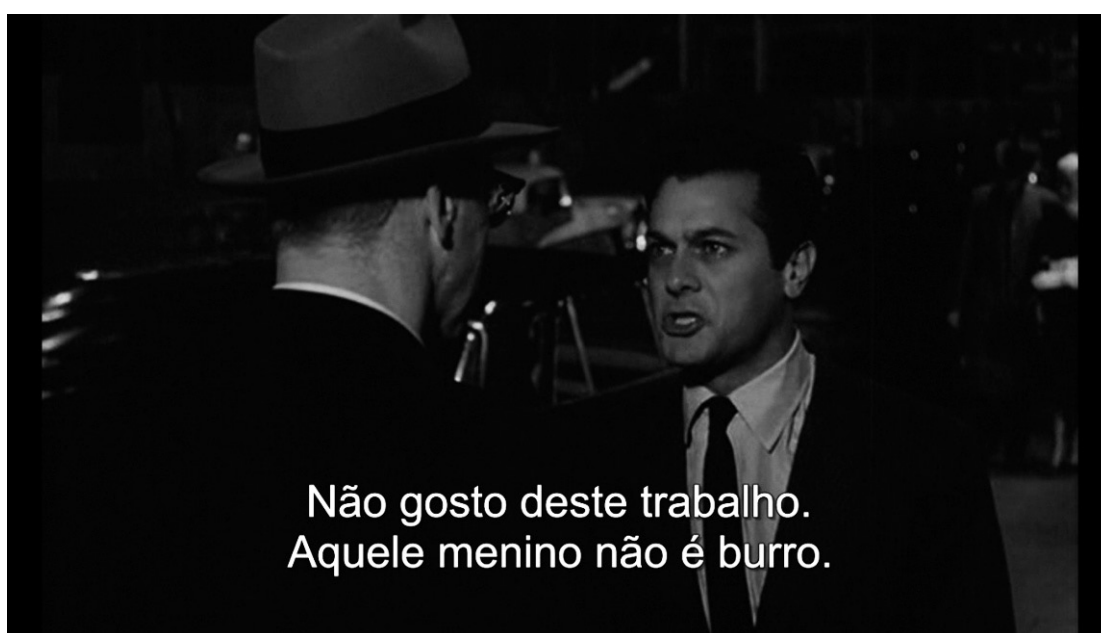
Imagem 2: Falco filmado em *plongée* (de cima para baixo) diante de Hunsecker e do policial, destacando sua inferioridade.

Já sem a presença do policial, os dois protagonistas discutem. Hunsecker cobra Falco, diz que ele não realizou a tarefa de terminar o namoro da irmã. Nervoso, Sidney lembra de um favor terrível que realizou no passado para ele, frisando sua relação de dependência. O assessor revela a Hunsecker que Dallas, o músico de jazz, pediu Susan em casa-

mento, e que a garota pensa aceitar. No entanto, Sidney alega ter um bom plano para acabar com o namoro. J.J. hesita, mas sabe que precisa de Sidney, pois não pode sujar sua reputação. É, então, que pela primeira vez, a câmera os mostra no mesmo ângulo, admitindo que os dois são dependentes um do outro, propondo uma igualdade de ambos.



Imagem 3: Hunsecker é filmado em igualdade com Falco.



**Não gosto deste trabalho.
Aquele menino não é burro.**

Imagem 4: Falco deixa de ser filmado em plongée, ficando em igualdade com Hunsecker.

Sidney procura um outro colunista, que está com a esposa em um restaurante. O objetivo é chantagear o jornalista, para conseguir uma nota que fale mal de Dallas. A arma de Sidney é o envolvimento passageiro que o colunista teve com sua amiga Rita, e que não pode ser descoberto pela esposa. O jornalista, ao contrário do que esperava Sidney, se mostra ético, recusa publicar a nota, confessa para a esposa o caso amoroso e se dirige ao assessor: “Seu amigo, Hunsecker. Diga a ele que é uma vergonha para a profissão. Não importa se minha vida pessoal é miserável. Tenho uma coluna respeitável e vai continuar assim. Seu chefe publica tudo! Usa qualquer tempero para apimentar seu lixo. Diga isso a ele. Diga que, como você, ele não tem escrúpulos e possui a moral de um gângster.”. Apesar da visão desacreditada do ser humano, presente na maioria dos personagens, o filme não ignora que existam pessoas éticas, mesmo que em minoria. A visão da profissão apresentada na narrativa evita o maniqueísmo de classificar a todos de igual forma.

Um outro colunista acaba aceitando publicar a nota de Sidney em troca de uma noite de amor com sua amiga Rita, que o espera no apartamento dele. Ao sair para deixá-los a sós, Falco diz: “Não façam nada que eu não faria. Já dá espaço para muito”. A afirmação corrobora a visão do assessor como alguém capaz de qualquer coisa para atingir os objetivos.

Durante o dia, Sidney vai até a redação do periódico onde sai a coluna de Hunsecker. Em meio ao barulho constante das máquinas de escrever, que frisam a importância da velocidade no fazer jornalístico, o assessor consegue ter acesso à coluna que ainda não foi publicada, e se espanta ao ver que um comediante que foi elogiado no texto, não possui um assessor de imprensa. A nota dizia: “Se existe alguém mais hilário que Herbie Temple no Palace, não vimos quem é. Estávamos

muito ocupados gargalhando.” A secretária do jornal então explica: “É um dos atos de bondade ocasionais de JJ. O rapaz deve ser engraçado, então deu uma ajuda a ele.” A atitude do colunista reflete uma característica importante dos filmes negros, que é a ambiguidade moral dos personagens, considerado por Ferro (2013) um elemento fundamental na definição do gênero. A cena esboça que Hunsecker possui traços humanos, não podendo ser classificado como bom ou mau, apesar da maioria de suas atitudes.

As diversas contradições e ambiguidades que atingem as personagens *noir* geralmente estão ligadas a essa relação complexa entre o bem e o mal. O *noir* traz personagens que imediatamente declaram sua ambiguidade, demonstrando-se a serviço do bem e do mal ao mesmo tempo, ou que acabam por se revelar maus quando parecem bons e vice-versa. (AUGUSTI, 2013, p. 111)

Algum tempo depois, os dois personagens se encontram em um teatro, onde o colunista grava um programa para a televisão. Nesta ocasião, Hunsecker pergunta para Falco o que sua irmã enxerga naquele músico de jazz. O diálogo entre eles registra o fatalismo típico do gênero e também vivenciado nos Estados Unidos, na descrença com o ser humano, com o roteiro insinuando que era cada vez mais incomum encontrar alguém com integridade:

Hunsecker: O que ele tem que a Susie gosta?

Falco: Integridade. Aguda como indigestão.

Hunsecker: O que isso significa: integridade?

Falco: Uma caixa de bombinhas es-

perando por um fósforo. É um novo truque. Nunca pensei em enriquecer com a integridade de alguém.

Na sequência, Hunsecker diz que detestaria morder Falco, por ele ser feito de arsênico. A frase, além de dizer respeito ao caráter do assessor, deixa no ar uma certa tensão homossexual entre eles. “Essa é outra referência comum dentre os filmes *noir*, uma maior tolerância da ficção e correspondência com a sociedade no que diz respeito à homossexualidade.” (AUGUSTI, 2013, p. 161). A cena é filmada atrás das cortinas de um teatro, em meio a sombras que encobrem os rostos dos personagens. As sombras são um

elemento técnico comum na fotografia do *noir*, que, de acordo com Carvalho (2011), são herança do expressionismo alemão, que utilizavam em demasia os contrastes entre o claro e o escuro.

A *sombra*, tão reutilizada pelo cinema *noir*, é originária e também fortemente característica do cinema expressionista. Ela representa a metáfora do inconsciente, do lado obscuro da mente, daquilo que é reprimido. É atributo daquelas personagens exiladas pela lei, pela natureza e pelo Bem. Dos que vivem na clandestinidade, nas trevas, num sono intermitente. (AUGUSTI, 2013, p. 76)

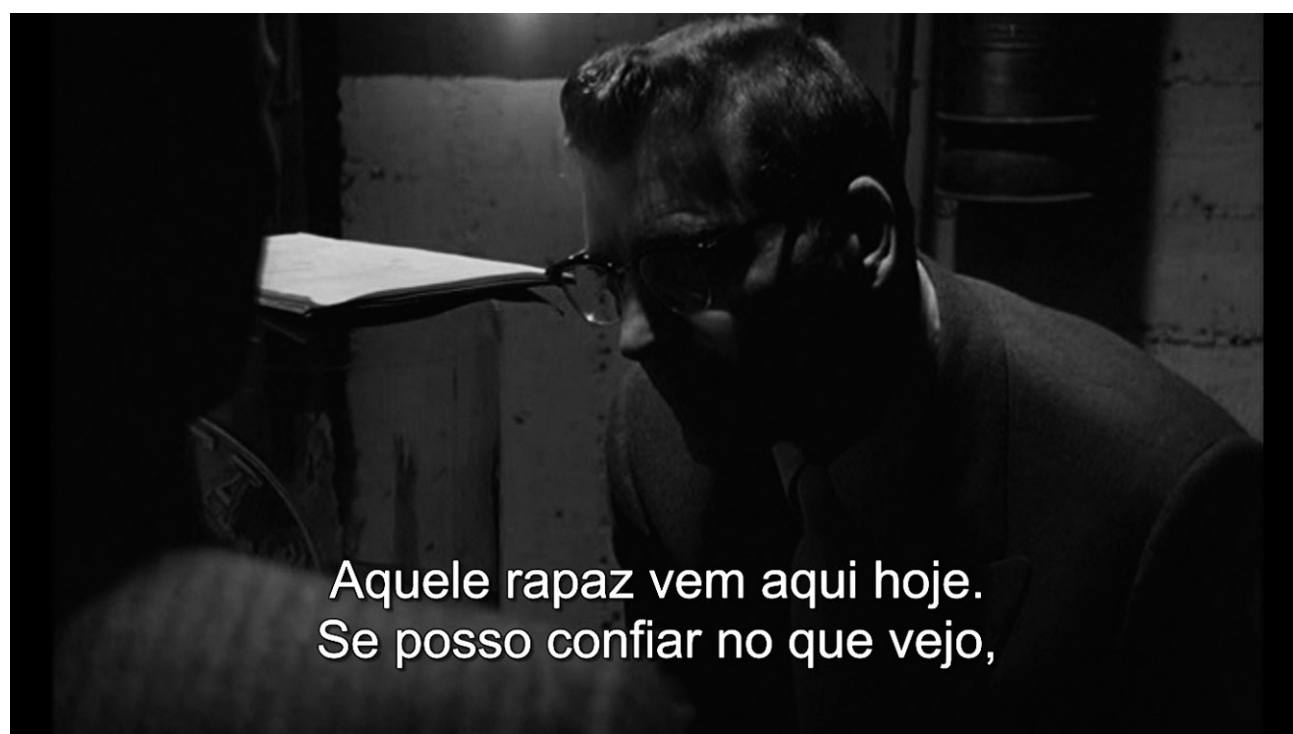


Imagem 5: As sombras, artifício comum no *noir*, cobrem o rosto de Hunsecker.

Ainda na mesma cena, Dallas, o namorado de Susan, vai até o teatro para conversar com o futuro cunhado. No momento em que o colunista vai ao encontro do músico, um contra plongée da câmera avisa ao expectador que Hunsecker é mais

forte, e irá vencer o confronto. Nesta cena, é mostrado, também, o assessor acendendo o cigarro de J.J., o que, de acordo com Augusti (2013), remete a sugestões de sedução, reforçando o indício de um sentimento homossexual entre ambos.



Imagem 6: Contra plongée. A Câmera foca o personagem de baixo para cima, destacando sua superioridade.



Imagem 7: Falco acende o cigarro de J.J...

Na discussão entre ambos, Dallas ofende a Hunsecker e a coluna produzida por ele. Depois que vai embora, já com o relacionamento com Susan acabado, J.J. revela que agora deseja mais que o fim do namoro da irmã: quer também ver o rapaz destruído. Falco aparenta não entender o motivo acreditando que o outro personagem está levando a ofensa a sua coluna para o lado pessoal. Hunsecker, então, diz: “Você acha que isso é um problema pessoal? Está dizendo que eu levei isso para o lado pessoal? Não vê que hoje esse rapaz limpou os pés na escolha, na preferência de 60 milhões de pessoas do maior país do mundo? Se tivesse alguma moral, entenderia a imoralidade do que ele fez hoje. Não fui eu o criticado, mas sim os meus leitores.” Aqui, é possível enxergar uma crítica feita pelo filme ao público consumidor do jornalismo. A coluna do protagonista do filme pode desrespeitar a profissão de todas as maneiras possíveis, incluindo falhas éticas e morais. Entretanto, existe público consumidor para isso. Milhões de norte-americanos eram leitores assíduos do trabalho de J.J., sendo também responsáveis pelo sucesso e poder dele.

Na noite seguinte, Sidney coloca drogas no casaco de Dallas, e avisa o policial corrupto, amigo de J.J., que pode fazer a abordagem. Sem ficar no local para ver se o plano poderá dar certo, o assessor mergulha pelas sombras da rua, em uma metáfora de que o caminho escolhido não possui mais volta.

Nos momentos finais, Sidney vai até a residência dos Hunseckers, pois recebeu um telefonema de J.J. Na realidade, quem o chamou foi Susan, que tem um plano para desmascarar os dois. Quando o colunista entra em casa, pensa que Falco atacou sua irmã. Porém Falco, revoltado, e após apanhar, revela que Hunsecker está envolvido, e

vai embora, sendo denunciado para a polícia pelo colunista, que o entrega no caso das drogas no casaco de Dallas. Susan decide ir embora, ficar ao lado do namorado. “Uma temática comum nos filmes *noir* são os casais em fuga, geralmente dispostos a grandes façanhas em prol do sucesso do romance, golpe, etc.” (AUGUSTI, 2013, p. 47). O irmão tenta impedi-la, mas é inútil. Susan sai do prédio, logo depois que o policial corrupto e um comparsa recolhem o corpo de Sidney, morto a tiros por eles, enquanto J.J. do alto do prédio, e da sua imponência, observava a irmã ir embora, terminando solitário.

O cinema *noir* tem como uma de suas principais marcas os seres humanos ambíguos, que não são delineados de forma objetiva como bons ou maus. A Embriaguez do Sucesso reflete essa característica em seus dois protagonistas. J.J. Hunsecker e Sidney Falco surgem como o retrato do sentimento vivenciado pelo mundo naquele momento, carregado de descrença e amoralidade, resultado de uma guerra mundial que implantou uma ideia fatalista dentro da cabeça dos cidadãos. Este fatalismo é representado através de todas as ações profissionais dos dois jornalistas, que se confundem com ações pessoais. Jornalistas são conhecidos por dedicarem todo o seu tempo ao campo profissional. No filme, isto é levado ao extremo. Eles misturam os dois campos, e trocam favores pessoais por favores profissionais.

O assessor de imprensa encarnado por Tony Curtis não acredita na sociedade, e a vê apenas como um lugar cheio de indivíduos procurando seu espaço a qualquer preço, algo que ele também ambiciona. Suas atitudes são resultado, além do fatalismo pós-guerra, da visão preconceituosa que os atuantes desta área sempre sofreram. Vistos

como homens que mentem por causa do dinheiro pago pelos clientes, esta é a postura cobrada pelos assessores por Falco. Os clientes o procuram como um homem mentiroso, capaz de manipular os fatos para construir uma imagem. O filme deixa claro que Sidney tem pleno conhecimento disso, e aceita por acreditar ser a maneira de alcançar seus sonhos e objetivos.

J.J. Hunsecker não é mais ético ou responsável que Falco. É apenas um jornalista que já chegou ao topo, armado com a mesma imoralidade de Falco. É como se Falco fosse J.J. Hunsecker no passado e, conseqüentemente, Hunsecker fosse o que ele se tornaria seguindo pelo mesmo caminho. O colunista conquistou fama, poder e respeito. Seu trabalho é lido por milhões de pessoas, e mesmo dependendo de assessores de imprensa para manter sua coluna, ele os trata com certo desprezo, controlando-os ao ponto de delimitar seu poder, como uma espécie de mecanismo de auto defesa, para que seu poder não seja ultrapassado.

Hunsecker e Falco são dois jornalistas tentando viver em uma selva de pedra. Eles buscam a sobrevivência em uma sociedade onde cada vez mais se acreditava na teoria de que cada um deve fazer por si, pois os seres humanos não são capazes do altruísmo.

Considerações Finais

Desde seu surgimento, o cinema busca conquistar uma identificação com o público, para isso, foi se aperfeiçoando com o passar dos anos e procurando se adequar ao mundo. Os filmes almejam retratar a sociedade e os sentimentos humanos, seja em estado bruto ou na mais alta sofisticação. Na tentativa de retratar a realidade, a sétima arte se apropria do

mundo real e constrói personagens, mesmo que nem sempre o que passe na tela seja completamente fiel ao mundo real.

Neste trabalho, a análise foi feita em cima de um filme específico, *A Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of a Success*, 1957), representante dos filmes *noir*. O cinema *noir* teve seu período clássico de ocorrência nas décadas de 1940 e 1950. Augusti (2013) delimita este período entre os filmes *O falcão Maltês* (*The Maltese Falcon*, 1941) e *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1958). Caracterizados pelo tom fatalista que o mundo vivia após a Segunda Guerra Mundial e com a Guerra Fria, o *noir* buscou no expressionismo alemão muitas de suas marcas, como a distorção de foco e cenários. Essas referências aconteceram, em parte, devido aos cineastas europeus que migraram para os Estados Unidos durante a guerra. Entre outras características típicas do *noir*, Campos (2009) cita o clima claustrofóbico, a atmosfera de crueldade, as ruas desertas, o uso dos flackbacks e as paisagens noturnas. Augusti (2013) defende que este gênero é amparado, por um lado, pela violência, a morte e o crime, e por outro, pelo hedonismo e a *femme fatale*. O jornalista, como personagem, também aparece representado no cinema *noir*, mais especificamente nos filmes *No Silêncio da Cidade* (*While the City Sleeps*, 1956) e em *A Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of a Success*, 1957), objeto para este estudo e que mostra a relação entre um jornalista de colunas e um assessor de imprensa.

Assessores de imprensa e jornalistas possuem uma relação de dependência. Os assessores e relações públicas necessitam manter bons contatos com jornalistas para conquistarem espaço na imprensa, construindo a imagem dos assessorados e mostrando as suas ações. Por outro lado, os veículos

de comunicação encontram nos assessores fontes de notícias que preenchem espaços dos jornais, especialmente em dias calmos nas redações. No entanto, apesar de dependentes, os dois profissionais enfrentam muitos problemas na hora de se relacionar. Segundo Vieira (2004), desde que as duas profissões surgiram, ocorrem falhas na comunicação, tanto pela falta de preparo dos assessores como pelo preconceito que ronda seu surgimento. A autora cita que, no Brasil, o problema ganhou força na década de 1960, com a ditadura militar, onde assessores escondiam fatos relacionados ao governo, e viam jornalistas como inimigos do Estado, enquanto os jornalistas não gostavam dos assessores por causa da omissão de informações feitas por eles.

A pesquisa de Vieira (2004) sobre a relação entre os dois ramos, mostra que as principais reclamações dos jornalistas, referentes aos assessores de imprensa são referentes a ligações em horários equivocados, já que muitos assessores nunca passaram por redações, e o envio de materiais para editorias erradas. Ela diz ainda que muitos jornalistas não consideram assessores como colegas. Este fato pode ser percebido em Portugal, onde, de acordo com Moutinho e Sousa (2010), as duas profissões não podem ser exercidas de forma paralela, por serem consideradas conflituosas. Duarte (2010) descreve as duas profissões como dignas, e afirma que os padrões técnicos e éticos são delimitados pela prática, cabendo aos que exercem a atividade respeitar esses padrões.

Nota-se que o filme *A Embriaguez do Sucesso* é um representante típico do *noir*, por apostar na fotografia em preto e branco, nas locações noturnas, em bares e restaurantes, e na ambivalência de seus personagens. Das características do *noir* citadas por

Borde e Chaumeton, e que constam no trabalho de Augusti (2013), o filme possui a visão distorcida das autoridades, na figura do policial corrupto amigo de Hunsecker, os complôs bizarros e a sua instabilidade, que ocorrem na relação entre ele e Sidney. Mesmo não possuindo todos os elementos presentes na obra *noir*, o filme é considerado representante do gênero, pois como Augusti (2013) afirma, filmes que possuem apenas algumas características podem ser considerados noirs, enquanto outros que possuem a maioria, não são.

A relação entre assessores e jornalistas que é vista na tela é construída praticamente sem fatores éticos, sendo embasada em conceitos imorais e troca de favores pessoais, que se misturam e se confundem com o campo profissional. O jornalista que escreve colunas, J.J. Hunsecker, vivido por Burt Lancaster, é poderoso e dominador. É representado como um homem acostumado a ser obedecido, e por isso, detesta quando é contrariado. O jogo de câmeras exemplifica isso enquadrando o personagem em contra plongée, de baixo para cima, sobretudo em cenas com os outros personagens, dando a ideia de grandiosidade perante os demais. A maioria de sua coluna é feita através de notas e informações que chegam até ele graças aos assessores de imprensa. Hunsecker, no entanto, não os vê como colegas, nem dá a importância devida a eles como colaboradores, os destratando e fazendo pouco caso do seu trabalho. Mesmo assim, os assessores estão sempre no seu encalço, na esperança de conseguirem um espaço na coluna do jornal do dia seguinte e são parte fundamental para que a coluna de Hunsecker exista.

Sidney Falco aparece como um desses assessores ávidos pela coluna de J.J. É possível observar que, no filme, o profissional é construído como

um homem ambicioso, ambíguo, capaz de atitudes imorais e antiéticas para chegar ao topo. Nele, se encontra o hedonismo citado por Augusti (2013) como um dos pilares do *noir*. Sidney é hedonista, busca o prazer e a satisfação pessoal a qualquer preço. Sua falta de ética é uma representação da profissão, vista pela narrativa, que em diversos pontos descreve os assessores como mentirosos e de natureza manipuladora, e que seriam exatamente estes fatores que levariam os clientes a procurá-los. A postura é também reflexo da sociedade da época, pois segundo Augusti (2013), a América naquela época possuía uma divisão de classes fortemente delineada, capaz de definir o sucesso ou fracasso de alguém.

Falco é exposto como um homem de mil faces, e como ele mesmo afirma, deseja ser alguém que não precise obedecer a ordens. Para isso, ele aceita separar a irmã de J.J. Susan, do namorado, o músico de jazz Dallas. A irmã de Hunsecker representa uma das mulheres do *noir*, a mulher cativa, passiva, descrita por Ferro (2013). Na relação dela com o irmão, paira no ar um clima de relação incestuosa, outra marca que o *noir* aceita em suas representações.

É perceptível que a obra enxerga o assessor como alguém menor que o jornalista no campo profissional. Os sinais são claros: além do respeito que Hunsecker possui, ao contrário de Falco, o assessor também é colocado como mentiroso, medíocre e endividado e sem conseguir cumprir as tarefas prometidas aos clientes, contrariando um dos preceitos básicos da profissão, que é manter um bom contato com a imprensa. Mais uma vez, a câmera tem sua responsabilidade, ao filmá-lo, principalmente nas cenas com Hunsecker, em plongée, de cima para baixo, realçando a sua inferioridade.

Bibliografia

AMARAL, Luiz. Assessoria de Imprensa nos Estados Unidos. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

AUGUSTI, Alexandre. *Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero*. Tese (doutorado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BELLA, Pricilla. *Jornalistas, Relações Públicas e Assessoria de Imprensa: um problema de comunicação*. Dissertação (mestrado em Comunicação), Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2011.

BERNARDO, Nuno; EZEQUIEL, José. *Film Noir: ciclo terceiro*. Almada, Oficina do Crime // e-dições virtuais e José Xavier Ezequiel, mxx, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CAMPOS, Leonardo. A história do cinema mundial – 3. *O expressionismo alemão e o cinema noir*. Disponível em http://www.passeiweb.com/estudos/cinema/leonardo_cinema_4 Acesso em 12 out.2013

CARREIRO, Rodrigo. *A Embriaguez do Sucesso*. Disponível em <http://www.cinereporter.com.br/criticas/embriaguez-do-sucesso-a/> Acesso em 23 out.2013

CARVALHO, Débora Sofia. *Fatal, cativa e independente: a mulher no filme noir*. Dissertação (mestrado em Estudos Artísticos), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

CARVALHO, Carla; ESPERANÇA, Paula. *O movimento expressionista alemão*. Disponível em http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/cinema/dossier/anjo_azul/aa-expressionismo.htm Acesso em 14 out.2013

CHAPARRO, Manuel Carlos. Cem Anos de Assessoria de Imprensa. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

DUARTE, Jorge. Assessoria de Imprensa no Brasil. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

EVANGELISTA, Uisflávio. *Olhando para trás: a visão histórica da assessoria de imprensa contemporânea*. Disponível em <http://www.re-cantodasletras.com.br/artigos/2277616> Acesso em 21 dez.2013.

FERRO, Fernanda. *O filme noir e a crítica feminista de cinema*: Laura Mulvey e Elizabeth Kaplan. Trabalho (pós-graduação em Cinema), Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2013.

HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARINA, Antônio. *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996.

KLEIN, Joshua. Rede de Intrigas. In: SCHNEIDER, Steve Jay (org.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante Ltda. 2012.

KOPPLIN, Elisa; FERRARETTO, Luiz Artur. Assessoria de Imprensa: teoria e prática. In: BIGOLIN, Simone. *Estudos de assessoria de imprensa*. Disponível em <http://estudosdeai.blogspot.com.br/2008/04/dentro-do-universo-da-comunicacao-social.html>

LIMA, Gerson Moreira. Release Mania: uma contribuição para o estudo do “press release” no Brasil - São Paulo: Editora Summus, 1985.

MAIA, Guilherme. Ensaio sobre a música do cinema noir clássico: um panorama de O Falcão Maltês e A Marca da Maldade. In: SILVA, Carla Luciane. *Tempos Históricos*. Cascavel, PR: Edunioeste, 2011.

MAFEI, Maristela. Assessoria de Imprensa: como se relacionar com a mídia. In: BELLA, Priscilla. *Jornalistas, Relações Públicas e Assessoria de Imprensa: um problema de comunicação*. Dissertação (mestrado em Comunicação), Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2011.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MAZZARINO, Jane Márcia. O agendamento na perspectiva das fontes do campo jornalístico: observando fazeres do movimento socioambiental. *Revista Fronteira* (UNISINOS), v. IX, p. 53-63, 2007.

MONTEIRO, Graça França. A Notícia Institucional. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

MOUTINHO, Ana. SOUSA, Jorge Pedro. Assessoria de Imprensa na Europa. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene*: Cinema Alemão. São Paulo: Global, 1983.

NEGRINI, Michele. *A morte em horário nobre: a espetacularização da notícia no telejornalismo brasileiro*. Tese (doutorado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

NEWMAN, Kim. A Embriaguez do Sucesso. In: SCHNEIDER, Steve Jay (org.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante Ltda., 2012.

NOGUEIRA, Lisandro. *Cinema e Jornalismo: o melodrama e a tragédia moderna*. VII Congresso Nacional de História da Mídia. 2009.

OLIVEIRA, Marilu. sobre crimes, mulheres fatais e investigadores: do romance noir ao filme neo-noir, um longo percurso. In: MATSUDA, Alice. *Diálogo e Interação*. Cornélio Procópio, PR: Faculdade Cristo Rei, 2009.

ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir: espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010.

SCHUDSON, Michael. Discovering the News. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

SILVA, Nathalia. *Pacto Sinistro e Cães de Aluguel: o imaginário sobre o crime nos filmes noir e neo-noir*. Trabalho de conclusão de curso (título em bacharel em Comunicação Social – Jornalismo), Universidade Federal do Pampa, São Borja, 2013.

SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (orgs.). *Film Noir*. New York: Overlook, 1992.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história breve do jornalismo no ocidente. In: SOUSA, Jorge Pedro (org.). *Jornalismo: História, teoria e metodologia*. Perspectivas Luso Brasileiras. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008.

VIEIRA, Josiany. *Jornalistas e o mundo das assessorias de imprensa*. Monografia (graduação em Jornalismo), Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2004.

TRAQUINA, Nelson. As notícias. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1993.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo, porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2004.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo. A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. Florianópolis: Insular, 2005.

TRAVANCAS, Isabel. *Jornalista como personagem de cinema*. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2001.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Recebido em 23/02/2016
Aprovado em 29/07/2016

VI Borde e Chaumeton descrevem sete elementos necessários para caracterizar um filme noir: um crime; a perspectiva dos criminosos, às vezes superando a da polícia; uma visão invertida das tradicionais fontes de autoridade, acentuando a abordagem da corrupção policial; alianças e lealdades instáveis; a *femme fatale*; violência bruta; motivação e mudanças em complôs bizarros.

VII Revistas com histórias de violência, impressas em papel de baixa qualidade, feitos de polpa de madeira, e com capas feitas com cores berrantes

VIII Filmes feitos após o período clássico do noir, que se utilizam dos elementos do gênero com temas atuais, como Chinatown ou Estrada Perdida

IX Estilo cinematográfico, que se estendeu por outras formas de arte, que se caracterizava pela distorção de cenários e personagens e pelo uso da maquiagem pesada. Teve seu auge na Alemanha na década de 1920, logo depois da 1ª Guerra Mundial

X O ato de representar. É a ideia de concepção de alguém sobre o mundo ou um determinado assunto. É a reprodução de uma pessoa ou de alguma coisa.

XI Termo utilizado para se referir ao enquadramento em que a câmera filma o objeto de cima para baixo. Este enquadramento diminui e inferioriza o objeto, o situando em uma perspectiva onde há algo maior do que ele.

I Alex Sampaio Pires, Jornalista pela Universidade Federal de Pelotas, Brasil.. Contato: alexpires1990@hotmail.com

II Michele Negrini, Orientadora do trabalho. Jornalista. Doutora em Comunicação pela PUC RS. Professora do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas, Brasil. Contato: mmnegrini@yahoo.com.br

III Filme que mostra os soldados imperialistas japoneses chegando à ilha de Iwo Jima, no Pacífico, pouco antes da batalha com os norte americanos. Através das cartas escritas pelos japoneses, a narrativa mostra os acontecimentos que antecedem a batalha, como a construção de uma fortaleza subterrânea.

IV Filme que mostra a batalha de Iwo Jima sob a ótica dos americanos, que saíram vencedores e ficaram marcados pela imagem de cinco fuzileiros e um integrante do corpo médico da Marinha erguendo a bandeira dos EUA no monte Suribachi.

V Batalha que ocorreu em 1945, durante a Segunda Guerra Mundial, pela posse da Ilha de Iwo Jima, no Pacífico. A ilha, ocupada pelos japoneses, era alvo dos americanos para construir uma base de aviões bombardeiros. Os EUA saíram vitoriosos.

Seguindo a constituição da Joalheria contemporânea

Siguiendo la creación de la joyería contemporánea

Following the constitution of the Contemporary Jewellery

Ana Neuza Botelho Videla¹

Palavras chave:

Joalheria
contemporânea

Teoria do Ator-Rede

Arte

Resumo:

A proposta deste estudo visou apresentar o segmento profissional da joalheria, tendo por objetivo identificar em quais circunstâncias a joalheria é considerada arte, por ser uma categoria orientada para a produção de trabalhos mais experimentais, os quais podem ter a intenção de problematizar a ornamentação corporal ou a linguagem da joalheria. Do ponto de vista metodológico, distinguir as características dos produtos gerados por artistas joalheiros implicou no acompanhamento das práticas de produção, comercialização, eventos de divulgação e lançamentos de projetos. A construção teórica da pesquisa objetivou abarcar o ponto de vista do sujeito e seu contexto. Neste sentido, a obra de Bruno Latour contribuiu para se pensar a constituição de uma categoria artística. Como resultados, observamos que os joalheiros, por se situarem entre dois campos de práticas, parecem se encontrar em um espaço liminar. De um lado, afirmam que o que os diferencia das outras formas de produzir joalheria é a exploração ou experimentação do objeto associado ao corpo. De outro, tem-se o conhecimento especializado da joalheria, o qual faz a mediação das influências externas.

Resumen:

Este estudio se presenta en el segmento profesional de la joyería, con el objetivo de identificar las circunstancias que coloca la joyería es arte, como una categoría específica para una producción de obras más experimentales, que puede tener la intención de problematizar una ornamentación corporal o la lenguaje de joyería. Desde un punto de vista metodológico, para distinguir las características de los productos generados por los artistas joyeros, resultó en seguir las prácticas de producción, marketing, eventos de difusión y lanzamiento de proyectos. La construcción teórica de la investigación tiene como objetivo abarcar punto de vista del sujeto y su contexto. En este sentido, la obra de Bruno Latour contribuye a pensar en una constitución de una categoría artística. Como resultado, se observó que los joyeros, ya que se encuentran entre dos campos prácticas parecen encontrar en un espacio liminal. Por un lado, afirman que se diferencian de otras formas de producción de la joyería por una exploración o experimentación del objeto asociado con el cuerpo. Por otro lado, se tiene la experiencia de la joyería, que media las influencias externas.

Palabras clave:

Joyería contemporánea

Actor-Red Teoría

Art

Keywords:

Contemporary jewelry

Actor-Network Theory

Art

Abstract:

The purpose of this study is to present in the professional segment of jewelry, in order to identify in some circumstances the jewelry is a conceptual art, because it is a category oriented towards a production of more experimental works, which may have an intention to problematize a body ornamentation Or A language of jewelry. From the methodological point of view, distinguish as characteristics of products generated by implied jewelers artists not following the practices of production, marketing, promotion events and project launches. The theoretical construction of research aims to encompass the subject's point of view and its context. In this sense, a work by Bruno Latour helps to think of a constitution of an artistic category. As a result, we find that the jewelers, as they lie between two practice fields, seem to be in an opening space. On the one hand, statement that what differ from other forms of jewelry production is an exploration or experimentation of the object associated with the body. On the other hand, it has the specialized knowledge of jewelry, which mediates external influences.

Seguindo a constituição da Joalheria contemporânea

1. Introdução

Apresenta-se, neste artigo, parte da pesquisa realizada para a tese de doutorado *Joalheria, arte ou design?* (VIDELA, 2016). A joalheria que aqui se analisa é a ocupação profissional desenvolvida nos dias atuais, na qual pode prevalecer uma compreensão mais artística ou mais comercial da atividade a depender do contexto ou da segmentação abordada. Algumas dessas posições estão mais próximas do design, enquanto outras mais próximas da arte. Para isso, retoma-se a discussão das várias formas de atuação profissional, nas quais se apresentam tanto o sujeito que produz artesanalmente, quanto as produções industriais, em contraponto com os que estão problematizando a joia como adorno corporal, e que estão, de certa maneira, levando o problema da linguagem artística ao seu extremo.

Como a atuação nesse campo, assim como em tantas outras atividades profissionais, pode ocorrer de distintas maneiras, sob diferentes perspectivas, buscou-se apresentar as categorias mais emblemáticas da joalheria, para em seguida determo-nos na joalheria contemporânea, compreendida como uma linguagem artística.

Portanto, a proposta foi identificar, entre os produtores que se posicionam como produtores de artefatos com expressão artística, os processos que condicionam suas atuações nessa atividade profissional. Pois, de acordo com a argumentação deste estudo, pode-se evidenciar nos diferentes desempenhos, uma análise das estruturas e processos que condicionam as atuações dos sujeitos.

Em termos metodológicos, foi adotada a teoria do ator-rede - TAR (LATOUR, 1994, 2004a, 2012), cujo método consiste na observação participante e descrição, aos moldes da etnografia.

A pesquisa inicialmente contaria com informantes apenas do Brasil, porém, ao longo do processo do doutorado, surgiu a oportunidade de fazer o estágio doutoral no departamento de Antropologia da UAM, na Cidade do México. Quase que simultaneamente tomei conhecimento, através de um artigo originário de um Fórum de joalheria contemporânea^{II}, da existência de um coletivo^{III} de artistas joalheiros também na Cidade do México, daí oportunizou-se a ideia de, a partir dessa informação, dar continuidade ao trabalho de campo com joalheiros contemporâneos estrangeiros.

2. Facetas da joalheria

A atividade joalheira, na perspectiva dos produtores, conta com especificidades que a faz formar especialistas, oferecendo uma direção contrária da tendência que outros setores econômicos enfrentam da flexibilização do trabalho (CANCLINI, 2012). Em vez disso, observa-se na joalheria uma atividade profissional de muita tradição, identificável mais fortemente em algumas regiões. Com o intuito de ilustrar em que consiste a especificidade da formação joalheira, passa-se ao relato da joalheira Tissa Berwanger e de sua experiência na Alemanha, país com vasto lastro na área. Tissa, após um primeiro contato com as técnicas de joalheria na Escola de Ourivesaria do SENAI-RJ, optou por complementar sua formação em joalheria na Zeichenakademie Hanau, Alemanha, escola conhecida pela excelência na formação técnica. A sua escolha por essa escola foi motivada pela orientação que a escola possui em formar ourives como produtor e criador de joia. Tissa enfatiza que não se trata de uma escola de design de joias e ainda esclarece que,

“há uma diferença entre design de joias e *gestaltung* de joias, o design é orientado para a indústria, enquanto a *gestaltung* é focada na configuração da joia, na joalheria de autoral” (Entrevistada). Segundo Tissa, a cidade de Hanau, na Alemanha, conta com várias instituições que reforçam a importância da joalheria para a comunidade local. Além disso, contam com tecnologia para a produção dos materiais utilizados na fabricação de joias, que não encontramos no Brasil. Para isso, é fundamental contar com equipamentos como laminadores grandes, que permitem a elaboração de chapas de espessura calibrada e de grande dimensão. Ou seja, contam com facilidades que auxiliam no desenvolvimento profissional.

Na cidade de Hanau, não só tem a escola, eles tem o museu que é o Goldschmeidhaus, todas as exposições que passam por Munique, elas vão parar em Goldschmeidhaus. Eles têm várias empresas de metal, eles têm a Heraeus que vende ‘os metais’, então os alunos encomendam... os alunos que fazem objetos, tem uma turma só de objetos de prata, eles encomendam uma chapa grande de prata, lisinha, da espessura que eles queiram. Pra fazer o desenho é muito fácil, virava o metal aqui, virava o metal ali, você fazia um objeto porque você tem essa possibilidade de ter chapas grandes, muda a sua forma de pensar no projeto. E eram muitos incentivos, no projeto final, a gente pedia o metal e podia devolver o resto. Então a gente só pagava aquilo que se usava. Tudo, soldas, metais, todos perfeitos e maravilhosos. Tinha uma empresa de ferramentas, que vende pra Alemanha inteira, na própria cidade, então era muito fácil você comprar e ter o material. E se no meio da aula você via que tinha que ter uma broca, na hora da pausa você corria com a bicicleta e comprava a broca e voltava. Então dava pra desenvolver. (Informação verbal)^v

Embora o exemplo da formação alemã esteja muito distante do que ocorre na realidade brasileira, a intenção de mostrar uma formação de excelência é poder identificar a construção de um especialista, cujo início ocorre desde a seleção dos alunos, que é constituída por provas, uma de desenho, outra que avalia a habilidade em construções com papel, ou seja, a escolha dos alunos para a escola técnica de joalheria está condicionada a que eles possuam habilidades manuais. Uma vez identificado os candidatos possuidores dessas habilidades, os alunos serão introduzidos aos saberes^v relacionados à atividade e treinamento em técnicas finas e precisas, em um curso com duração de três anos e meio e com 35 horas de carga horária semanal. Para além dessa formação, os joalheiros contam ainda com facilidades para a condução da profissão, desde o acesso de toda cadeia produtiva, de materiais, metais, ligas especiais e ferramentas de qualidade^{vi}, a eventos relacionados ao segmento, espaços expositivos e de comercialização. Esse contexto favorece o desenvolvimento dos profissionais, uma vez que possuem acesso às tecnologias que facilitam a materialização dos projetos, além de contarem com a permanente circulação do trabalho de outros produtores, estimulando a reflexão do universo no qual estão envolvidos.

Feita essas considerações, passa-se para uma concisa apresentação da joalheria. A atividade que aqui discutiremos é a composição do segmento da joalheria e sua relação de profissionalização hoje, no qual pode prevalecer uma compreensão mais artística ou mais comercial da atividade a depender do contexto ou da segmentação abordada.

2.1. Joalheria de Autor

Para Liesbeth den Besten (2011), há uma série de categorias que compõem a Joalheria, tais como: joalheria contemporânea,

joalheria de estúdio, arte joalheria, joalheria de pesquisa, design joalheria e joalheria de autor. Alguns desses termos têm origem específica em um país, como é o caso da “joalheria de autor”, derivação do “Cinema de Autor”, que surgiu na França, na década de 1950, através das ideias de François Truffaut e André Bazin. Em seguida, esse termo se expandiu para uma experiência nova com a Joalheria, também mais relacionada à arte, até ganhar outras regiões.

Para Ramón Puig Cuyás^{VII} (RO-JAS, 2016), “La joya de autor es un término confuso que solo nos indica la voluntad de autoría, pero no nos da información de si es un producto artístico, de artesanía, de diseño o de joyería convencional”^{VIII}. Portanto, joalheria de autor não é uma denominação adotada atualmente pelos informantes para se referirem à joalheria com expressão artística, pois identificam no termo uma carência de rigor e referência a um período. Contudo, esse termo foi muito utilizado pelos joalheiros brasileiros nas décadas de 1980 e 1990. De acordo com a informante Elizabeth Franco, joalheria de autor era a designação adotada pelos produtores que buscavam uma criação própria, tanto na forma como no material, em oposição às joias comerciais. Entretanto, o termo após esse período, foi paulatinamente caindo em desuso.

2.2. Alta Joalheria

A categoria da alta joalheria possui o propósito de produzir peças de luxo. Isso significa que para fabricar peças dessa categoria enfatiza-se, sobretudo, dois elementos: matéria-prima rara e mão-de-obra altamente qualificada e extremamente habilidosa. As matérias-primas utilizadas nestas peças são, sobretudo, as ligas, que é a combinação de dois ou mais metais, e as gemas^{IX} com características naturais especiais. As gemas precisam possuir vários aspectos para alcançar valor no mercado joalheiro, tais como; elevado teor de pureza,

intensidade na cor (quando se trata de gema corada), não apresentar clivagem, nem incrustação. A lapidação é um beneficiamento pelo qual a gema passa antes da montagem na joia, cujo objetivo é realçar a beleza dos minerais, amplificando suas propriedades físicas, como o brilho (reflexão), o fogo (dispersão), o jogo de cores das gemas, entre outros aspectos, de acordo com a estrutura cristalina de cada material. Com relação à mão-de-obra, o outro aspecto destacado da produção da alta joalheria, implica em uma formação longa e, por isso, cara, na qual o pretendente deve ser iniciado ainda jovem, por volta dos 15 ou 16 anos, pois quanto mais jovem iniciar no ofício, mais facilidade terá em incorporar habilidades mais finas^X. A produção de uma peça de alta joalheria exige um alto grau de perfeição, evidentemente que outras características são importantes, como o design e as inovações tecnológicas, no entanto, os dois itens destacados são os mais emblemáticos para essa categoria. Como é exigido um alto grau de perfeição nos produtos desta categoria, a produção não pode prescindir da maestria do artesão, combinado com matérias-primas especiais e raras. Esse aspecto acaba por não permitir muita escala, pois a ênfase recai na qualidade da execução. Virgílio Bahde, um dos nossos informantes, compara a fabricação de peças de alta joalheria com a fabricação de produtos de marcas de luxo. Assim, ele diz, “é um sistema de indústria, mas uma indústria que passa por um processo artesanal. É como a fabricação de bolsas da Hermès, que conta com o melhor couro, [...] é industrial? É, mas é feito com os padrões do artífice. Tem que ter um artífice ali, que conhece muito, a vida dele é aquilo [...]”.

2.3. Joalheria Industrial ou de Estúdio

A joalheria industrial, por sua vez, se distingue das outras categorias que compõem o universo da joalheria por adotar as práticas do design com intuito de obter escala. Neste aspecto, a contribuição do design é no sentido de desenvolver projetos que permitam agilizar a produção. Desse

modo, ao otimizar os recursos a fim de atingir escala, essa categoria opera a diferença mais marcante com a alta joalheria. Aqui a tecnologia tem um papel relevante na obtenção de um produto de qualidade, tanto no acabamento, quanto no design, tendo em vista proporcionar o desenvolvimento de peças inovadoras. Assim, a indústria faz uso de várias tecnologias, como a prototipagem rápida, e algumas ferramentas de modelagem que possibilitam a criação de peças que não poderiam ser executadas na bancada do ourives. A solda a laser é outra tecnologia que permite soldar distintos materiais, que não poderiam ser unidos através dos processos tradicionais da ourivesaria. Ou seja, ao alterar o processo de fabricação da joia, o uso da tecnologia possibilita uma nova configuração da joia e, com isso, mantém-se a competitividade do negócio.

A trajetória da informante Lívia Canuto, designer de joia, ilustra bem a distinção das categorias, pois no período da pesquisa Lívia operava a mudança de designer de joias de atelier para uma produção industrial. Lívia iniciou sua formação no curso de escultura das Belas Artes, UFRJ e, pouco tempo depois, ingressou no curso de desenho industrial da Universidade, também no Rio de Janeiro. Durante um período, chegou a frequentar os dois cursos, até fazer a opção pelo design. Para Lívia, designer de formação, o campo da joalheria pode ser compreendido da forma relatada a seguir.

Eu vejo a alta joalheria, que é Tiffany, Cartier, [...] vejo uma joalheria mais industrial, [...] mais ligada ao design. Para mim o Antonio Bernardo é industrial, tem fábrica, tem muitas lojas, tem produção, mas tem a preocupação de designer. Tem o industrial H.Stern, que cada vez mais tem uma preocupação com o design. Uns são mais bem sucedidos que outros em relação a isso, mas é industrial. Vejo pequenos produtores,

designers no mercado, com seus ateliês, com suas oficinas, com suas produções mais reduzidas. Que também estão comercializando. E tem os artistas joalheiros, que infelizmente eu não vejo mercado para eles se mostrarem. Não vejo galerias que estejam abertas para receber esses joalheiros. Não vejo exposições aqui. Mas eu sei que tem uma minoria que tem outra proposta dentro do ramo todo da joia. (Entrevistada)^{XI}.

Lívia, ao ser indagada sobre a forma em que atua no campo da joalheria, diz que se vê “como um pequeno atelier, uma pequena oficina, como designer de joias, porque tenho preocupações que fazem parte do design, da comercialização, da estética, da funcionalidade.” Mas em breve Lívia vai abrir uma loja no Shopping da Gávea, local que se destaca na área da joalheria, pois conta com várias marcas do segmento. Assim, ela diz que vai “deixar de ter a cara de atelier, pra ter um negócio mais industrial, mas sempre com a preocupação do design”. A distinção que Lívia faz entre a joalheria de atelier para a joalheria industrial é a escala.

Portanto, a depender do nicho que a empresa escolhe atuar, é possível agilizar e otimizar boa parte da produção, no sentido de eliminar ao máximo as etapas artesanais de montagem das peças e os processos de acabamentos manuais, os quais passam da bancada do ourives para procedimentos automatizados da produção. A fabricação continua a ter uma predominância de materiais nobres, mas a joalheria industrial pode adotar combinações com outros materiais, como madeira, couro, esmaltes, aço e titânio, etc. Para essa categoria de joalheria, tanto o design, como o processo produtivo visam agilizar a produção.

Por conseguinte, pode-se definir a joalheria de estúdio como sendo executada por produtores individuais em seus próprios ateliês, em que podem contar

com um ou dois assistentes, mas o que vale destacar nessa forma de produção é o controle que o produtor tem de todas as etapas de fabricação da peça, da ideia à comercialização, cabendo aos assistentes as etapas de preparação do metal ou materiais a serem adotados na produção, assim como do acabamento das peças.

2.4. Joalheria Contemporânea ou Arte Joalheria

Joalheria Contemporânea ou Arte Joalheria são denominações adotadas de maneira intercambiável, sem distinção, assim, os dois termos são usados para designar a categoria da joalheria pautada pela arte. Historicamente, este segmento da joalheria surgiu na década de 1960, período de plena efervescência no campo da arte, tendo como um dos seus principais pressupostos problematizar a própria linguagem da joalheria, tais como: o luxo, a preciosidade, os materiais, as técnicas, a tipologia adotada e a ornamentação. Os primeiros joalheiros a participarem do segmento artístico da joalheria criaram peças em que levantavam questões sobre preciosidade, ornamentação e usabilidade, desafiando e explorando a tradição do campo para contestá-la. Pode-se, inclusive, pensar o questionamento da própria linguagem da joalheria como o indicativo de um amadurecimento do campo, pois algo muito próximo havia acontecido com a arte contemporânea através do seu processo de diferenciação da arte moderna, no sentido em que problematizou a própria linguagem de representação do mundo e do seu modo de fazer artístico.

De acordo com Archer (2001), as mudanças que ocorreram na arte da Europa e Estados Unidos, sobretudo, a partir da pop art, mas também com o surgimento do minimalismo e da arte conceitual, deflagrou-se uma modificação da relação entre arte e vida cotidiana. Nesse sentido, os novos movimentos

procuravam aproximar a arte da vida cotidiana. Pode-se observar, nos trabalhos desse período, que muitas obras da pop art faziam referências ao comportamento, atitudes e estilo de vida da América contemporânea. A concentração era nos lugares-comuns ou nas banalidades da existência. De modo que o significado do trabalho podia não estar mais contido na própria obra, mas, antes, encontrar-se associado ao contexto que o artista queria discutir. Esse contexto podia ser tanto o movimento artístico anterior, que no caso da pop art era o expressionismo abstrato, quanto questões relacionadas ao consumo cotidiano. As obras deixaram de ser avaliadas e pensadas, prioritariamente, em termos estéticos; outros aspectos passaram a ser ressaltados.

Um dos rompimentos mais significativos, desse período, foi em relação à narrativa modernista da história da arte. Essa mudança histórica da produção da arte foi conhecida como o “fim da arte”, tese defendida tanto por Hans Belting (2006), como por Arthur Danto (2006), cujo sentido “tinha mais a ver com a maneira como a história da arte tinha sido concebida enquanto uma sequência de fases de uma narrativa em desdobramento” (DANTO, 2013, p. 3). Dito de outra maneira, trata-se do fim da narrativa que teve início no renascimento, em que se levava em conta um encadeamento dos movimentos pensados em termos de uma linha evolutiva. Esse modelo de narrativa não mais servia para compreender as novas proposições de arte que surgiram a partir da década de 60. Para o entendimento da arte contemporânea precisava-se de uma narrativa de outra ordem, pois as exposições dos acontecimentos artísticos passaram a não ser narrados de forma encadeada, na qual um movimento sucede outro. Desse modo, foi identificado um fim para a narrativa da história da arte, mas obviamente não para as obras de arte, o assunto transmitido por essa narrativa.

Entretanto, o maior desafio foi o reconhecimento de que o significado de uma obra não estava necessariamente contido nela, mas podia emergir do contexto em que se encontrava, o qual podia ser social, político ou formal. A arte contemporânea precisava ter significado e ter sua apresentação coadunada com esse significado; as questões estéticas não eram mais a problemática norteadora de uma obra.

Com relação à arte joalheria, observa-se, neste mesmo período, os trabalhos de alguns artistas joalheiros que discutem os aspectos constitutivos do seu campo, trazendo conceitos a partir de seus envolvimento com a linguagem da joalheria, tais como: o corpo, as questões sociais e políticas que os cercavam, o luxo, a ornamentação. Assim, foi a partir da década de 1960 que os joalheiros começaram a questionar seu próprio campo de ação. A primeira geração de joalheiros europeus, que inclui os suíços Otto Künzli (1948) e Bernhard Schobinger (1946), o holandês Gijs Bakker (1942), a inglesa Caroline Broadhead (1950), sentiam-se desconfortáveis frente às convenções do mundo da joalheria e suas tradicionais conotações de luxo e riqueza (DEN BESTEN, 2011). Para Damian Skinner (2013), crítico de arte contemporânea, Künzli é o mais perfeito exemplo da natureza crítica e conceitual do campo.

By this I mean the way contemporary jewelry objects and practices are intended to actively grapple with the conditions and circumstances in which contemporary jewelry takes place. In general, contemporary jewelers work in a critical or conscious relationship to the history of the practice and to the wider field of jewelry and adornment (SKINNER, 2013, p. 1).

Desse modo, pode-se identificar que essa categoria busca problematizar os elementos que constituem a linguagem

da joalheria, se contrapondo à joalheria hegemônica do período. Portanto, joalheria contemporânea é uma categoria muito recente, cuja disposição propriamente estética, se opera através da experiência com a arte que a subsome na função corporal. Ou seja, a arte joalheria toma por base os pressupostos do campo da arte, por um lado, e, por outro, a arte a concebe associada à função corporal. Sendo precisamente essa característica, a função, que para o campo da arte afasta a possibilidade da joalheria ser considerada uma atividade artística.

A fim de ilustrar o surgimento da categoria da joalheria contemporânea, cito o depoimento de Rudolf Ruthner^{xii}, para quem essa categoria surgiu para se contrapor à alta joalheria e aos altos custos envolvidos nos materiais empregados nas peças. Rudolf explica que na década de 1960 os produtores mais jovens, formados pelas melhores escolas europeias, dominavam com maestria a técnica da ourivesaria.

[...], a joia contemporânea começou nos anos 70, não? Eu conheci pessoas que começaram com isso. Meu amigo fez a primeira exposição quando abriu a Electrum Gallery, em Londres, ele foi o primeiro. Como aconteceu? Veio da ourivesaria tradicional, não da ourivesaria, mas de certa forma da ourivesaria tradicional, cada um, esses artesãos, procuraram uma linguagem própria, cada um desenvolveu um determinado estilo e se afastaram da alta joalheria. Eles foram contra essa forma de fazer joalheria porque era muito caro, as pedras eram caras e coisas assim. Mas os primeiros contemporâneos em 1960 e 1970, eles usaram materiais tradicionais e não tradicionais cada um, Hermann Jünger, meu amigo Fritz Maierhofer, de Viena, criaram uma coisa, quando você via a peça sabia de quem era e eles tinham clientela, eles vendiam. (Entrevistado)^{xiii}.

De acordo com relato acima, a joalheria contemporânea foi uma saída que os produtores encontraram para enfrentar os altos custos envolvidos na fabricação de peças de luxo. Para se diferenciarem da alta joalheria, passaram a desenvolver um trabalho de cunho mais pessoal, cuja proposta foi misturar materiais nobres com materiais alternativos.

Os joalheiros que se auto nomeiam artistas joalheiros parecem se encontrar em um espaço à margem das convenções. De um lado, afirmam que o que os diferencia das outras formas de produzir joalheria é a exploração ou experimentação^{XIV} da joia, em que a própria concepção de joalheria sofreu uma expansão, podendo ser um objeto, um vídeo ou imagem, cujo intuito pode ser problematizar os efeitos de adornar, ou refletir sobre o sentido de tomar emprestado as qualidades aparentes das coisas, ou mesmo questionar a própria linguagem da joalheria, como o luxo, a preciosidade, a ornamentação ou a tipologia. Por outro lado, a distinção que esses produtores ressaltam entre as suas atividades e as outras expressões artísticas é a interação com o corpo. Para defenderem a formulação da joia como objetos de arte argumentam que possuem o mesmo espaço exploratório que a arte. A diferença é ter como suporte o corpo, o qual gera um modo mais direto de experimentar o objeto, tanto através da interação entre os expectadores, como individualmente, tendo o corpo como plataforma de exibição.

A interação do objeto-joia e corpo ou o corpo sendo afetado pelo objeto e vice versa, em que o trabalho muitas vezes se completa no uso, seria a diferença seminal entre a joalheria contemporânea e outros segmentos da arte. De acordo com o depoimentos de Francisca Kweitel^{XV}, muitos trabalhos saem do espaço físico do corpo, defendendo que nem todo resultado da produção de arte joalheria precisa ser portado ao corpo. Para exemplificar, Francisca

cita o trabalho de Liesbet Bussche, “Urban Jewellery”^{XVI}, em que o trabalho é um colar de contas, executado com areia e dentro de um canteiro de obra. Outro exemplo a que Francisca recorreu foi o trabalho que Gemma Draper^{XVII} realizou durante seu período de residência artística em Middlesbrough, na Inglaterra, que consiste em fotografias de sinalização das ruas da cidade, mais especificamente no bairro que morou, onde as ruas tinham nomes como, Rua Pérola, Rua Diamante, Rua Esmeralda, Rua Coral e assim por diante. Para a comunidade local, Gemma explica, a localização se chama de Jewellery Streets. A coincidência de morar nessa localidade a fez realizar uma série de fotos com as sinalizações, pois como ela mesma comentou, era a primeira vez que usava pedras preciosas no seu trabalho de joalheria.

Portanto, mesmo que os trabalhos citados por Francisca escapem do espaço físico do corpo, todos eles fazem referência à linguagem da joalheria, ora usam uma tipologia da joalheria, como o colar, mesmo que em espaços urbanos e em grande escala, ora usam equipamentos ou sinalizações da cidade por adotarem termos recorrentes ou materiais adotados na tradição joalheira, tendo como produto ou resultado final as imagens. De modo que, observa-se que vários trabalhos não necessariamente usam o corpo como suporte, mas fazem referência ao universo da joalheria. Ainda de acordo com Francisca, a aproximação com a arte, ou melhor, dizendo, os que fazem arte a partir da atuação na joalheria, buscam romper com os limites impostos pelas convenções da joalheria.

[...] quizás en algunos trabajos como en las fotos intervenidas que tenía Célio⁴³ en la exposición, ¿son joyería? Son fotos, papeles, plastificadas, puestas en la pared, no se llevan en el cuerpo, ahora las piezas que estaban dentro de la caja de Célio, ¿Son joyería? Tienen pin, se pueden poner de

alguna forma. Bueno, es un artista, el lo decía, yo soy un creador. El mismo lo decía también que el tenía problemas con sus piezas, porque dentro da joyería eran un poco difíciles de serien llevadas, pesadas, grandes y dentro de la escultura son muy pequeñas. Entonces es como ni una, ni la otra. Ahí es donde los límites empiezan a volver confuso. Y con Gemma me parece que pasa lo mismo, no sé. Cuando te pones a sacar fotos de las calles porque se llaman piedras preciosas o porque lo que sea, o cuando se pone a hacer esos dibujos monoprint, grabados, cual es el límite? Entonces, a mi, el simposio sí me importa mucho, me importa que eso sea cada vez más. Sí, es un encuentro de joyeros, pero hasta donde podemos empujar en esos límites. (Entrevista)^{xviii}.

Outro aspecto muito enunciado, sobretudo pelos integrantes do coletivo “Sin Título”^{xix}, aponta para a função de comunicação das joias. Nesse sentido, como expressou Fernanda Barba, integrante do coletivo mexicano, “desde luego este tipo de joyería es arte, ya que expresa y tiene el interés de comunicar y hacer sentir”, ou ainda, em outro momento da mesma conversa, quando reforça a aproximação entre a joalheria contemporânea e a arte, “desde el momento en el que no es diseño de joyería, sino una pieza que es emocional”. Para Cristina Cellis, a joalheria contemporânea pode ser definida como, “piezas únicas, con manufactura precisa, impecable que transmiten un significado, un mensaje y vuelcan el interior de quien las creó”.

A partir dos depoimentos acima proferidos, pode-se identificar duas formulações usadas na definição da joalheria contemporânea e do seu espaço de liminaridade (TURNER, 1974), de um lado, observa-se que os enunciados dos joalheiros contemporâneos que passaram

por escolas e que fizeram formação neste segmento da joalheria, exploram e experimentam com mais rigor as fronteiras que demarcam o espaço do campo, até ao ponto de alguns produtores se incomodarem em manter a denominação de joalheiros. Nesse sentido, os relatos de Célio Braga, Gemma ou de Francisca, após alguns trabalhos mais transgressores, como performance, vídeos, fotografias, apontaram para as dúvidas em relação à atividade de atuação, chegando a se questionar se estavam fazendo joalheria. Por trabalho transgressor entendem-se trabalhos em que as fronteiras entre as disciplinas ficam mais difusas. Para Francisca, as classificações apenas facilitam as conversações, mas não fazem sentido, concluindo que “voy ser siempre joyera, porque lo fue de una forma muy intensa y ya está dentro de mi cuerpo. Entonces eso no se va ir más”. Do outro lado, nas formulações dos joalheiros autodidatas prevalece a reinterpretação que dão para o trabalho realizado no interstício das diferentes disciplinas. Assim, a diferenciação que os joalheiros fazem entre a joalheria de design e a arte joalheria está relacionada a quem o trabalho está direcionado, se precisa atender às necessidades do usuário ou do artista. A definição mais recorrente da joalheria contemporânea é a de comunicar intenções e inquietações do criador ou conceitos, mesmo que essa comunicação seja para uma audiência pequena. Outro aspecto salientado está relacionado à escala, em geral, identificam a joalheria contemporânea à fabricação de peças únicas. Em suma, como a joalheria contemporânea realizada na América Latina é mais recente, onde não se pode contar com uma formação especializada pelas instituições culturais - escolas, galerias, museus – prevalece o autodidatismo e a reinterpretação da ambiguidade da arte joalheria. Portanto, o que predomina no entendimento de um trabalho de arte é a de comunicar e expressar questões pessoais do artista.

3. Seguindo a Joalheria Contemporânea

O intuito, ao entrevistar produtores do segmento da joalheria contemporânea, observar o coletivo dos artistas joalheiros mexicanos, assim como, acompanhar as atividades de um simpósio de joalheria desse segmento foi o de conhecer, a partir de suas práticas, a maneira como realizam seus projetos, como se reconhecem e se autodenominam. Vale ressaltar que a ideia deste estudo não é a de encontrar um modelo único de atuação, mas seguir os próprios atores e, dessa forma, entender suas inovações. Se for correto afirmar que a TAR, como assegura Latour, funcionaria melhor para o que ainda não foi agregada, a teoria pode auxiliar na compreensão desse segmento da joalheria no Brasil e no México, onde as condições de produção da joalheria contemporânea se assemelham.

A experiência no exterior ocorreu de forma distinta do que foi realizado com os joalheiros contemporâneos brasileiros. Assim, duas fontes diferentes me chamaram atenção para o que estava acontecendo em termos de joalheria contemporânea no México. A primeira fonte foi um repost^{xx} publicado por uma joalheira inglesa, Jo Pond, no seu perfil do Instagram, em abril de 2014. O post original era de um perfil chamado “the jewellery activist”. Esse nome, relacionado a um ativismo na joalheria me chamou muita atenção, de tal modo que, através de uma busca, acabei chegando ao nome de Holinka Escudero e de sua rede de comunicação, a qual compreende uma conta no Instagram, uma página no Facebook e um blog <<http://holinkaescudero.com/blog/>>. Esse é o meio pelo qual Holinka utiliza para apresentar a joalheria contemporânea, tanto o coletivo do qual faz parte, o “Sin Título”, quanto os vários eventos relacionados a essa categoria por todo o mundo. Mas como a própria Holinka explica, ela precisava de um nome que se diferenciava dela mesma, um nome para a comunicação da joalheria contemporânea.

nea. E foi a partir dessa busca que surgiu o título “the jewellery activist”, o qual dá nome ao site www.thejewelleryactivist.com.

Es lo que te digo: con mi blog, primero estaba conectada con la página de mí trabajo comerciales, entonces el blog era conocido como Holinka Escudero. Después eso no me decía nada, era como Yo, no era eso. Después era ¿o que significa joyería contemporánea? Tampoco me checaba y después de mucho tiempo me concedí el título de “the jewellery activist”. Llegó el momento en que me pregunté, ¿ que estoy haciendo? Todo el día, todos los días estoy detrás del monitor viendo joyería, entonces me di cuenta de que la manera en la que me desenvolvía era la manera de un activista. No un activismo heroico, pero la joyería es mi causa y mi convicción. (Entrevistada).

A outra fonte foi um artigo de Kevin Murray^{xxi}, “Keeping the Faith with Contemporary Jewelry”^{xxii}, no qual ele analisa o surgimento do coletivo de artistas joalheiro mexicanos, “Sin Título”, e também do coletivo taiwanês, Mano MânMân. De acordo com o autor, a formação de coletivo foi uma maneira que os joalheiros encontraram para driblar as dificuldades com as quais se deparam, tanto no México, quanto em Taiwan, contextos que diferentemente do Europeu, não encontram espaços de exposição ou colecionadores. Dessa forma, esses atores resolveram se unir para enfrentar tais dificuldades e buscar novas abordagens para atuar na joalheria de arte. Ou seja, a partir de outras formas de atuação, encontrariam novos caminhos para apresentar a produção na joalheria contemporânea.

Essas duas fontes de informação, que surgiram em um curto espaço de tempo, aguçaram minha curiosidade em conhecer o trabalho dos artistas joalheiros mexicanos. Mesmo antes de ir ao México,

pude observar, através do artigo de Murray e do blog de Holinka, que o cenário mexicano da joalheria contemporânea tinha muitas semelhanças com o que acontecia no Brasil. De forma que, se a análise de Murray estivesse correta, me interessava conhecer esse trabalho coletivo, que sinalizava para um novo caminho na produção da arte joalheria.

O “Sin Título” estava no processo de implantação do seu primeiro espaço físico, motivo que impediu o meu acesso às suas reuniões. Naquele momento, início de 2015, estavam discutindo questões financeiras relacionadas ao aluguel de uma sala comercial. Entretanto, passado esse primeiro momento, pude acompanhar a reedição dos seus projetos, desta feita, no novo espaço físico do coletivo. No projeto La Chiclera, o funcionamento é exatamente o mesmo do equipamento utilizado para a venda de chicletes; ou seja, nesse caso, eles adotaram uma moeda de 10 pesos mexicanos para ser introduzido na ranhura destinada ao pagamento. Em seguida, giramos a manivela e, de forma aleatória, somos surpreendidos com uma peça dentro de esfera de plástico, que pode ser um colar, anel ou broche. Nesse projeto, ressaltam-se alguns aspectos; o primeiro é a ampliação da concepção corrente do que é joia, já que nele a joia pode ser produzida com diversos materiais, além de poder ser vendida em qualquer lugar, basta transportar o equipamento, prescindindo do espaço específico de uma joalheria. Outro aspecto é a forma de comercialização, já que deslocaram um equipamento comumente usado para vender produtos infantis, doces e chicletes, para a venda de joia, associada ao consumo de luxo, no qual a venda requer um atendimento especial. Ou seja, uma forma de comercialização oposta à venda aleatória proposta no “La Chiclera”. Nesse sentido, o trabalho tinha a intenção de ampliar o público consumidor de joalheria contemporânea, na medida em que oferece um produto com um preço popular^{xxiii}

e, ao mesmo tempo, apresenta e divulga, através de uma proposta lúdica, o segmento da joalheria contemporânea.

O outro projeto, San Título, faz um jogo com a palavra San, santo em espanhol, e o nome do coletivo, “Sin Título”. A ideia do trabalho teve como origem a dificuldade que os joalheiros precisam enfrentar a fim de realizar seus trabalhos. Como a sociedade mexicana vive sob uma forte tradição do catolicismo, onde há santos para todas as causas, o coletivo decidiu que também precisavam criar o santo do joalheiro contemporâneo. Ao santo, os membros do coletivo pedem que ele forneça fé na disciplina e força para continuarem o trabalho como joalheiros. Neste caso, eles chamam atenção para a necessidade da fé para lograr atuar como joalheiros contemporâneos, uma vez que para conseguir ultrapassar todos os obstáculos de formação, exposição e comercialização com os quais se deparam, necessitam contar com a força de um santo. Nas palavras de Alberto, um dos membros do coletivo, “En México, dedicarse a la joyería contemporánea es un ato de fé”. Esse trabalho gerou um vídeo, o qual foi apresentado no simpósio de joalheria contemporânea, “En Construcción II”^{xxiv}, em setembro de 2015.

Em algumas das ações que pude acompanhar do “Sin Título”, havia uma nítida preocupação em formar público e posicionar a joalheria contemporânea, através da diferenciação com os outros segmentos da joalheria. Em um desses encontros, o grupo convidou a professora Daniela Rivera para realizar uma palestra sobre sua experiência em joalheria contemporânea. A ideia do coletivo, ao promover esses eventos, é apresentar e divulgar o próprio segmento de joalheria contemporânea. Para isso, pretendiam formar uma agenda de eventos para movimentar o Estúdio Sin Título, sendo as palestras um importante momento de discussão e de formação de público.

Holinka enfatiza a importância que os dois simpósios, “Walking in the gray área” (2010) e “En Construcción” (2012) tiveram para definir o segmento da joalheria contemporânea para eles, que estavam no México, e que conheciam essa abordagem da joalheria por livros e pela internet. A possibilidade de reunir, trocar e conectar com pessoas interessadas na mesma atividade foi decisivo para promover o surgimento do coletivo de artistas joalheiros mexicanos.

A partir destes relatos podemos observar a importância que os Simpósios operaram para o surgimento de uma associação em torno da joalheria contemporânea. Como no México não se encontram as instâncias de formação profissional, onde as pessoas interessadas por essa atividade possam discutir as questões relacionadas ao segmento, os Simpósios foram responsáveis por promover a descoberta da joalheria de arte.

Nesse sentido, a associação é performativa os integrantes do “Sin Título” deram início e se reconhecem como grupo na medida em que formaram o coletivo a fim de encontrar um objetivo que reunisse pessoas em torno de uma atividade que tem a joia como resultado de uma expressão artística. A definição do coletivo também é performativa, já que nela se encontra um esforço por sua manutenção, assim como por demarcar suas diferenças com as outras formas de atuar em joalheria. Esse aspecto de luta por se apresentar e constituir um segmento profissional é também denominado de ativismo por Holinka. De acordo com Latour (2012), o mundo social só pode ser captado quando ocorre alguma mudança, por mais sutil que seja, na qual se opera uma diferença com uma associação mais antiga. Nesse sentido, esse movimento contínuo e performativo do ativismo praticado pelo “Sin Título”, implica em precisar ser representado constantemente a fim de definir a joalheria contemporânea.

4. Considerações Finais

Ao reconstruir as diferentes posições da Joalheria, levando em consideração tendências que vem do mercado e tendências que vem do campo da arte, a fim de ver como tudo isso se articula, objetivou-se localizar as diversas categorias que compõem a estrutura interna deste campo profissional.

Identificou-se uma série de aspectos que impactam na atuação do joalheiro contemporâneo, pois, como inexitem algumas instâncias para a atuação no segmento, a saber: escolas de formação, pontos para comercialização e colecionadores, a solução que esses profissionais encontram para garantir o sustento e permanecer atuantes na categoria consiste no desempenho de outras atividades dentro e fora do campo. Os trabalhos alternativos identificados variaram bastante; no México, como o coletivo era formado quase exclusivamente por designers, com exceção da Zina, que era restauradora de formação e intercalava a restauração com a joalheria, os trabalhos alternavam entre designers de indústria, como Brenda Farias, que trabalha para a indústria moveleira, enquanto outros atuam como designers de marca comercial de joalheria, ou como docentes. Ainda do México, Holinka se responsabiliza por um blog, cujo foco da ação reside em comunicar e divulgar a joalheria contemporânea. Portanto, além da atuação no coletivo “Sin Título”, todos possuem uma fonte de renda em outras atividades. O mesmo ocorria com os joalheiros contemporâneos brasileiros, ou seja, verificou-se a dificuldade em atuar exclusivamente na própria categoria, conduzindo-os a trabalhar em outras áreas, inclusive em trabalhos temporários ou por projetos e/ou ainda serem financiados pela família, compreendido no sentido de um alargamento da permanência na casa dos pais ou através do suporte de um cônjuge que os permitem trabalhar no que gostam.

Conclui-se, portanto, que a atuação na joalheria contemporânea está condicionada às limitações da pouca visibilidade e reconhecimento, intrínsecas a esse segmento, impondo aos seus produtores a precariedade das práticas laborais.

Nesse ponto, vale lembrar as observações contidas no artigo do Murray (2014), as quais despertaram minha curiosidade e motivaram o meu interesse pelo coletivo de artistas joalheiros mexicanos. Em seu artigo, o autor aponta que a atuação do coletivo “Sin Título” fora uma forma de driblar as condições desfavoráveis com as quais os atores se deparavam no México, onde, diferentemente do contexto da Europa, não encontravam espaços expositivos ou colecionadores. Contudo, ao contrário desse argumento, o que se observou nas performances desses atores foi o ativismo social, o empenho em difundir e desenvolver a joalheria contemporânea no México. O sentido aqui empregado para ativismo refere-se aos novos modos de engajamentos político, conduzindo a ação dos joalheiros contemporâneos no esforço em constituir uma categoria. Para isso, promovem eventos, palestras, convidam outros membros como porta-vozes para darem seus depoimentos e, dessa forma, auxiliarem na construção da categoria. Quer dizer, o coletivo de joalheiros mexicano sabe que o público interessado pela joalheria de arte é muito reduzido, por isso, elegeram como foco de ação, essa forma de ativismo objetivando expandir sua comunicação a mais pessoas, para, aí sim, poder criar condições de atuação. Portanto, nesse momento, a luta é centrada em instituir a categoria.

Bibliografia

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BESTEN, Liesbeth den. *On Jewellery – a compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2011.
- CANCLINI, Nestor García. Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes. In: CANCLINI, Nestor García; CRUCES, F.; POZO, M. U. C. (coords.). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona: Editora Ariel, 2012. p. 3-24.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.
- LATOUR, Bruno. A Dialog on Actor Network Theory. In: AVGEROU, C.; CIBORRA, C.; LAND, F. F. (eds.). *The Social Study of Information and Communication Study*. Oxford University Press, 2004. p.62-76. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/90-ANT-DIALOG-LSE-GB.pdf>. 2004a.
- LATOUR, Bruno. *A esperança de Pandora: Ensaio sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LATOUR, Bruno. Por uma antropologia do centro [entrevista]. *Mana*, v. 10, n. 2, Rio de Janeiro, outubro de 2004(b).
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator rede*. Salvador: Edufba, 2012.
- MURRAY, Kevin. Keeping the Faith with Contemporary Jewelry: The Rise of the Collective in Mexico, Taiwan and Beyond. *Art Jewelry Forum*, San Francisco, 22 nov 2014. Disponível em <http://www.artjewelryforum.org>. Acesso em 30 nov. 2014.
- ROJAS, Jorge. Ramón Puig Cuyás: la armonía matemática. In: GOLD AND TIME. Diário online de información sobre joyería y relojería. Noticias y actualidad del sector de la joyería y la relojería. Disponível em: <http://www.goldandtime.org/noticia/80898/Goldtime/La-armonia-matematica-de-Ramon-Puig-Cuyas.html>. Acesso em 29 Jan. 2016.
- SKINNER, Damian. A Künzli for Our Time? *Art Jewelry Forum*, San Francisco,. 21 mai 2013. Disponível em: <http://www.artjewelryforum.org/print/2912>>. Acesso em 27 mar. 2015.
- TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

VIDELA, Ana Neuza Botelho. *Joalheria, arte ou design?* Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2016. Tese de Doutorado em Design.

Recebido em 18/10/2016
Aprovado em 05/11/2016

I Ana Neuza Botelho Videla. Doutora em Design pela Universidade Federal de Pernambuco. Coordenadora do curso de Design do Produto da Universidade Federal do Cariri, Brasil. Contato:

II VER: <https://artjewelryforum.org/>

III O termo coletivo nesta pesquisa é usado em dois sentidos. O primeiro, que é o adotado neste parágrafo, é a denominação dos grupos que reúnem artistas para o desenvolvimento de obras em conjunto. O outro é derivado do sentido latouriano do termo, o qual significa as redes compostas por atores humanos e não-humanos.

IV Entrevista com um grupo de joalheiros realizada em 14 junho de 2014.

V Tissa comentou que a formação contava com aulas práticas de ourivesaria e teóricas de química, história da arte, economia, política, matemática e gemologia.

VI A qualidade a que se refere é da precisão e ajustes das ferramentas suíças e alemãs.

VII Ramón Puig Cuyas é professor de joalheria na Escola Massana, em Barcelona. A escola faz parte do centro municipal de arte e design, tendo sido fundada em 1929. Ramon possui uma carreira exitosa na joalheria contemporânea e de reconhecimento internacional, desde 1974, seu trabalho tem sido exposto em várias cidades da Europa, Estados Unidos e Canadá.
VER: <http://www.escolamassana.es/es/page.asp?id=21>

VIII Depoimento de Ramón Puig Cuyás Ver: <http://www.goldandtime.org/noticia/80898/Goldtime/La-°@-armonia-°@-matematica-°@-del-°@-joyero-°@-Ramon-°@-Puig-°@-Cuyas.html>

IX O sentido de gemas é derivado da gemologia, significa pedras preciosas.

X Essas informações fazem parte da minha própria trajetória profissional.

XI Entrevista concedida por Livia Canuto em 20 Maio 2014.

XII Rudolf Ruthner é natural de Viena, Áustria, de 1941. Em 1966, se formou em mestre de ourivesaria e prataria e complementou sua formação através da trabalho desenvolvido em vários ateliês, tanto em Viena, como em Munique. Mora no Brasil desde 1974.

XIII Rudolf Ruthner, encontro com joalheiros em 14 de Junho de 2014.

XIV Por “experimentação” entende-se uma atuação que rompe com as convenções e desafia as tradições do campo.

XV Francisca Kweitel é joalheira artista argentina e fez formação de joalheria contemporânea na Escola Massana, em Barcelona. Se reconhece como gestora e já realizou vários eventos de joalheria, o mais recente foi o Simpósio “En Construcción II”, que ocorreu entre 1 a 5 de Setembro de 2015, em Valparaíso, Chile.

XVI Ver: http://www.liesbetbussche.com/urban_jitc.html

XVII Conheci Gemma Draper devido a sua participação no Simpósio “En Construcción II”, em setembro de 2015. Foi nesse evento que assisti a sua palestra, na qual apresentou o trabalho que desenvolveu na residência artística na Inglaterra, além de ter aproveitado para conhecer seu posicionamento sobre a joalheria contemporânea.

XVIII Francisca Kweitel, entrevista concedida em 9 Setembro 2015, em Buenos Aires.

XIX Coletivo de artistas joalheiros mexicanos.

XX O repost é uma ferramenta que permite, ao usuário da rede social instagram, repassar um conteúdo de sua comunidade, mantendo a autoria original da quem postou a mensagem.

XXI Kevin Murray escreve artigos para o site <http://www.artjewelryforum.org/>. Ele é curador e escritor residente em Melbourne. Com Damian Skinner escreveu “Place & Adornment: a history of contemporary jewellery in Australia and New Zealand (Bateman Publishing, 2014).

XXII Ver: <https://artjewelryforum.org/articles-series/keeping-the-faith-with-contemporary-je>

XXIII Na época, em 2015, o cambio de dez pesos mexicanos tinha o valor em torno de R\$ 2,00.

XXIV Ver: <http://holinkaescudero.com/blog/category/sin-titulo/>

**Experimentos Audiovisuais entre Ramagens Otonianas:
uma leitura ecossistêmica comunicacional sobre
a representação da Amazônia na arte de Otoni Mesquita**

**Experimentos audiovisuales en los aspectos Otonianos:
un ecosistema comunicacional en
la representación de la Amazônia en el arte de Otoni Mesquita**

**Creative ramifications:
An ecosystem reading on the Amazon by Art Otoni Mesquita**

Ítala Clay de Oliveira Freitas^I

Rafael de Figueiredo Lopes^{II}

Palavras chave:

Ecosistemas comunicacionais

Arte

Audiovisual

Amazônia

Otoni Mesquita

Resumo:

O artigo propõe uma leitura ecossistêmica comunicacional sobre aspectos da obra do artista visual amazonense Otoni Mesquita, com destaque para seus vídeos experimentais. A perspectiva metodológica segue preceitos do pensamento complexo e sistêmico. A investigação sugere que a semiose do transcurso comunicativo, que emerge da criatividade e postura ética do artista, impulsiona inúmeras percepções e desdobramentos sobre processos de criação na arte contemporânea e reflexões acerca de transformações socioculturais e ambientais na Amazônia.

Resumen:

El artículo propone una lectura sobre la base de lo ecosistema comunicacional sobre aspectos de la obra del artista amazonense Otoni Mesquita, destacando sus videos experimentales. La perspectiva metodológica sigue los preceptos del pensamiento complejo y sistémico. La investigación sugiere que la semiosis por supuesto comunicativo, que surge de la creatividad y la postura ética del artista, conduce a innumerables percepciones y desarrollos sobre los procesos de creación en arte contemporáneo y las reflexiones sobre las transformaciones socio-culturales y ambientales en la Amazonía.

Palabras clave:

Ecosistemas
Comunicacionales

Arte

Sector audiovisual

Amazônia

Otoni Mesquita

Keywords:

Communicational
ecosystems

Art

Video

Amazon

Otoni Mesquita

Abstract:

This paper proposes an ecosystem reading on aspects of the visual artist's collection Otoni Mesquita, highlighting experimental videos. The methodological approach follows the precepts of the Paradigm of Complexity. Research suggests that semiosis communicative course, emerging creativity and ethical artist provides numerous insights mainly on developments on creative processes in contemporary art and reflections on social, cultural and environmental in the Amazon.

**Experimentos Audiovisuais entre
Ramagens Otonianas:
uma leitura ecossistêmica
comunicacional sobre a representação
da Amazônia na arte de Otoni Mesquita**

Introdução

O artigo explora aspectos do contexto criativo-comunicacional que envolve a vida e a obra do artista visual amazônense Otoni Mesquita, destacando uma de suas facetas menos conhecidas: a produção audiovisual. Buscamos uma compreensão ecossistêmica, ao refletirmos sobre desdobramentos do universo imagético Otoniano, partindo contextualmente da principal temática engendrada no conjunto de seu trabalho, intitulada *Ciclos do Eldorado*, na qual delineia uma visão particular sobre a Amazônia.

Otoni Mesquita interage com um repertório multi-expressivo de linguagens artísticas, tais como pintura, escultura, gravura, instalação, ensaio literário, performance, teatro e audiovisual. Essa dinâmica rede de manifestações artísticas e comunicativas, que se configura como um ecossistema comunicacional, denominamos *ramagens otonianas*. Conseqüentemente, por entre as ramagens, florescem o que chamamos de seus *experimentos audiovisuais*, os quais interpretamos como (((ecos))) ou ideias-imagens-reverberantes que ressoam inúmeros discursos e experimentações estéticas.

Nossa investigação é orientada por novos paradigmas da ciência, estabelecidos pelo pensamento complexo e sistêmico, propondo a construção de um conhecimento relacional no intuito de evitar balizamentos reducionistas. Segundo Morin (2002) a construção do conhecimento é um processo “auto-eco-organizador”,

sempre em transformação, devido às dimensões sensíveis e cognitivas, que organizam e desorganizam a consciência sobre o que nos rodeia. Um circuito em movimento ativando inter-relações entre os sistemas da vida. Segundo o autor, o pensamento complexo é ecológico porque não separa a dimensão humana (biológica, psíquica, espiritual) da relação com seus ambientes (social, cultural, econômico, político, natural etc.). Portanto, o sentido dialógico do “princípio hologramático”, defendido por Morin (2002), é uma associação de complementaridades, concorrências e antagonismos, em constantes divergências e conciliações provisórias.

Sendo assim, nos guiamos pela perspectiva teórico-metodológica, inter e transdisciplinar, dos Ecossistemas Comunicacionais, proposta pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas, que está em consonância com princípios e pensadores que acreditam em uma reforma de ordem epistemológica e prática do fazer científico, compreendendo que há “inter-relações e interdependências entre os fenômenos físicos, biológicos, psicológicos, sociais e culturais” (MONTEIRO; ABBUD; PEREIRA, 2012).

Essa visão transcende as atuais fronteiras disciplinares e conceituais [...]. Não existe no presente momento, uma estrutura bem estabelecida, conceitual ou institucional, que acomode a formulação do novo paradigma, mas as linhas mestras de tal estrutura já estão sendo formuladas por muitos indivíduos, comunidades e organizações que estão desenvolvendo novas formas de pensamentos e que se estabelecem com novos princípios (CAPRA, 2006, p. 259).

Para Capra (2002) o maior desafio é mudar a maneira de pensar a ciência, descortinando uma nova visão da

realidade. Segundo o autor, é necessário ultrapassar as noções mecanicistas e reducionistas, que ainda guiam muitas teorias ancoradas no pensamento cartesiano-newtoniano. De acordo com Capra (2002) o pensamento ecológico (que para ele é sinônimo de sistêmico e, portanto, para nós, ecossistêmico) não percebe os elementos de forma isolada, nem os segmenta ou padroniza. Para compreendê-los faz relações por interdependências contextuais com variados níveis de complexidade e incertezas. É uma perspectiva intrinsecamente dinâmica, capaz de aliar o conhecimento racional com a intuição da natureza não-linear do ambiente, entrelaçando seus elementos, em movimentos cíclicos, flutuantes, ondulatórios, vibrantes e oscilatórios (CAPRA, 2002).

Pelo fato de nos concentrarmos em torno da compreensão da obra de um artista que busca inspiração nas multiplicidades da Amazônia e a representa por diferentes ângulos e suportes, procuramos inter-relacionar estéticas e linguagens artísticas com aspectos históricos, humanos, ambientais, socioculturais e tecnológicos, a fim de apresentar uma possibilidade de leitura sobre o fenômeno.

Desse modo, o conceito de representação é fundamental para a nossa reflexão, salientando que em função de nossa linha de pesquisa, optamos por caracterizá-lo pelo viés da semiótica. Conforme Santaella (2003) o ser humano só concebe o mundo porque de alguma forma o representa e, conseqüentemente, só interpreta tal representação por meio de outra representação, um signo. Esse processo pode ser gerado a partir de imagens mentais ou palpáveis, pelo gestual, por ações, sons, palavras, sentimentos etc.

No percurso signo-significação-representação, segundo Santaella e Nöth (1999), tudo o que se apresenta às

percepções e ao intelecto, de forma material ou em pensamento, pode ser signo. A ação do signo, ou seja, a semiose, proporciona uma significação que vai gerar uma representação. Isto é, o signo representa a ideia de uma coisa e não a coisa em si.

Essa concepção pode ser melhor compreendida pela relação triádica da semiótica peirceana, que se constitui na triangulação signo-objeto-interpretante, de acordo com Santaella e Nöth (1999). O signo representa alguma coisa para alguém, criando em sua mente um signo equivalente. Nessa operação, gera-se um interpretante e aquilo que o signo representa é denominado seu objeto. Portanto, a representação ou o processo representativo caracteriza-se pela inter-relação entre signo-objeto-interpretante. Assim, conforme Santaella e Nöth (1999), os pensamentos se processam por meio de signos continuamente, fazendo com que as dimensões da cognição, da comunicação e da representação relacionem-se numa cadeia infinita de semiose.

Além da pesquisa bibliográfica, para a fundamentação teórico-conceitual, foi realizado um estudo de campo virtual, fundamentado na netnografia^{III}, com base em Amaral et al (2008), para compreender processos criativos-comunicacionais do artista por meio de seu acervo na *web*.

A netnografia, como transposição virtual das formas de pesquisa face a face e similares, apresenta vantagens explícitas tais como consumir menos tempo, ser menos dispendiosa e menos subjetiva, além de menos invasiva já que pode se comportar como uma janela ao olhar do pesquisador sobre comportamentos naturais de uma comunidade durante seu funcionamento, fora de um espaço fabricado para pesquisa, sem que este interfira diretamente no processo como participante

fisicamente presente. Por outro lado, ela perde em termos de gestual e de contato presencial off-line que podem revelar nuances obnubiladas pelo texto escrito, emoticons, etc (AMARAL et al, 2008, p. 36).

Como aporte metodológico para leitura e análise das mensagens visuais, principalmente acerca da imagética audiovisual criada por Otoni Mesquita, nos embasamos na ideia de Coutinho (2006), que propõe traduzir códigos de linguagens artísticas mediante uma interpretação que não seja meramente perceptiva e descritiva aspectos técnicos, comunicacionais e artísticos, mas transcodifique o que é apreendido pelos sentidos, ao relacionar as circunstâncias onde seus componentes se inserem e se estabelecem imageticamente, já que não significam por si, enquanto imagens que são, mas dentro de contextos de representação. A complexa simultaneidade de elementos que as peças audiovisuais apresentam, objetiva e subliminarmente, assumindo seu lugar entre expressão e comunicação, pode gerar interpretações de maneiras diferenciadas.

Por esse motivo a análise da linguagem visual nos meios de comunicação audiovisuais (cinema, TV e vídeo) deve levar em conta uma espécie de “infra-saber”, isto é, o conhecimento e compreensão das características discursivas da grande narrativa em que aquele registro visual se insere. Desta forma, ao atribuir sentido a cada imagem, e interpretá-la à luz das questões de pesquisa que orientam o projeto, é preciso considerar sua adequação ao estilo de linguagem do programa, filme ou categoria videográfica por meio do qual aquela mensagem visual é experimentada, ou consumida (COUTINHO, 2006, p. 343).

Portanto, para estabelecermos relações e interpretações sobre a produção

audiovisual de Otoni Mesquita, foi necessário caracterizar aspectos da “grande narrativa do artista”, ou seja, o conjunto de sua obra. Nos aproximamos desse amplo panorama, a partir de noções contextuais de sua vida e arte ou “vidarte”, salientando que o trabalho do artista representa a realidade local, e repercute inquietações universais. Um corpo que é catalizador de ideias e ignição comunicacional.

Para Greiner (2005) o corpo não é apenas um recipiente e transmissor de informações, mas um organismo transformador em constante evolução pela contaminação entre o fluxo informacional que percorre seu contexto sensitivo interno e externo. As experiências decorrentes dessas relações geram comunicação, percepção e relação. A autora propõe pensar o corpo como um sistema complexo e interativo e não apenas como um instrumento, com um lado biológico e outro cultural, ou material e mental.

Em relação à arte, Greiner (2005) diz que o corpo muda cada vez que percebe o mundo, despertando metáforas mutantes que geram novas ações, caracterizando um “corpo artista”. Isso porque o corpo é provido de uma dramaturgia que dá sentido e coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente.

O modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação (GREINER, 2005, p. 73).

Nesse sentido, procuramos compreender Otoni Mesquita analisando seus arquivos de criação contemplando a diversidade de manifestações artísticas,

as *ramagens otonianas*. Pois, além de indicarem aspectos de seu processo artístico e experimentações imagéticas, trazem um forte discurso político, de caráter étnico, social e ambiental. Procuramos mapear como se configuram essas ramificações, ao discutirmos seus fluxos, nas inter-relações e interdependências entre linguagens artísticas e seus entrelaçamentos com o ambiente que as envolve e outros sistemas.

Tal procedimento foi necessário para criar um contexto-conceitual a fim de prosseguirmos na segunda fase da investigação, voltada à análise de estéticas e processos relativos à produção de vídeos do artista, os *experimentos audiovisuais*. Assim, foi possível compreendermos suas peças audiovisuais dentro de um cenário complexo e não simplesmente como produções caseiras, realizadas em momentos recreativos ou em situações de protestos.

Portanto, na ebulição de uma mistura heterogênea, propomos uma interpretação relacional para partituras poético-visuais, inscritas na rota-transmutar da arte. Podemos dizer que a poética visual de Otoni Mesquita se estabelece como um recurso ecológico para dar sentido a reflexões de agora e outrora, percorrendo e fechando ciclos que se abrem para outros, mas, sem pontos de corte, pois ocorrem em fusão, atados por nós conectivos num tecer contínuo.

Ramagens otonianas: desentranhando descobertas no estranhamento contemplativo

Ramagens otonianas é a expressão poética que criamos para simbolizar a busca de uma compreensão ecossistêmica no tocante à “vidarte” de Otoni Mesquita. Podemos vislumbrar algumas imagens para ilustrar essa ideia, a exemplo do

crescimento de uma planta, desde a semente, suas raízes, galhos, folhas, frutos e brotações; ou de uma rede neural provocando sinapses em cadeia; ou da contínua construção de uma teia relacional, em crescimento, com nós e interconexões que geram novas relações e significados. Um ecossistema comunicacional.

São ramificações que fluem a partir de um corpo-artista. Inquieto, original e criativo, que exerce sua expressividade com base em memórias, questionamentos, sonhos, técnicas, experimentações, relações interpessoais, perturbações, influências visuais, que se mesclam na transfiguração de uma estética ético-político-imagética, articulada num sistema sociocultural e ambiental, ecoando inquietações tanto pessoais quanto universais.

As interconexões são complexas e adquirem dinâmicas combinações pela ampla gama de atividades desenvolvidas pelo artista visual que também é historiador, jornalista, contista, ilustrador, educador social, professor universitário, performer e, sobretudo, um cidadão crítico que persegue ideais de sustentabilidade. Sem necessariamente levantar uma bandeira moralista, mas como uma espécie de força motriz para processos artístico-comunicacionais.

Essas ramagens, que se hibridizam e se entrelaçam, são traduzidas e representadas em variadas manifestações, tecidas por diferentes linguagens artísticas. Embora Otoni Mesquita seja mais conhecido por suas pinturas, gravuras, esculturas e instalações, também revela-se em outras vertentes expressivas como a poesia, a performance, a atuação teatral e a produção de vídeos. Há mais de três décadas propõe experimentações audiovisuais, as quais se tornaram mais frequentes nos últimos anos, devido às facilidades dos recursos tecnológicos

que permitem gravar, editar e exibir filmes com equipamentos caseiros.

Por essas peculiaridades, acreditamos que Otoni Mesquita seja um dos artistas mais instigantes no cenário cultural amazonense contemporâneo, destacando-se tanto por sua postura crítica em relação à sociedade, quanto pela criativa plasticidade do universo alegórico que representa em suas criações, voltadas principalmente à natureza e aos mitos amazônicos.

Esse breve relato inicial sobre Otoni Mesquita e a explanação que faremos a seguir tem base na netnografia realizada no perfil do artista no *Facebook*^{IV}, que além de apresentar um vasto material de arquivo sobre suas criações, traz entrevistas concedidas a jornais e emissoras de TV, o que possibilitou extrair ricos depoimentos e impressões para análise e interpretação do seu processo de criação. A internet, segundo Salles (2010), pela mobilidade do ambiente on-line, expande as possibilidades de discutir a curadoria de processos criativos ou redes de criação. Pois, pelas dinâmicas interações proporcionadas na web, é possível estimular a criação de novos conceitos.

Essa proposta pode ser ampliada em duas direções: o número dos arquivos digitais de artistas (ou grupos de artistas) e os links teóricos responsáveis pelas interconexões. A ampliação viabilizaria o desenvolvimento de um ambiente digital colaborativo para discussão das redes de criação. Esses bancos de dados também poderiam gerar curadorias de processo de exposições virtuais, com a possibilidade de estarem sempre em expansão (SALLES, 2010, p. 218).

Por isso, antes de pincelarmos considerações sobre aspectos estéticos e de conteúdo em vídeos de Otoni Mes-

quita é preciso que tenhamos uma breve noção contextual do conjunto de sua obra artística e suas motivações criativas. É importante reforçarmos que a análise do trabalho deste artista multifacetado é uma tarefa complexa devido a sua importância cultural no cenário da arte amazonense. Mas neste estudo não temos a intenção de abarcar tamanha dimensão, e por isso, vamos apenas pontuar algumas características. Essa aproximação é uma tentativa de compreender como a Amazônia se apresenta visualmente (e audiovisualmente) nos questionamentos sociais, políticos, culturais, ambientais e econômicos do artista.

Otoni Mesquita nasceu no município de Autazes (AM), em 1953. Mudou-se para Manaus com pouco mais de um ano de idade e teve uma infância marcada pelo exercício livre e criativo de desenhar e pintar. Por isso, acredita que a arte esteja intrínseca desde sempre em sua vida, fazendo parte de um processo tão natural quanto respirar, beber, caminhar e falar. Para Otoni “a arte é uma expressão que independe de vontade, é incandescente”, como definiu o próprio artista em entrevista à jornalista e atriz Norma Araújo, no programa *Via de Regra*, dirigido pelo cineasta Roberto Kahane, em 1994, no período da exposição “Fragmentos, Bichos e Personagens”, no Centro Cultural Chaminé, em Manaus, e postada no dia 23 de dezembro de 2014, em sua página no Facebook.

Começou a atuar profissionalmente como artista plástico, em 1975, após participar de um curso livre promovido pela Pinacoteca do Estado do Amazonas, numa época em que ainda não havia um curso universitário de Artes em Manaus. Por isso, primeiramente, graduou-se em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal do Amazonas (1979), por acreditar que o curso era o que mais se aproximava das artes. De-

pois de formado seguiu para o Rio de Janeiro, onde se graduou em Belas Artes (Gravura), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983). Prosseguiu seus estudos acadêmicos e obteve o título de mestre em Artes Visuais (1991) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e de doutor em História Social (2005) pela Universidade Federal Fluminense. Em 1994 passou a fazer parte do quadro de professores do Departamento de Artes da Universidade Federal do Amazonas e posteriormente também integrou-se ao grupo de pesquisadores do Núcleo de Antropologia Visual da UFAM, voltado a pesquisas sobre cinema na Amazônia.

Seu currículo conta com a participação em mais de cem exposições coletivas e individuais, no Brasil, países da América do Sul e Estados Unidos, inclusive com a obtenção de prêmios em Salões de Arte. Além de ter publicado dois livros sobre história e arquitetura de Manaus, também atuou na gestão pública, no cargo de Coordenador do Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas.

Otoni Mesquita é movido pela vontade de externar sentimentos e se considera um “romântico”, não no sentido sentimentalista, mas “pela eterna busca de ideais”, como salienta em várias entrevistas disponíveis em seu arquivo. Não gosta de ser enquadrado em nenhuma corrente estética, mas assume uma grande influência do surrealismo, com tendências antropológicas e arqueológicas de cunho amazônico, por ser fascinado pelo ambiente que o cerca, desenvolvendo obras em variados suportes, gêneros e materiais.

O artista diz que traz em sua arte o somatório de experiências da infância, da imaginação, de inquietações, do repertório de leituras, de aprimoramento técnico, das viagens por diversos países, dos museus que conheceu, do comportamento e das

expressões de pessoas, do que observa nos detalhes da arquitetura urbana e das paisagens naturais da Amazônia.

Sendo assim, quando contemplamos seus trabalhos, percebemos que em muitas de suas telas há estruturas que lembram catedrais ou templos de cidades perdidas, painéis com cenas de natureza, gravuras com grafismos que remetem à pinturas indígenas, desenhos de seres que são meio bicho e meio gente, esculturas que sugerem artefatos de civilizações antigas e a montagem de instalações onde todos esses elementos se conjugam. Quanto ao significado desse universo representativo, nem mesmo o artista sabe explicar, pois alega ser movido por forças inconscientes e prefere que cada espectador tenha a própria interpretação sobre suas obras. No entanto, acredita que em seu ímpeto expressivo também haja uma atitude consciente que é a busca pela harmonia entre o homem e a natureza.

Por isso, desde o início de sua carreira artística tem preferência por trabalhar com materiais recicláveis, como papel e papelão, além de objetos que encontra no quintal de casa e em suas andanças pelas ruas, recolhendo, reaproveitando e transformando o que o ambiente oferece, como ossos e espinhas de peixes, terra, troncos de madeira, galhos, folhas, raízes, fibras e penas. Para o artista esses materiais carregam histórias, têm impressa uma força que não há nos materiais comprados em lojas e proporcionam uma experimentação plástica mais desafiadora.

Para Salles (2010) a criação na arte tem uma relação direta do artista com seu ambiente e seu tempo, mas também se organiza por memórias, num percurso labiríntico que segue e deixa rastros. Muitas vezes, numa lógica de incertezas e também intervenções do acaso, o artista cria contextos para a leitura das obras.

Esse processo complexo pode ser expresso numa amálgama de linguagens, uma trama de ideias, reminiscências, matérias-primas, objetos, formas, suportes, sentidos, espaços, impressões, sensações táteis, afetividades, sonoridades, aromas, que fazem do ato de criação um processo comunicativo e conectivo, que pode ser observado sob o ponto de vista de seus aspectos sociais, culturais e também subjetivos (SALLES, 2010).

A obra em construção carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, que faz parte de complexas redes culturais, na medida em que se insere na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral. O aspecto comunicativo do processo de criação envolve também uma grande diversidade de diálogos de natureza inter e intrapessoais: do artista com ele mesmo, com a obra em processo, com futuros receptores e com a crítica (SALLES, 2010, p. 89).

Em 2015 Otoni Mesquita completou quatro décadas de uma diversificada trajetória artística, portanto, seria inviável expor seu legado em um artigo. Como estratégia, buscamos identificar, no arcabouço de sua carreira, alguns traços ou facetas recorrentes. Encontramos esses indícios sintetizados em Ciclos do Eldorado, que não compreende uma fase específica da obra de Otoni Mesquita, mas é um tema recorrente de seu percurso criativo, sobre o qual interpreta e representa a Amazônia.

A escolha deste recorte metodológico é baseada na ideia de *estética da continuidade*, que, segundo Salles (2010), trata-se de uma busca pessoal ou um ideal perseguido pelo artista, para o qual não é possível precisar o ponto de origem, mas pode ser reflexo de indagações complexas que ao longo do tempo vão ganhando diferentes narrativas, com desdobramentos

que podem ser inesgotáveis, pois o conjunto da obra de um artista também pode ser interpretado como o encadeamento de processos de transformação.

Desse modo, podemos dizer que a concepção e execução de uma obra de arte se dão no estabelecimento de relações e interdependências, numa permanente rede em construção, como um ecossistema comunicacional. Os processos que envolvem a criação, conforme Sales (2010), por mais que possam ter explicações racionais, são extremamente subjetivos e individuais, sendo assim, imagens, sons, temáticas, sensações, lembranças e quaisquer outras possibilidades sensoriais e expressivas, codificadas em obras artísticas, podem ser resignificadas ou modificadas em diferentes momentos e contextos vivenciados pelo artista, sem que se percam da sua gênese conceitual.

As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade de determinados eventos ocorrerem. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador como um todo (SALLES, 2010, p. 46).

A sustentabilidade artística na reverberação de ((ecoss)) ecopoiéticos

Eco, em acústica, é reflexão sonora. A reverberação de um som, que se propaga... Eco, na ecologia, do grego *oikos*, é casa, e ecossistema é a casa em que se vive. *Poiesis*, também do grego, é criação e inspirou os bio-filósofos Francisco Varela e Humberto Maturana na

ideia de *autopoiese* (autocriação). Sendo assim, para a arte de Otoni Mesquita, em livre abstração metafórica, dizemos que (((ecos))) *ecopoiéticos* são as ideias que ressoam de um artista que cria e recria seu repertório imagético nas relações entre o humano, o social, o ambiental e acoplamentos tecnológicos, a partir das trocas de significados em que todos esses sistemas estão implicados. Dessa maneira, estabelece um conjunto relacional de linguagens e expressões artísticas que também são fenômenos ou objetos comunicacionais, passíveis de serem estudados e compreendidos em suas articulações e produção de sentidos.

Otoni, cidadão, amazonense, artista, historiador, educador, comunicador... Em todas essas atividades o seu discurso é ecológico. Vemos isso, entre outras atitudes, quando aponta o problema do lixo nas ruas por onde passa; contesta a derrubada de árvores para construção de um estacionamento; cria instalações chamando a atenção para a extinção de espécies; puxa os fios da história para evidenciar causas de problemas atuais; estimula a liberdade criativa em seus alunos na universidade; conversa com os visitantes de suas exposições; se insere nas comunidades onde ministra oficinas; critica o sistema econômico e político. Todas essas situações ficam evidentes em suas postagens diárias na internet, como um crítico feroz do comportamento “insustentável” da sociedade e também em suas entrevistas nos meios de comunicação tradicionais da mídia.

Mas o que é sustentável? Para Capra (2002) a ideia de sustentabilidade tem sido deturpada em torno de interesses políticos e econômicos, pelas redes do capitalismo global. Nesse sentido, o avanço científico e as inovações tecnológicas, têm ocasionado uma turbulência desarmônica e fora de controle, principalmente, por seus impactos sociais e ambientais. Se-

gundo o autor as dinâmicas e interesses econômicos têm aumentado a pobreza, acentuado as desigualdades sociais e devastado a natureza. Portanto, um modelo insustentável, o qual, segundo o autor, necessitaria ser reestruturado desde as bases, começando pela forma de pensar o futuro do mundo.

Conforme Capra (2002) é importante não perder o senso de que todas as ações precisam atender as necessidades do presente sem comprometer as necessidades futuras, pois a sustentabilidade é a capacidade intrínseca de sustentar a vida de forma equilibrada, e o ser humano não pode prejudicar essa harmonia.

Esse é o sentido essencial da sustentabilidade ecológica. O que é sustentado numa comunidade sustentável não é o crescimento econômico nem o desenvolvimento, mas toda a teia da vida da qual depende, a longo prazo, a nossa própria sobrevivência. A comunidade sustentável é feita de tal forma que seus modos de vida, seus negócios, sua economia, suas estruturas físicas e suas tecnologias não se oponham à capacidade intrínseca da natureza de sustentar a vida (CAPRA, 2002, p. 224).

O autor complementa, enfatizando que a vida humana engloba necessidades biológicas, cognitivas e sociais que devem ser respeitadas.

A dimensão biológica inclui o direito de um ambiente sadio e alimentos seguros e saudáveis; o respeito à integridade da vida acarreta necessariamente a rejeição de patentes do registro de formas de vida. Os direitos humanos na dimensão cognitiva são, entre outros, o direito de acesso à educação e ao conhecimento e a liberdade de expressão e opinião. Na dimensão social, por fim, o primeiro direito humano

- nas palavras da Declaração de Direitos Humanos da ONU - é “o direito à vida, à liberdade e à segurança da pessoa”. Há muitos direitos humanos na dimensão social - da justiça social ao direito de reunir-se pacificamente, passando pelos direitos à integridade cultural e à autodeterminação (CAPRA, 2002, p. 224).

Essa confluência nos propõe que é preciso integrar o respeito aos direitos humanos e a sustentabilidade ecológica. A sociedade humana não é melhor, mas interage com os outros sistemas, e essa interação sustentável deve permitir que cada sistema se desenvolva de acordo com a sua natureza.

A sustentabilidade não pressupõe imutabilidade, mas um processo de coevolução, conforme Capra (2002). Os sistemas vivos são redes autogeradoras, que embora estejam em diferentes sistemas, são abertas a fluxos de energia e matéria. Assim, nas relações de interdependências, entre elementos de um mesmo sistema ou entre diferentes sistemas interagentes, há comunicação e compartilhamento em ciclos.

Para a sobrevivência, os organismos alimentam-se de fluxos contínuos de matéria e energia tiradas do ambiente em que vivem, produzem resíduos, que alimentam outra, continuamente circular, alianças, a vida se desenvolve pela cooperação e a organização em redes de diversidade quanto mais a diversidade maior a resistência, o equilíbrio dinâmico, as flutuações orbitais, que mesmo no caos mantém o equilíbrio (CAPRA, 2002).

A arte de Otoni Mesquita também propõe isto, como se pode perceber em *Ciclos do Eldorado*, em suas ramagens e seus experimentos. Desse modo, para a discussão que se segue, faremos um bre-

ve mapeamento em torno das três exposições que marcam os *Ciclos do Eldorado*.

Ciclos do Eldorado: a grande narrativa do artista

As três mostras artísticas envolvendo o tema *Ciclos do Eldorado* provocaram inúmeros questionamentos sobre o processo de colonização e ocupação da Amazônia, reforçando ponderações sobre suas consequências. O encadeamento cíclico propõe reflexões críticas sobre a supressão de culturas ancestrais a partir da disseminação e manutenção da ideologia etnocêntrica europeia que perdura até os dias atuais.

Nas exposições transitam manifestações de diferentes linguagens desenvolvidas pelo artista, como pintura, gravura, instalação, indumentária, vídeo e performance. O material não foi observado *in loco*, haja vista que, quando nos propusemos a investigar a temática, a última exposição do artista já havia encerrado. Desse modo, optamos por acompanhar os registros feitos no museu virtual intitulado *Memória da Exposição* que o artista mantém em sua página no *Facebook*, com o portfólio fotográfico das mostras realizadas, informações técnicas, material de divulgação, críticas e resenhas, atividades extensivas à comunidade e experiências de bastidores, reunindo 442 postagens^v.

Além de questões históricas e étnicas, as indagações do artista expuseram feridas sociais, ambientais e políticas, sobretudo, destacando o perigo da devastação da floresta em nome de um suposto desenvolvimento econômico. Como metáfora poética, plantas foram pintadas com tinta dourada, compondo instalações, para simbolizar que a verdadeira riqueza é a diversidade da Floresta Amazônica e não o ouro da mitológica

cidade perdida, que aguçou a ganância dos exploradores europeus a partir do século XVI. Obviamente, a Amazônia continua excitando ambições mundiais, mas agora com outros interesses.

Em busca do Eldorado (2007) foi a primeira exposição sobre o tema, mas apresentou reflexões e releituras visuais de criações do artista desde 1984, sendo realizada no Atelier Vila Venturosa, no Rio de Janeiro. Nessa fase o artista trabalhou uma série de gravuras feitas em metal com imagens que remetiam a referências da cultura pré-colombiana e uma pesquisa cromática no intuito de criar uma tonalidade de dourado que não fosse apenas material, mas traduzisse uma atmosfera sensorial do *Eldorado*. Algumas pinturas eram elaborações alegóricas sobre templos na floresta, mas que também sugeriam o aspecto de grandes catedrais de cidades europeias, fazendo uma analogia das riquezas minerais que eram levadas da Amazônia, evidenciando o processo violento que dizimou milhares de indígenas. Há também a presença das *Personas*, pinturas de figuras híbridas compostas por formas humanas, animais e míticas, com inspiração em grafismos da etnia Carajá e indumentárias da etnia Ticuna, e que seriam a interpretação do artista para o que ele chama “sincretismo amazônico”.

Achados do Eldorado (2012/2014) foi a segunda exposição sobre o tema e percorreu três cidades brasileiras (Manaus, Belém e Rio). Permitiu a ampliação da experimentação visual com papel reciclado, relevos, arte digital, pintura, a coleta de vários tipos de terra, pedras e também materiais vegetais, como folhas, galhos e raízes. Estabelecendo uma espécie de jogo, no qual buscava enxergar nas andanças cotidianas ou em passeios na floresta e nas margens dos rios objetos e materiais que poderiam ser achados de uma civilização perdida, e a partir desses fragmentos criar instalações. Primeira-

mente, o trabalho foi exposto na Galeria de Arte do Sesc Amazonas, em Manaus, em 2012, e no ano seguinte agregou outros elementos e foi exposta no 32º Salão de Arte do Pará, no Museu Emílio Goeldi, em Belém (2013). Uma das peças dessa exposição, *Oferendas da Floresta*, foi apresentada na exposição *Amazônia Ciclo de Modernidade*, no Palácio da Justiça, em Manaus (2014), e no mesmo ano integrou a exposição *Pororoca*, no MAR, Museu de Arte do Rio, sendo adquirida para o acervo do museu.

Ciclos do Eldorado (2015/2016), a terceira exposição nesta temática, marcou os 40 anos de trajetória artística de Otoni Mesquita, fazendo um resgate dos trabalhos progressos. Ficou em cartaz no Museu Amazônico, em Manaus, de dezembro de 2015 até fevereiro de 2016, sendo ainda mais conceitual comparada às anteriores, reforçando o discurso crítico e reflexivo sobre o futuro do planeta, tratando de questões como o aquecimento global, o problema da água, a poluição a ocupação desordenada das cidades e o desmatamento das florestas, sobretudo, da Amazônia. Na abertura do evento, as *Personas* da primeira exposição transformaram-se em personagens “reais” numa performance interativa junto ao público. A exposição apresentou treze instalações, com o intuito de promover uma reflexão e possível discussão sobre aspectos ambientais e políticos que afetam o cotidiano da sociedade, especialmente a amazonense. Destacando-se: *Buscas e Achados*, composta por gravuras e papéis tratados com técnicas mistas. *Oferendas Saqueadas*, com ídolos dourados, cédulas de dinheiro, moedas e um altar, simbolizando o capitalismo e o apagamento das culturas ancestrais e seus símbolos. *Seres do rio de água Doce*, enfatizando o problema da água. *Minha terra tem palmeiras*, *Tapetes da Floresta* e *a Construção do Deserto*, elaboradas com

diversos materiais orgânicos, tratam diretamente de questões da degradação ambiental e o superaquecimento global. Em *Ciclo Gastronômico*, elaborada com farinha, frutos, folhas, sementes e outros produtos naturais, o artista ironizou a apropriação da culinária regional em modismos da alta gastronomia. E em *Promessas de Futuro* expressa as incertezas sobre o que virá pela frente em nossa sociedade, entre possibilidades sustentáveis e atitudes marcadas pela ignorância ecológica.

Assim, a postura do artista torna-se uma atitude ecológica-ética-estética, um manifesto *ecopoiético*, no sentido de criação e autocriação, gerando transformações constantes na sua interação com o meio. Da reivindicação política ao sentimento de amor à natureza e a urgência por princípios sociais sustentáveis.

Desse modo, ao envolver diversas linguagens artísticas reconfiguradas no tempo e no espaço, o caráter cíclico de sua abordagem temática também pode ser interpretada como signos em transformação. Por exemplo: numa determinada exposição, o artista exibe uma gravura em meio a outros objetos e em outra exposição tal gravura passa a ser digitalizada e animada, reconfigurando-se em vídeo-arte; galhos, folhas, pedras e caracóis podem servir como elementos de uma instalação e em outro momento tornam-se composições numa fotografia; ou ainda, tecidos pintados com grafismos e vistos como faixas em uma ocasião, podem transformar-se em indumentária para uma performance e assim sucessivamente.

Podemos dizer que a semiose de *Ciclos do Eldorado* nos mapeia trajetórias ecossistêmicas, configurando e reconfigurando imaginários, por meio de memórias e metamorfoses, construindo novas cartografias sígnicas, numa transformação

contínua no fluxo comunicativo, com suas inter-relações e interdependências, pois o processo de criação de Otoni Mesquita é caracterizado pela constante metamorfose e ressignificação de imagens.

As diferentes tendências e linguagens orbitam no mesmo campo gravitacional que dá uma espécie de unicidade ou identidade harmônica na elaboração de um ideal artístico, que por sua vez é influenciado por princípios éticos e estéticos, além de se manifestar num forte discurso ecológico, reforçando sua postura política crítica em relação ao processo histórico e suas reverberações na sociedade contemporânea. Podemos dizer que esse conjunto de atitudes configurem o que Salles (2010) compreende como o *projeto poético do artista*.

São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seu modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e no tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista. A busca pela concretização desse projeto é contínua, daí ser sempre incompleta; ao mesmo tempo, o próprio projeto se altera ao longo do tempo (SALLES, 2010, p. 46).

Portanto, visto por um ângulo mais aberto, a semiose do transcurso comunicativo que emerge da criatividade e postura ética de Otoni Mesquita, impulsiona inúmeras percepções e desdobramentos sobre processos socioculturais e ecológicos, “incomodando” e fazendo arte para a transformação social e política.

Vide Otoni

Como percebemos, o caráter comunicacional da “vidarte” de Otoni Mesquita, um corpo-artista com raízes subli-

minares e ambiências relacionais, também se desdobra em manifestações do cotidiano, como nas redes sociais da internet, especialmente no *Facebook*, utilizado pelo artista como um jornal virtual ou um mosaico de ideias e reflexões. Assuntos que se conectam com os questionamentos expressados em *Ciclos do Eldorado*, evidenciando sua postura crítica, no intuito de chamar a atenção sobre manifestações artísticas, a transformação do espaço e a destruição da natureza.

No caso da internet, a mesma atmosfera “tempestuosa” criada em torno de suas manifestações artísticas se mantém no contexto cibernético. Ou seja, além da transmissão de informações, ideias e visualidades, há um fascinante refluxo estético no compartilhamento de sentidos, com dinâmicas e ressonâncias que variam conforme as sistemáticas envolvidas.

É nesse ambiente digital que Otoni Mesquita compartilha seus *experimentos audiovisuais*. Os interpretamos como espectros que, além da reverberação no espaço imagético e ecológico, são propulsores de reações multissensoriais, entretanto, quase sem notoriedade. Sugerimos essa concepção pelo fato dos vídeos não despontarem entre suas expressões artísticas reconhecidas pela crítica e pelo público, pois são divulgados no âmbito de sua rede social na internet, como intervenções cotidianas.

Além de não estarem configuradas no rol “profissional” do artista parecem se caracterizar como um exercício lúdico, portanto, desabrocham despretensiosamente, como pequenas flores ou experimentos despojadamente livres, entre o emaranhado de suas ramagens. Os vídeos são curtos, têm em média dois minutos, sendo que alguns têm menos de 30 segundos e o mais longo, uma espécie de autodocumentário sobre a última exposição de *Ciclos do Eldorado*, decorre em

sete minutos e quarenta e cinco segundos. Entretanto, todas as peças resplandecem a força do pensamento e a representação imagética de sua poética artística.

O corpus de análise, feita entre maio e agosto de 2016, reuniu 106 vídeos postados num período de três anos pelo artista. Em cada postagem, além do vídeo, disponível para visualização on-line, há uma descrição ou sinopse, na qual aparece o título, a técnica utilizada e algumas considerações sobre o contexto da obra. Outras informações e desdobramentos também são feitos durante os comentários e a interação do artista com os internautas, muitas vezes com opiniões bastante divergentes e conflituosas.

O primeiro vídeo, postado em 20 de junho de 2013, denominado *Mana, Manaus ferveu. Foi bonita a festa, pai. Cheiro de alecrim...*, refere-se a uma manifestação pública que reuniu cerca de 100 mil pessoas no centro da capital amazonense, integrando a série de protestos ocorridos em todo o Brasil no ano de 2013. O vídeo que tem um minuto e meio, foi gravado de cima de uma árvore por celular e mostra a passeata, com som ambiente, compreendendo a primeira parte do hino nacional brasileiro, cantado pelos manifestantes. É interessante a referência que o artista faz no título sobre as impressões dessa manifestação, inclusive, no cheiro que pairou pelo ar.

O último vídeo visualizado para a pesquisa, postado em 08 de agosto de 2006, é uma vinheta em animação artesanal, chamada *Olimpíadas em Manaus* (publicada três dias após o início da Olimpíada do Rio). Foi criada a partir de desenhos encomendados ao artista para o projeto de um aplicativo para celular que acabou sendo cancelado. Otoni aproveitou o material para fazer uma espécie de zombaria sobre modalidades esportivas que poderiam ser típicas competições

manauaras, brincando com símbolos arquetônicos de Manaus e arquétipos (ou seriam estereótipos?) amazônicos, como a figura do índio e das guerreiras Amazonas. A trilha em estilo *Noise Music*, corrente musical que utiliza sonoridades dissonantes, foi acelerada, causando ainda mais estranheza.

Após essa breve apresentação, ressaltamos que neste trabalho o intuito não é fazer uma análise quantitativa ou qualitativa das peças audiovisuais, mas buscar conexões entre os vídeos e o projeto poético do artista, inserido no ambiente amazônico, considerando questões de linguagem, estética e representação. Diante disso, quando propomos uma análise dos fenômenos comunicativos por um viés complexo, percebemos que a comunicação vai muito além da relação funcionalista entre emissor-mensagem-receptor, afinal, estamos tratando de um contexto relacional compreendido por inter-relações e interdependências. Ou seja, além da transmissão da informação há um intrincado processo de significação e compartilhamento de sentidos, com dinâmicas e ressonâncias que variam conforme as sistemáticas envolvidas.

Os vídeos produzidos pelo artista são realizados com simplicidade tecnológica, utilizando basicamente os programas *Photoshop*, *Moviemaker* e *MideaShow*. As imagens são captadas por celular e editadas no computador de sua casa. Otoni geralmente é personagem dos próprios vídeos. Brinca com códigos da linguagem audiovisual, como os letreiros de abertura e os créditos finais com ficha técnica, fazendo questão de enfatizar que ele é o “faz tudo”. Os vídeos de Otoni, tem o artista como maestro absoluto. O próprio criador faz questão de reforçar essa opção, em respostas a comentários de internautas, quando explica que sua arte só pode ser feita por ele, não por uma questão de prepotência, mas de liberdade artística.

Usa trilhas sonoras de domínio público, para evitar problemas com direitos autorais, ou músicas autorizadas por amigos. Não é possível precisar se há uma elaboração prévia ou a ideia se efetiva no próprio processo de realização, pois não se notam um apuro técnico em relação aos enquadramentos e à edição. Não são vídeos comerciais, não são exatamente videoarte ou videopoema, mas podem ser lidos, em princípio, como lúdicas experimentações sérias com uma aparência “caseira”. No próximo item vamos discutir essas questões, por ora nos ateremos às percepções audiovisuais.

Uma das tendências no trabalho audiovisual de Otoni Mesquita é o registro de flagrantes do cotidiano. São cenas captadas pelo artista em diferentes situações, desde uma caminhada por ruas de Manaus, passando pela reunião com amigos, a montagem de uma exposição, ou peripécias em viagens turísticas, por exemplo. O material posteriormente passa por uma edição, na qual o ritmo das imagens e do som ambiente geralmente são acelerados ou retardados para enfatizar a expressividade das situações. Eventualmente, opta pelo tratamento de cor e a mixagem do som ambiente com trilha sonora musical.

O fato é que Otoni conserva o frescor da curiosidade infantil, fazendo com que acontecimentos banais ganhem contornos pitorescos e cômicos, como um cachorro se coçando e rolando numa calçada, uma minhoca bailarina que dança entre os dedos do artista, a louca movimentação de formigas de bunda dourada, brincadeiras em uma aula de estamparia na faculdade de Artes, o embate entre um pavão e uma cotia em um parque no Rio de Janeiro, e até uma performance com a própria sombra projetada na parede de um prédio, com fusões e deslocamentos, conforme a passagem de carros em uma rua movimentada durante à noite.

Labirinto da Caverna, postado em 5 de setembro de 2014, registra a performance de Otoni, ao pintar telas com grandes figuras humanas, cercado de um aparato de som e luz, num “processo show”, em parceria com os artistas Fabiano Barros e Mazo Rodrigues, realizada em março de 2012, no Centro Cultural Povos da Amazônia. Já em *Performance no ICBEU, com Nina e André*, improvisa uma performance descontraída, durante a montagem de uma exposição coletiva, com dois amigos, quando se entrelaçam e ficam de perfil, fazendo expressões corporais, em tríplice sinuosa, subindo e descendo, imprimindo uma visualidade em movimento que lembra as pinturas de suas *Personas*.

Ainda na vertente de documentar o dia a dia, há peças de delicadeza lírica, como uma revoada de borboletas que formavam um tapete às margens de um rio, um bando de periquitos se aninhando em uma árvore no centro histórico de Manaus, o som da chuva captado à bordo de flutuante num igarapé. Já o cunho crítico sobre questões políticas, ideológicas e ambientais se expressa desde passeatas e manifestações sociais, até situações extremamente chocantes, como o desespero de um bicho-preguiça carregando o filhote após o desmatamento de uma área verde no campus da UFAM para a construção de um estacionamento.

Percebemos algumas reelaborações sobre o mesmo tema e o reaproveitamento de imagens. Por exemplo, o vídeo intitulado *Dia das Bruxas em Manaus*, postado em 31 de outubro de 2015, repleto de humor negro, faz uma crítica mordaz à falta de consciência ecológica, ao denunciar a situação de descaso em relação às toneladas de lixo acumuladas na Praia da Manaus Moderna, no período de seca. Mostra também a questão do esgoto que é jogado sem tratamento no Rio Negro, de onde é retirada a água para o abastecimento da população manauara,

evidenciando a negligência tanto da população quanto das autoridades governamentais e de órgãos de fiscalização. As imagens são reforçadas pela narração do próprio Otoni, feita no local, a partir das impressões do artista, com um tom que alia reportagem e fabulação, ao mostrar uma situação de risco ambiental e ironizar que as águas jorrando do esgoto seriam a “fonte das bruxas”.

Posteriormente, o vídeo *Olhar indiscreto sobre a cidade - por cima e pelas beiras*, postado em 27 de maio de 2016, apresenta cenas panorâmicas de Manaus registradas do alto de um prédio. As vistas lembram cartões-postais, com o *skyline* do centro da cidade, detalhes da cúpula do Teatro Amazonas, a ponte sobre o Rio Negro, enquadrados em ângulos que transmitem a estabilidade de uma cidade bem urbanizada. Em seguida, corta para detalhes de esgoto sem tratamento, entulhos e lixo, um aglomerado de embarcações que servem de moradia para a população do entorno dos igarapés de Manaus. A metáfora de abandono e caos atravessa, como uma espada, a paisagem idealizada de um cartão postal. Para essa segunda parte, utiliza-se imagens da praia que haviam ilustrado o vídeo citado anteriormente. Mas, neste caso não há qualquer narração ao vivo ou em *off*, toda a banda sonora é trabalhada com a música *Perdi meu coração velho* de autoria dos compositores e instrumentistas Zeca Torres Torrinho e Aldísio Filgueiras, poetas do cenário cultural amazônico, com versos que iniciam dizendo “olha pra essa paisagem de silêncio e paz, na moldura da parede armo a minha rede, devolve o meu verde verão...”.

Outra tendência percebida nos vídeos de Otoni Mesquita é a digitalização de algumas de suas pinturas, gravuras e fotografias para posterior manipulação, animação e ressignificação.

Em *Genética da Obra*, postado em 23 de agosto de 2014, o artista resgata trabalhos de 1983. São esboços feitos durante o curso de Belas Artes, nos quais representa construções e templos de cidades imaginárias e figuras humanas perfiladas que por meio digital vão se desmaterializando em fusões e distorções. Muitas dessas experiências gráficas iniciais tornaram-se características marcantes na obra de Otoni, como os *Fragmentos e as Personas*, que nesse vídeo regressam do passado, ou de suas origens imagéticas.

Reconstrução, postado em 24 de março de 2016, é a mutação de um desenho feito com canetinhas hidrocor e pincel atômico, em 1975, retrabalhado em *Photoshop* e animado em *MovieMaker*. No vídeo, um cubo em perspectiva, aos poucos se transforma numa figura humana estilizada, cheia de arestas geométricas, como se a pele fosse um jogo de xadrez, gerando embate com uma força interna querendo romper o traçado que a recobre e a enclausura. Quando consegue se libertar vai adquirindo formas orgânicas e figurativas até se transformar em curvas totalmente abstratas.

Em *Mutante a cada instante*, postado em 27 de março de 2016, o artista reprocessa digitalmente, estudos feitos em 2003, compostos por anotações e desenhos em caneta esferográfica, que se fundem a padrões e texturas elaborados para pinturas, relevos de reciclagem de papel, criando o que ele chama de “gravuras digitais”, realizadas “num sábado meio nublado em Manaus”.

Em *Caras e Bocas*, postado em 01 de abril de 2015, resgata desenhos de uma caderneta de 1978, cujo propósito, na época, eram estudos para uma animação. A primeira parte do vídeo, que tem dois minutos, mostra uma mulher, em close, apenas delimitando seu rosto, fa-

zendo caretas. Na segunda parte, a boca protagoniza a cena, com inúmeras possibilidades de movimentos entre os lábios, a língua e os dentes.

Um dos trabalhos que mais chama a atenção, tanto pelo contexto da concepção quanto pelo impacto audiovisual, é a animação *Criação*, postada em 30 dezembro de 2014. Na descrição do vídeo, o artista explica que em 1979, na disciplina de Cinema, na fase de conclusão do curso de Comunicação, havia produzido mais de 400 telas para uma animação que seria finalizada em película *Super-8*. O trabalho chegou a ser realizado, mas foi engavetado por não ter ficado satisfeito com o resultado. Trinta e cinco anos depois resolveu voltar àquela ideia e com equipamentos digitais retrabalhou a animação e a publicou em sua rede social, inclusive, atingindo um grande número de compartilhamentos e elogiosos pela criatividade do vídeo. Nele, as aquarelas digitalizadas trazem uma gama de cores vibrantes, bichos e pessoas entram dançando e se transformam em letras, compondo a palavra “Desenho”, em seguida palavras “Otoni Mesquita”, fundem-se formando o contorno de cúpulas e minaretes de uma mesquita. A tela fica azul e entra uma bisnaga de tinta. Dos respingos surge um feto humano, que vai se desenvolvendo e sai andando, envelhece, vira luz, planta, árvore, planeta. Paralelamente a esta sequência, um peixe, que do mar salta para o ar, vira pássaro e depois astronauta. E assim, outros elementos que surgiram dos respingos de tinta vão interagindo entre si e se transformando, preenchendo a tela, compondo paisagens fantásticas e situações surreais, sempre em metamorfose, finalizando com uma bailarina que dança com o sol nas mãos, até virar pegadas de gente e tudo escurecer. A criação desse universo dura apenas um minuto.

Opereta do solitário segue essa mesma poética mutante, com desenhos produzidos no final da década de 1970, misturando ideias da biogenética, transformação urbana das cidades, experiências místicas e extraterrestres, com trilha acelerada de Nino Rota, feita para o filme *Casanova* (Federico Fellini, 1976). Já o clip *Lá vai Teteá*, baseado em desenhos de 2002, animado em 2010 e postado 2014, mostra a metamorfose de três jovens caboclas sensuais que dançam, se exibem e aos poucos vão se deformando até “apodrecerem”, com trilha acelerada, no rock pós-punk gótico, da banda escocesa Cocteau Twins.

Bonequitas de Goya, postado em 20 e janeiro de 2016, é um ensaio visual de dois minutos e quarenta e cinco segundos, homenagem ao pintor espanhol Francisco de Goya, que poderia ser até considerado um vídeo dança, a partir de uma sequência de fotografias de um guardanapo amassado, feito num voo entre Rio e Manaus. O vídeo, que tem um clima nostálgico pelos tons âmbar, remetendo à paleta cromática de Goya, é um balé digital e investiga a plasticidade da representação do corpo, explorando possibilidades de movimentos.

Assim, ao nos confrontarmos com esse mosaico, percebemos que os vídeos de Otoni Mesquita, são trabalhos repletos de simbologias e relações instigantes. Por serem produzidos num contexto mais despojado, deslocam a aura de um artista respeitado no cenário cultural amazonense para um campo instável e sem muitas definições que é a arte produzida para a *web*. Nesse sentido, o artista se joga vertiginosamente em queda livre, despencando num penhasco, sem medo de críticas e censuras.

Ao abordarmos essa temática, tomando como foco a configuração de

um ecossistema comunicacional gerado a partir de aspectos da obra de Otoni Mesquita, acabamos por ampliar nossas percepções, do ponto de vista artístico, cultural, ecológico e político, ao constatarmos que por meio de memórias e metamorfoses o artista constrói um repertório sígnico por trajetórias ecossistêmicas, propondo inter-relações perceptivas de metáforas mutantes, ao sobrepor camadas entre o cotidiano social, os mitos, a natureza e o seu imaginário particular.

Por isso, acreditamos que ao enfatizarmos tais características também reverberemos reflexões sobre o mundo contemporâneo, sobretudo nos desdobramentos da produção de sentidos e de compromisso ético, por meio de um fluxo comunicacional, em prol de reflexões sobre sustentabilidade, justiça social e valorização artístico-cultural.

Indefinições necessárias para definições desnecessárias

As experiências no campo da *videoarte*, conforme Machado (1988), desde a década de 1960, propõe articular reflexões estéticas, o debate sobre o fazer artístico e suas relações com realidades urbanas, preocupações com a natureza e o desenvolvimento tecnológico, integrando diferentes suportes e linguagens por meio do vídeo, resultando em obras multimídias como *videoinstalações*, *videoperformances*, *videoesculturas*, *videodança*, *videoclipe*, *videotexto* e outras possibilidades.

Nesse sentido, além de pensar e repensar a questão da representação, transforma as relações da obra de arte com o espaço e o espectador, despertando outros olhares e perspectivas ampliadas sobre arte, comunicação, cultura e sociedade. Para não sair do

foco, optamos por não aprofundar a discussão conceitual acerca da videoarte e suas diferentes esferas expressivas. Mas, achamos importante sinalizar que há inúmeras possibilidades de criação audiovisual que extrapolam os meios convencionais, como o cinema e a televisão.

Portanto, os vídeos de Otoni Mesquita na *web* também são possibilidades de expressão artística e comunicacional. Ao mesmo tempo em que assumem o livre exercício criativo da experimentação proporcionam inúmeras reflexões. Não são propriamente documentários nem ficções, no sentido clássico de gênero, mas são representações de realidades e devaneios tangíveis. Fortuitamente, evocam a gênese conceitual imbuída nas demais expressões artísticas que florescem do criador, que com seu espírito aberto às experiências do mundo vai reelaborando e construindo um universo particular, reflexo de seu imaginário, percepções, valores éticos e consciência cidadã.

Sem buscar enquadramentos conceituais, poderíamos dizer que em suas fábulas experimentais do cotidiano real; nas suas animações existenciais de sonhos; ou nos fragmentos de documentários da ilusão, a sua inventividade plástica e o seu discurso político ecoam, desafiando classificações habituais e ampliando a discussão sobre o caráter das representações, especialmente, em relação à Amazônia.

Da-Rin (2006) acredita que as abordagens teóricas sobre a produção audiovisual que fogem do convencional, sobretudo, obras de não-ficção, como o documentário contemporâneo que se apresenta de forma híbrida, se defrontam com um desafio quase intransponível para delimitar um campo conceitual. Por isso, é uma discussão complexa,

que não deve ser esvaziada em tentativas simplistas de enquadrar por gêneros, estéticas e formatos.

Conforme Da-Rin (2006) o percurso da história do cinema traz, na diversidade de manifestações, uma fluidez estética que transmite ao entendimento contemporâneo a noção de que a produção audiovisual não cabe em fronteiras fáceis de se delimitar, pois implica em inscrever por imagens e sons, subjetividades, afetividades e valores. Para Da-Rin (2006) é importante contextualizar, pois não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significante, portanto, a superioridade de uma verdade absoluta deve ser desmitificada, fazendo até mesmo do gênero documentário um “constructo”, assim como os filmes de ficção.

Travar um combate no campo simbólico não consiste meramente em reproduzir representações “verdadeiras” do mundo. Representações só assumem uma dimensão política quando seu sentido não se deixa aprisionar na univocidade e na totalidade. Uma pedagogia da imagem, no atual contexto audiovisual, é aquela que estimula o esvaziamento das agências de poder e promove o descentramento de suas representações prontas e acabadas (DA-RIN, 2006, p. 233).

Nesse sentido, acreditamos que os experimentos audiovisuais de Otoni Mesquita são manifestações que podem instigar questionamentos às estruturas de poder e suas verdades institucionais, denunciando o embuste das representações dominantes e a retórica que age sobre nós, buscando outras imagens, outros discursos e outras verdades.

Verdades fragmentárias, que estimulam uma subjetividade capaz de

abordar mais criticamente o próprio processo social da produção de sentido. Um atributo cada vez mais importante, em meio ao dilúvio de representações que caracteriza o mundo contemporâneo, chamado por alguns de sociedade da imagem (DA-RIN, 2006, p. 224).

Metz (2007), a partir da reflexão de teóricos como André Bazin, Serguei Eisenstein, Bela Balázás, Rudolf Arnheim, também compreende o audiovisual (aborda o cinema, mas podemos trazer sua perspectiva para a nossa discussão) como um campo complexo de ser analisado, porque é necessário compreender a fenomenologia da narração, ou seja, um sistema de transformações espaço-temporais e acontecimentos, numa sequência de elementos significantes visuais, verbais e sonoros. A compreensão de um universo diegético, proporcionado pela conjunção de uma gramática composta por diálogos, enunciação, fotografia, trilha sonora etc., conforme Metz (2007), faz com que toda a impressão seja uma representação.

Portanto, além de ser constituído por uma essência intercambiável e complexa de códigos técnico-artísticos, próprios do universo audiovisual, ainda se articula entre ambientes configurados por elementos de ordem sociocultural, política, econômica e tecnológica, configurando um ecossistema que pressupõe a percepção e a relação para sua significação.

Desse modo, por ter tantas ambiguidades na especificidade de ser “uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem” (METZ, 2007, p.76), desencadeia inúmeras abordagens teóricas, metodológicas e procedimentos de investigação, tais como análise de discurso, análise de conteúdo, exploração etnográfica, pelo viés fenomenológico, sociológico,

co, semiótico, pela psicologia da percepção entre outros.

Linguagem ou arte, o discurso imagético é um sistema aberto, difícil de codificar, com suas unidades de base não discretas (= as imagens), sua inteligibilidade por demais natural, sua ausência de distância entre significante e significado. Arte ou linguagem, o filme é composto por um sistema ainda mais aberto, com parcelas inteiras de significação que ele nos entrega diretamente (METZ, 2007, p. 76).

Nesse sentido, toda a construção que fazemos sobre a videografia-Otoniana, é significada pela teia de relações a partir da compreensão de sua “vidarte”, apresentando-se como uma possibilidade de leitura, que não tem a intenção de esgotar-se em uma verdade, haja vista que estamos trabalhando com multi-expressões, em diferentes linguagens entrelaçadas, e sua decodificação é um conjunto de ações perceptivas, intelectivas, iconológicas, ideológicas etc., refletindo a combinação de relações que foi possível estabelecer pelo pesquisador dentro da complexidade de um ecossistema, com muitas camadas simbólicas, e que se fundem a outros sistemas.

Os experimentos audiovisuais otônianos, nas contestações irônicas, inclusive ao fantasiar imaginários, tiram suas máscaras e desmascaram a sociedade, em percepções anticonvencionais do mundo. Metamorfosiam imagens-ideias-sensações, assumindo (trans)reconfigurações imprevistas. Assim, o artista canibaliza a sua própria arte, no universo iconofágico da cultura contemporânea, coma autenticidade do vivido e demonstra que é impossível fugir das ambiguidades e apagar as memórias.

Bibliografia

AMARAL, Adriana; NATAL, Geórgia; VIANA, Luciana. Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital. *Revista Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, v. 2, n. 20, p.34-40, dez. 2008.

CAPRA, Fritjof. *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável*. São Paulo: Cultrix, 2002.

CAPRA, Fritjof. *Teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 2006.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). *Métodos e técnicas da pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

GREINER, Christine. *O corpo, pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1988.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MONTEIRO, Gilson Vieira; ABBUD, Maria Emília de Oliveira Pereira; PEREIRA, Mirna Feitosa (orgs.). *Estudos e perspectivas dos ecossistemas na comunicação*. Manaus: Edua/Ufam, 2012.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de Criação: arte e curadoria*. São Paulo: FAPESP/ Ed. Horizonte, 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

I Ítala Clay de Oliveira Freitas. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Diretora do Departamento de Cultura e Produção de Imagem e coordenadora da linha de pesquisa em Linguagens, representações e estéticas comunicacionais da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UFAM, Brasil. Contato: iclayfreitas@hotmail.com.

II Rafael de Figueiredo Lopes. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas, na área de Ecossistemas Comunicacionais, sob orientação da Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas. Bolsista da Capes. Contato: rafaflopes@bol.com.br.

III A netnografia é um aporte metodológico de pesquisa em comunicação, no meio digital, que analisa o comportamento e as dinâmicas de sujeitos e grupos sociais na internet. É embasada na etnografia, método antropológico de pesquisa de campo para coleta, análise e interpretação de dados, configurado pelo caráter intersubjetivo entre pesquisador e objeto (AMARAL et al, 2008).

IV Portanto, temos consciência que observamos um recorte comunicacional por uma configuração digital, inclusive, com filtros e escolhas do próprio artista nas decisões de postagens, e não os objetos-sujeitos em si, concebidos e caracterizados em outros contextos, passíveis a outros desdobramentos, subjetividades e textualidades múltiplas.

V O álbum foi criado em 26 de janeiro de 2012, mas tem uma dinâmica contínua, pois acompanha o trajeto criativo do artista voltado à recorrente temática do Ciclos do Eldorado, portanto, o número referenciado de 442 postagens corresponde ao final do período de observação realizado para este estudo, em 12 de agosto de 2016.

Recebido em 25/09/2016

Aprovado em 07/11/2016

Ensaio

Veredas abertas da América Latina

Antonio Albino Canelas Rubim¹

Veredas abertas da América Latina

O Para Eduardo Galeano
e Gonzalo Carambula

*As formas desaparecem,
as palavras ficam,
para significar o impossível.*
Augusto Roa Bastos

Introdução

O escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil no romance histórico *Figura na Sombra* traça a errática vida do naturalista Aimé Bonpland, companheiro de Alexander von Humboldt na sua viagem de cinco anos pelas Américas. Contemporâneo da Revolução Francesa, botânico de Josefina e Napoleão, amigo de Simon Bolívar e prisioneiro do ditador paraguaio Doutor Francia, Amado Bonpland, tomado pela natureza, passa por uma mutação identitária, deixa a Europa para viver e morrer na América do Sul.

O escritor paraguaio Augusto Roa Bastos em seu livro *Eu o supremo* desvela a figura enigmática e real de José Gaspar Francia, el supremo, ditador e leitor dos iluministas. No livro reencontramos Amado Bonpland, prisioneiro do supremo durante anos. Ele tece a história do Paraguai em um texto singular que Angel Rama disse inclassificável, devido a seu trânsito sem fronteiras por variados gêneros: romance, história, biografia, ensaio sociológico, dentre outros.

A literatura, assim como o cinema e a música, no século XX, articularam, expressaram e deram vida à América Latina. Propiciaram diálogos

interculturais. O realismo fantástico de Gabriel Garcia Marquez e o real maravilhoso de Alejo Carpentier conversam sobre sua realidade mágica. Os filmes de Glauber Rocha e Fernando Solanas conformaram imagens duras e poéticas da América Latina. A música de Violeta Parra, Mercedes Soza, Astor Piazzolla, Caetano Veloso e Gilberto Gil nos permitiram auscultar sotaques, sons e sonoridades latino-americanas. Cito só alguns dos criadores culturais deste complexo, diverso e rico espaço cultural, ainda tenazmente em construção (GARRETÓN, 2003)

Ditaduras e neoliberalismos agrediram e deixaram sequelas profundas neste espaço cultural. Monopólios midiáticos de produção e difusão culturais continuam invadindo, quase sempre com violência, corações e mentes. As culturas latino-americanas resistem e se afirmam, apesar da violência, dos monopólios e das condições desiguais e injustas, das visões colonizadoras e colonizadas. Seus movimentos, por vezes ambíguos e muitas vezes criativos, alternam fluxos e refluxos históricos, tensos, de assimilação e contraponto com as concepções de mundo hegemônicas no mundo capitalista.

No recente horizonte do século XXI, as mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais acontecidas, em especial nos países latino-americanos pós-neoliberais, abriram novas veredas para superar tal supremacia e possibilitar novos diálogos interculturais. A emergência vigorosa de movimentos político-culturais possibilitou novos horizontes possíveis para a cultura. A autoafirmação de novos segmentos, antes excluídos em múltiplas dimensões - sociais, econômicas, políticas e culturais - estão se traduzindo em inovadores processos culturais. Este texto trata de um deles: a cultura viva na América Latina.

Cultura Viva

Reconhecer, apoiar e potencializar o que já existe culturalmente. Princípio simples e surpreendente para políticas culturais, em especial, para aquelas voltadas para setores sociais e culturais antes excluídos de qualquer relação cultural com o estado nacional. Faz mais de 10 anos que o Programa Cultura Viva começou a acontecer no Brasil. O ano de nascimento foi 2004. No ano anterior, a confluência de constelações, com Lula presidente e Gilberto Gil ministro, começou a abrir novas veredas para a cultura viva do povo brasileiro. O programa pretende autonomia, protagonismo, empoderamento e trabalho em rede de agentes e comunidades culturais. Inaugurado o Programa Cultura Viva, ele cresceu em números, orçamento e repercussão. Tentacular, ele tomou o Brasil. O Ministério da Cultura antes adstrito a poucos territórios do país e concentrado em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, se esparramou pelo Brasil e dialogou com regiões nunca dantes visitadas. Brotaram pontos de cultura, pontões de cultura, pontinhos, pontos de leitura, pontos de memória, economia viva e outras ações inscritas no programa, em desenvolvimento desigual e nem sempre combinado.

O conceito ampliado de cultura, constantemente anunciado e reafirmado por Gilberto Gil (2003), e as políticas de promoção e preservação da diversidade cultural assumidas pelo Ministério da Cultura, possibilitaram e deram força ao programa. Ele criou uma base social nova para um ministério criado em 1985, mas verdadeiramente reinventado a partir de 2003. Desde então o Ministério da Cultura não se relaciona só com artes e patrimônio, áreas tradicionais de sua atuação histórica, mas com a sociedade brasileira em sua complexidade, com agentes e comunidades culturais nunca

antes acionadas e reconhecidas pelo estado nacional. Não parece casual que o programa tenha se instalado formalmente na Secretaria da Cidadania Cultural. Passo relevante para a ampliação do programa aconteceu em 2007, quando estados e depois municípios se integram na gestão do Programa Cultura Viva, ainda que nem sempre de maneira compartilhada e explicitamente federativa (ROCHA, 2011).

A expansão do programa gerou dificuldades não enfrentadas até 2010, ano final do governo Lula. Ainda que elas possam ter alguma relação com administração do programa, não parece ser este o x da questão. Entretanto, a partir de 2011, nas gestões das ministras Ana de Hollanda e depois Marta Suplicy e da agora Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural, dirigida por Márcia Rosenberg, o problema foi tratado, acima de tudo, como questão gerencial, como problema de gestão. Em consequência, o programa ficou quase paralisado até 2014. A incompreensão envolveu a não percepção do papel do Programa Cultura Viva no alargamento da base social e de atuação do ministério, como ficou evidente na gestão Ana de Hollanda. A indiferença da gestão seguinte, de Marta Suplicy, não alterou o paradeiro instalado. Em suma, nestes anos os desafios e inovações do programa foram ignorados, sem mais.

O Programa Cultura Viva, ao fazer interagir o estado nacional com atores, comunidades e modalidades marginalizados culturalmente, expôs de modo contundente o caráter excludente e denunciou a inadequação existente no Brasil entre estado e sociedade. O estado existente não se voltava para tais setores sociais, antes atendia apenas demandas dos segmentos dominantes. Transformar este escandaloso sintoma em questão de ajustes administrativos e burocráticos

deprimiu potencial de rebeldia contra o estado elitista. Os pontos de cultura exigem, pelo contrário, refundar o estado, em uma perspectiva radicalmente democrática e republicana. Ser coerente com o programa implica em não esquecer seu traço inovador, sempre incômodo, nem olvidar seu caráter potencialmente subversivo. A utopia de outro estado e de outro mundo, inscritos no programa, deve ser assumida como possível em toda sua plenitude (RUBIM, 2011).

A gestão quase dedicada aos aspectos burocráticos e gerenciais debilitou o programa equase o destituiu de seu papel questionador frente ao caráter de classe e ao elitismo do estado brasileiro. Sua incorporação como política ter sido mantida, ainda que debilitada, decorreu de suas virtudes: de suas visibilidades, nacional e internacional, bem como de certo empoderamento conquistado por seus ativistas. Eles impediram um destino mais drástico. Foram eles, em conjunto com forças político-culturais aliadas, que, mesmo neste panorama sóbrio, viabilizaram a aprovação da Lei Cultura Viva. A lei nº 13.018 de 22 de julho de 2014, regulamentada em 08 de abril de 2015, instituiu o Programa Nacional Cultura Viva, que assim passou a ser uma política de estado, ainda que o estado não tenha sido adequadamente democratizado, com a superação dos impasses do programa.

Dentre as dezenas de estudos já existentes sobre o programa, três deles, realizados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) do Governo Federal, traçam um amplo e crítico panorama do programa. Conforme os estudos do IPEA existiam no Brasil mais de três mil pontos de cultura, cujas ações atingiam oito milhões de pessoas de modo esporádico, 900 mil de maneira regular e envolviam 33 mil trabalhadores, metade deles remunerados (BARBOSA; ARAÚ-

JO, 2010; BARBOSA; CALABRE, 2011; BARBOSA; LABREA, 2014). O retorno em 2015, de Juca Ferreira, ex-secretário executivo de Gilberto Gil e ex-ministro entre 2008 e 2010, ao Ministério da Cultura pretendia reverter esta difícil situação, visando atingir a meta prevista no Plano Nacional de Cultura: 15 mil pontos de cultura em 2020 (MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL, 2012).

Cultura Viva Comunitária

Em contraste com a paralisia brasileira, floresceu na América Latina a partir de 2010 um movimento que foi denominado de Cultura Viva Comunitária. Já no ano de 2009, no III Congresso Ibero-Americano de Cultura, promovido pela Secretaria Geral Ibero-Americana (SEGIB), em São Paulo, aconteceram diálogos. Mas o marco inicial do processo ocorreu em Medellín, de 13 a 16 de outubro de 2010, no Encuentro de Redes Latinoamérica Plataforma Puente - 100 Organizaciones Socioculturales. Mais 100 entidades da sociedade civil e instituições públicas de cultura reivindicaram 1% dos orçamentos nacionais para a cultura e 0,1% para uma cultura viva sem fronteiras. Neste mesmo ano, realizou-se uma marcha em Buenos Aires e a entrega na Casa Rosada de proposta de lei Cultura Viva. No ano seguinte, também na Argentina, aconteceu o IV Congresso Ibero-Americano de Cultura. Ele reforçou a ideia dos percentuais, definiu as experiências da cultura viva comunitária e criticou a ausência de políticas culturais especificamente voltadas para ela. Neste momento, a Argentina já possuía centenas de pontos e circuitos (pontões) de cultura.

No Fórum da Cultura Viva Comunitária, realizado em setembro de 2012, também na cidade de Medellín, o Programa Nacional de Cultura Comunitária

da Colômbia delimitou seu campo como conjunto de processos, experiências e expressões culturais que surgem nas comunidades, a partir da cotidianidade e da vivência de seus territórios, promovidas por entidades enraizadas em seus próprios territórios (PLATAFORMA PUENTE, 2012). Características elencadas da Cultura Viva Comunitária: pertencimento comunitário, familiar e cotidiano; ação cultural desenvolvida no espaço público, ruas e praças; vinculação com economia social e solidária; protagonismo das mulheres, jovens e adolescentes; ações voltadas para a cultura de paz; trabalho em rede; democracia deliberativa, participativa e comunitária; cuidado do meio-ambiente e dos bens comuns; predisposição para a mestiçagem estética e cultural; vocação para a transformação territorial através de movimentos sociais, intervenção política e de cidadania (BALÁN, 2012).

Todo este vertiginoso processo deságua, em maio de 2013, no I Congresso Latino-Americano de Cultura Viva Comunitária, realizado em La Paz, com mais de 1.300 pessoas de 17 países, abrangendo territórios que se estendem desde o México até o Chile. O VI Congresso Ibero-Americano de Cultura, organizado pela SEGIB, em maio de 2014, assume como tema Cultura Viva Comunitária. Nele se discute a criação do Fundo Ibercultura Viva para financiar grupos comunitários, a exemplo de programas já existentes: Ibermuseus, Ibermídia, Ibermúsica etc. Em 29 de agosto de 2014, a Rede Chilena de Cultura Viva Comunitária realizou seu I Encuentro Pluricultural Cultura Viva Comunitaria. O II acontece em 30 de agosto de 2015. Em novembro de 2014, em Córdoba, ocorre o I Congresso Nacional Cultura Viva na Argentina. Representantes da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, El Salvador, Equador, Guatemala, Peru e Uruguai,

que fazem parte do Conselho Latino-Americano da Cultura Viva Comunitária, se reúnem em São Paulo de 03 a 7 de dezembro de 2014 para discutir a situação nos países e a Semana de Cultura Viva Comunitária.

O movimento hoje alcança quase todos os países latino-americanos: Argentina, Belize, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, El Salvador, Equador, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Panamá, Peru, Uruguai e Venezuela. As exceções na América do Sul parecem ser Guiana, Suriname e Guiana Francesa. Além de países, cidades se tornam agentes do programa. Medellín foi a primeira cidade latino-americana a ter uma lei de Cultura Viva Comunitária, aprovada em 2011. De 25 a 28 de outubro de 2015 realiza-se em El Salvador o II Congresso Latino-Americano de Cultura Viva Comunitária.

Formulações e reformulações

A expansão do Programa Cultura Viva para a América Latina não significou apenas a assimilação mimética de uma experiência vitoriosa no Brasil, ainda que travada e tendo que superar os percalços políticos anotados. Bem distinta da mera cópia, tal ampliação se realizou através de intenso diálogo intercultural com condições e concepções de cada um destes locais assinalados. Desta maneira, o Programa Cultura Viva Comunitária, em processo de rica construção, resultou de um complexo processo de assimilações, trocas e transmutações, que incorporou experiências nacionais e locais diferenciadas, e, simultaneamente, desenvolveu visões comuns e compartilhadas. Análises mais detalhadas dos variados processos em andamento nos diversos países latino-americanos irão demonstrar este caráter, ao mesmo tempo, diverso e comum. De imediato, o per-

fil comunitário foi densamente afirmado e reforçado. Por certo, ele está presente no experimento brasileiro, mas não com tal nitidez, identidade e potência. O recurso ao termo “comunitária” na titulação do programa torna-se emblemático desta nova circunstância.

Outra diferença, observada por Luana Vilutis (2015), diz respeito à presença das culturas digitais no programa. No caso brasileiro, ela aparece como expressiva, devido a sua relevância para a construção de redes e ao obrigatório kit tecnológico instalado em cada ponto de cultura. Na Cultura Viva Comunitária, com algumas exceções nacionais, as culturas digitais apresentam-se mais como um desafio a ser alcançado que um conjunto de experiências efetivamente realizadas, mesmo que sua relevância seja devidamente reconhecida.

A análise de Luana Vilutis assinala outra dimensão fundamental das reformulações acontecidas na Cultura Viva Comunitária: a influência que as culturas originárias passam a ter na cosmovisão do programa, em especial aquelas que podem ser traduzidas como “bem viver”, tais como sumak kawsay (Equador) e suma qamaña (Bolívia). Cabe lembrar que o “bem viver” (sumak kawsay) foi incorporado mesmo como elemento da nova constituição do Equador de 2008, não sem disputa e tensões sobre o sentido desta incorporação como demonstram recentes conflitos no Equador (CASTRO, 2015 e CASTRO; PABÓN, 2015).

A incorporação da cosmovisão de povos originárias traz ou explicita um conjunto relevante de concepções que passam a marcar o ideário do programa e implicam em sua reformulação, sem abandonar suas formulações originárias advindas da experiência brasileira. Novas camadas de sentido são acionadas para

dar mais consistência e singularidade ao programa. Os princípios da complementariedade e da relacionalidade passam a ser ainda mais assumidos como valores. O equilíbrio e a satisfação das necessidades, individuais e coletivas, devem se realizar através da compreensão que existe uma complementariedade indissociável entre sociedade e natureza. Da mesma maneira que a vida humana implica sempre em coexistência e convivência em relação aos outros. A comunidade assume expressivo lugar na vida social. Ela emerge como o modo básico de organização da sociedade. Ela se conforma através do acionamento de consensos, diálogos e assembleias. Neste novo horizonte, complementariedade, relacionalidade e harmonia apresentam-se como vitais para configurar o bem viver.

A convivência cidadã em harmonia com natureza e com comunidade se contrapõe às visões e modos de vida trazidos e impostos pelos colonizadores. A destruição e o silenciamento impingidos pela colonização ocidental não teve potência suficiente para destituir estes povos e comunidades de sua cosmovisão, mesmo que a tenha afetado e rivalizado. A persistência, apesar de tudo, destas concepções de mundo possibilita um bom alicerce para a luta pela descolonização do saber naquelas regiões e registros onde a colonização se impôs com mais força. A reafirmação e realização do bem viver implicam, por conseguinte, na busca continuada de descolonização do saber, na disputa em torno de modos de ver e viver o mundo.

Ainda que o tema do desenvolvimento esteja distante dos imaginários dos povos originários e seja, por conseguinte, um componente nascido e trazido pela visão de mundo ocidental, cabe assinalar que a inscrição da América Latina neste contexto cultural contemporâneo impõe o tema do desenvolvimento como complexa

questão a ser enfrentada por estes países, como assunto inexorável a ser discutido e enfrentado. As relações entre a cosmovisão do bem viver e o desenvolvimento não parecem simples e tranquilas. Elas não podem ser esquecidas e desconsideradas, mas configuram-se sempre como complexas, necessárias e tensas.

Observações finais

Obrigatório agora uma “viagem à semente”, para lembrar o interessante conto de Alejo Carpentier. Cabe revisitar os anos 60 e 70 do século XX, quando a América Latina se integrou e recriou nas maravilhosas obras de muitos de seus criadores culturais. Seus intelectuais, artistas e pensadores, umbilicalmente associados aos movimentos político-culturais e ao seu tempo/espaço, teceram inventivamente a América Latina. No século XXI, esta tessitura parece vir também ou principalmente de outro horizonte cultural: dos ativistas e comunidades político-culturais colocados em movimento, em especial, pelas recentes mudanças políticas e culturais em andamento na América Latina, com destaque para os países pós-neoliberais, que terminaram contaminando a região. Diferente da criativa circunstância anterior, hoje os agentes destas manifestações culturais locais, mestiçagens de reafirmações do local em um ambiente intensamente global, parecem ser setores populares, com seus ativistas e suas comunidades culturais, que conquistaram mais efetivamente sua cidadania cultural e passaram a exercer seus direitos culturais. Tal mutação deve ser encarada em toda sua novidade e potência nas dimensões políticas e culturais. Ela resulta e expressa a nova América Latina, reinventada no século XXI.

A afirmação do local, de suas tradições, modos de vida e cosmovisões, não significa a busca nostálgica de um mundo

quase perdido, mas novas possibilidades de diálogos entre tradição e modernidade, mesmo que isto não se faça sem arestas e fricções. A reafirmação das tradições opera em um ambiente globalizado e aciona recursos próprios desta sociedade rede, para lembrar Manoel Castells. Pesquisa realizada nos anos de 2004 e 2005, inserida nas Cátedras de Integración do Convenio Andrés Bello, sob o título de Políticas e redes de intercambio e cooperação em cultura no âmbito ibero-americano, constatou a existência naqueles anos de poucas redes culturais na região, mas detectou também uma expansão crescente das redes entre 1998 e 2004: de zero para 16 redes, em aumento constante (RUBIM; RUBIM; VIEIRA, 2006). O panorama atual, sem dúvida, aponta para uma proliferação de redes e de redes que congregam redes. Esta constelação de redes possibilita reavivar o velho sonho da América Latina integrada, mas como o reconhecimento, na contemporaneidade, de sua diversidade cultural, de sua mestiça interculturalidade e da urgência de mais e melhores diálogos interculturais. A Cultura Viva e a Cultura Viva Comunitária fazem parte deste complexo, longo e rico processo de transformação social.

Bibliografia

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Figura na sombra*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BALÁN, Eduardo. Cultura, descolonización y buen vivir. In: ROLDÁN, Jairo Adolfo Castrillón (org.) *Memorias del Foro Nacional de Cultura Viva Comunitaria*. Medellín: Corporación Cultural Canchimalos, 2013. Disponível em <http://www.semiosfera.org.co/foromedellin.pdf>. Acesso em 21 agosto de 2015.

BARBOSA, Frederico; ARAÚJO, Herton (orgs.). *Cultura Viva*. Avaliação do Programa Arte, Educação e Cidadania. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2010.

BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia (orgs.). *Pontos de Cultura: Olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2011.

BARBOSA, Frederico; LABREA, Valéria (orgs.). *Linhas gerais de um planejamento participativo para o Programa Cultura Viva*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2014.

BASTOS, Augusto Roa. *Eu o supremo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CARPENTIER, Alejo. Viagem à semente. In: BUENO, Salvador (org.) *Contos cubanos do século XX*. Curitiba: Criar Edições, 1986. p.79-90.

CASTRO, Luísa de.; PABÓN, Santiago. Dilemas plurinacionais de um projeto em disputa. *Brasil de Fato*. São Paulo, 20 a 26 de agosto de 2015. p.13.

CASTRO, Luísa de. Protestos e mobilização nacional agitam o Equador. *Brasil de Fato*. São Paulo, 20 a 26 de agosto de 2015. p.13.

GARRETÓN, Manuel Antonio (org.). *El espacio cultural latinoamericano*. Bases para una política cultural de integración. Bogotá: Convênio Andrés Bello; México: / Fondo de Cultura Económica, 2003.

GILBERTO, Gil. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.

HOUTARD, François. *Dos bens comuns ao bem comum da humanidade*. Bruxelas: Fundação Rosa Luxemburgo, 2011.

HOUTARD, François. *El concepto de sumakka-wski (buen vivir) y su correspondencia en el bien común de la humanidad*. 2011. Disponível em: <http://www/alainet.org/es/active/47004>. Acesso em 21 agosto 2015.

MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL. *As metas do Plano Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL. *Seminário Internacional do Programa Cultura Viva. Novos mapas conceituais*. Brasília: Ministério da Cultura, 2009.

PLATAFORMA PUENTE. *Programa Nacional Cultura Viva Comunitária*. Disponível em www.culturavivacomunitaria.org/cv. Acesso em 21 agosto 2015.

ROCHA, Sophia. *Programa Cultura Viva e seu processo de estadualização na Bahia*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2011. Dissertação de mestrado em Cultura e Sociedade.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *As políticas culturais e o governo Lula*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Programa Cultura Viva. Projetos Pontos de Cultura. In: MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL. *Seminário Internacional do Programa Cultura Viva. Novos mapas conceituais*. Brasília: Ministério da Cultura, 2009. p.21-22.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RUBIM, Iuri; VIEIRA, Mariella Pitombo. Actores sociales, redes y políticas culturales. In: CONVENIO ANDRES BELLO. *Cátedras de integración Convenio Andrés Bello*. Bogotá: Convênio Andrés Bello, 2006. p.13-64.

TURINO, Célio. Cultura a unir povos. *Revista Observatório Itaú Cultural*. São Paulo, n. 18, julho/dezembro de 2015. p. 66-75.

TURINO, Célio. *Pontos de Cultura. O Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

VILUTIS, Luana. *Presenças e ausências da economia solidária nas políticas culturais*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2015. Tese de Doutorado em Cultura e Sociedade.

I Antonio Albino Canelas Rubim. Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT). Professor do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil. Contato: rubim@ufba.br