

LOGOS

COMUNICAÇÃO & UNIVERSIDADE

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Uerj
PPGCOM



41

Dossiê Cidades, Culturas e
Tecnologias Digitais

LOGOS

EDIÇÃO 41, V. 2, Nº 24 . 2014

41

Dossiê:

Cidades, Culturas e Tecnologias Digitais

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Rede Sirius/PROTAT

L832 Logos: Comunicação & Universidade - Vol. 1, N° 1 (1990)
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social,
1990 -

Semestral

E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933

1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação
- Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos.
4. Sociologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

CDU 007

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

REITOR

Ricardo Vieiralves de Castro

VICE-REITOR

Paulo Roberto Volpato Dias

SUB-REITOR DE GRADUAÇÃO

Lená Medeiros de Menezes

SUB-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron

SUB-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

Regina Lúcia Monteiro Henriques

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Glauber Almeida de Lemos

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETOR

Fernando do Nascimento Gonçalves

VICE-DIRETOR

Erick Felinto de Oliveira

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

Fabio Mario Iorio

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Ricardo Benevides

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA COMUNICAÇÃO

João Luís de Araújo Maia

LOGOS - EDIÇÃO 41, V. 2, Nº 24

Logos: Comunicação & Universidade (E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933) é uma publicação acadêmica semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e de seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) que reúne artigos inéditos de pesquisadores nacionais e internacionais, enfocando o universo interdisciplinar da comunicação em suas múltiplas formas, objetos, teorias e metodologias. A revista destaca a cada número uma temática central, foco dos artigos principais, mas também abre espaço para trabalhos de pesquisa dos campos das ciências humanas e sociais considerados relevantes pelos Conselhos Editorial e Científico. Os artigos recebidos são avaliados por membros dos conselhos e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

EDITORES CHEFE

Profa. Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes

Prof. Dr. João Maia

PARECERISTAS DESTE NÚMERO

Cíntia Sanmartin Fernandes

João Maia

Franciscu Sedda

Micael Herschmann

REVISÃO

Tatiane Hilgemberg

Camila Mozzini

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Faculdade de Comunicação Social - PPGC - Mestrado em Comunicação

Revista Logos

A/C Prof. Dr. Vinícius Andrade Pereira (LCI)

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10129, Bloco F

Maracanã - Rio de Janeiro - RJ - Brasil. CEP: 20550-013

Tel.fax: (21) 2334-0757. E-mail: logos@uerj.br

PROJETO GRÁFICO

Marcos Maurity e Samara Maia Mattos

DIAGRAMAÇÃO / EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Adriano Lopes Mendes

CAPA

Felipe Feijó

BOLSISTA DE EXTENSÃO

Camila de Castro do Nascimento



Sumário

Apresentação

Cíntia Sanmartin, João Maia e Franciscu Sedda

Dossiê - Cidades, Culturas e Tecnologias Digitais

Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo)fanfarras no Rio de Janeiro

Micael Herschmann

L'East Side Gallery: riscrittura urbana a Berlino nell'era post-Muro

Laura Guttilla

Uma certa escuta da cidade – práticas musicais entre cubanos em São Paulo

Simone Luci

Regimes semióticos do pertencimento nas metrópoles contemporâneas

Massimo Leone

Da Comune a Capitale. Storia dell'identità visiva di Roma

Paolo Sorrentino

Pirei na Cenna: outra forma de construção de identidade cultural.

Cíntia Sanmartin Fernandes e Patrícia da Glória

Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop

Thiago Soares

Urban storytelling ed estetiche del quotidiano. Gli hashtag come parole chiave del sentire comune.

Paolo Peverini

Tecnologia de geocalização: Grindr e Scruff redes geosociais gays

João Maia e Eduardo Bianchi

É preciso individuar a cidade

Franciscu Sedda

Apresentação

O presente número da Revista LOGOS é fruto dos intercâmbios profícuos e crescentes entre os pesquisadores do campo da Comunicação e da Semiótica, vinculados a distintas Universidades brasileiras e italianas, os quais, nas suas respectivas investigações, estão comprometidos a buscar um diálogo com a realidade social, na qual estão direta e indiretamente inseridos.

Investigar metrópoles contemporâneas, como o Rio de Janeiro, Roma e Berlin exige dos pesquisadores um “duplo exercício”: não só o de enfrentar as questões relacionadas ao seu respectivo objeto de investigação, mas também relativizar noções naturalizadas no imaginário social das urbes como, por exemplo, as difundidas nas enunciações midiáticas cotidianas locais e globais – que reiteram dualidades. Escapar do emaranhado discursivo (que opera recorrentemente na dualidade e não na pluralidade), isto é, não cair nas “armadilhas” das generalizações e das pré-determinações sócio-político-culturais, se constrói num grande desafio para este grupo de pesquisadores.

Este número da LOGOS, é fruto da interlocução entre os pares que aqui compartilham seus modos de “ver e pensar” as cidades contemporâneas. Esses olhares atentos e sensíveis analisam as urbes a partir dos processos comunicacionais e das práticas semióticas que atravessam e dão forma a experiência cotidiana. Desse modo, noções como: identidades culturais, pertencimentos, imaginários, interações sensíveis, afetos, práticas e usos e tecnologias digitais perpassam os trabalhos aqui reunidos.

Inaugurando o Dossiê Micael Herschmann apresenta a importância do ativismo musical de rua, a partir das “neo fanfarras”, para a construção de territorialidades e imaginários da e/ou na cidade, onde ocorrem expressivos processos de resignificação da experiência social no Rio de Janeiro. Ainda no campo das resignificações urbanas Laura Guttilla analisa, a partir da semiótica do espaço, a galeria a céu aberto East Side Gallery como exemplo de uma reescritura urbana de Berlin.

Simone Luci descreve narrativas de imigrantes cubanos na cidade de São Paulo a partir das escutas musicais do grupo. O bolero é apresentado como uma das formas de dar sentido às identidades cidadinas, como porta de entrada para conhecer aspectos mais amplos da experiência migrante e da cultura midiática em metrópoles globais. Seguindo a trilha das identidades culturais, Massimo Leone propõe um instrumento para a análise das retóricas do pertencimento nas culturas e sociedades atuais a partir de um quadro teórico fenomenológico e semiótico. Utilizando-se de uma perspectiva histórica, Paolo Sorrentino, traça o significado do brasão da cidade de Roma, desde a Idade Média até os dias atuais, tendo como objetivo a pesquisa sobre a “identidade visual” da cidade na atualidade. Indica em seu trabalho que o mito do cristianismo parece ser mais atraente do que a tradição da República no contexto atual.

Na sequência do diálogo teórico sobre pertencimento e identidades culturais Cíntia Sanmartin Fernandes e Patrícia da Glória analisam, a partir das Epistemologias do Sul, a potencialidade do Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna ser identificado como um espaço de comunicação intercultural ao expor as consequências do estigma da loucura e construir uma narrativa própria de identidade cultural dentro e fora do palco. Ainda na esteira do debate teórico - postulando que as linguagens dos produtos da cultura pop encenam formas particulares de fruição e engajamento, legando aos sujeitos uma vivência estética fortemente pautada pela noção de performance - Thiago Soares apresenta balizas analíticas ancoradas na interface com a Teoria Crítica, os Estudos Culturais e a Economia Política da Comunicação.

Paolo Peverini analisa a estetização da vida metropolitana, por meio da sociosemiótica, destacando a transformação da experiência sensível, das sensibilidades no cotidiano e a alteração nos modos de habitar as cidades na contemporaneidade a partir da introdução das hashtags nos usos e práticas sociais. João Maia e Eduardo Bianchi analisam as redes geosociais de smartphones Grindr e Scruff, direcionados aos diferentes grupos gays, que utilizam a tecnologia de geolocalização para o reconhecimento social e formação das múltiplas territorialidades das cidades contemporâneas. Franciscu Sedda encerrando o Dossiê aborda a problemática da individuação da cidade através de uma série de operações semióticas como a delimitação e nomeação que a constituem enquanto sujeito que possui uma personalidade e uma memória própria.

Considerando as discussões apresentadas pode-se dizer que as cidades contemporâneas vivem numa constante tensão, pois o conjunto de práticas comunicativas e semióticas que se desenvolvem nessas, e através dessas, produz tanto formas de identidades coletivas quanto um caleidoscópio plural e diversificado de formas de vida que se contestam e que por muitas vezes são paradoxais. A cidade parece tencionar entre ser o “lugar comum” (espaço e imagem singular e definido) e uma efervescência caótica das relações sociais e semióticas em constante transformação. Na realidade a cidade existe contendo esses dois extremos que a marcam e a formam. A cidade existe como um espaço de partilha, negociação e práticas de tradução, narrativas e subjetividades.

Cíntia Sanmartin, João Maia e Franciscu Sedda

Dossiê

Cidades, Culturas e Tecnologias Digitais

Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo) fanfarras no Rio de Janeiro

Ambulant and ready for the road: some considerations on the growth of (neo) Brass Bands in Rio de Janeiro

Micael Herschmann

Pesquisador CNPq, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, onde também dirige o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação. Atua também como coordenador do GP de Comunicação, Música e Entretenimento da INTERCOM.

Resumo: Tomando como base a pesquisa empírica realizada entre 2012 e 2013 (construída não só a partir da coleta, seleção e análise de matérias veiculadas na mídia impressa tradicional e material postado nas redes sociais, mas também de observações de campo e entrevistas semiestruturadas realizadas com os atores sociais), busca-se avaliar em que medida o crescimento do ativismo nômade musical das fanfarras nos espaços públicos vem afetando o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. A hipótese que norteia os argumentos aqui desenvolvidos é a de que há um consistente movimento musical de rua local (concentrado especialmente no Centro) – que envolve não só redes de músicos, mas também produtores e fãs – que vem contribuindo de forma significativa para a construção de territorialidades e imaginários *da e/ou na* cidade, em suma, vem subsidiando expressivos processos de ressignificação da experiência social nesta urbe.

Palavras-chave: Comunicação, Cultura Urbana, Fanfarras.

Abstract: *Based on empirical research conducted between 2012 and 2013 (realized not only from the collection, selection and analysis of articles published in traditional print media and material posted on social networks, but also field observations and semi-structured interviews with actors social), we seek to assess to what extent the growth of musical fanfares nomadic activism in public areas has affected the daily life of the city of Rio de Janeiro. The hypothesis that guides the arguments here is that there is a consistent musical movement local of street (especially concentrated in the Centre of the city) - which involves not only networks of musicians, but also producers and fans - which has contributed significantly to the construction of territoriality and the imaginary and/or in the city, in short, is subsidizing expressive processes of redefinition of social experience in this metropolis.*

Keywords: *Communication, Urban Culture. Brass Bands.*

Organizamo-nos a partir da movimentação de rua, especialmente da movimentação do carnaval e das fanfarras (1).

Matéria jornalística como esta abaixo publicada no jornal *O Globo* passou a ser cada vez mais comum nos últimos anos e vem chamando a atenção do público para relevância das fanfarras.

Artistas que tocam em fanfarras entendem que a música de rua une as pessoas (...) querem ocupar com a sua arte os espaços urbanos que estão vazios, sem vida (...) estão ajudando o poder público a dar uma lufada de ânimo no Rio de Janeiro (...). A ideia de reunir música, performance e atitude política representa muito bem a emergente arte de rua carioca(2).

Ao mesmo tempo, pode se constatar examinando não só o destaque dado ao circuito de festivais internacionais de fanfarras – em eventos como o *HONK!* (3) e o *Cirque et Fanfares Festival Internationa* (4)–, mas também frequentando os concertos realizados regularmente por bandas notórias como *Funkymuppets* (em Paris), *Pink Puffers* (em Roma), *Perhaps Contration* (em Londres) ou *The Original Big 7* (em Nova Orleans), que cada vez mais este universo musical vem mobilizando um público expressivo nos espaços públicos de diferentes localidades do globo. Poder-se-ia mencionar ainda o sucesso e a repercussão alcançada pela banda dos *Siderais* no último festival na última turnê nos EUA e o êxito junto ao público alcançado pela *Orquestra Voadora* na última edição do Rock in Rio (mega festival internacional do chamado *mainstream*), tocando em um dos palcos alternativos. Todos estes acontecimentos colocam em evidência a necessidade de se refletir *como e porque* a fanfarra – enquanto uma forma de expressão cultural de rua – vem ganhando tantos espaços institucionalizados e não institucionalizados na sociedade contemporânea. Como será analisado neste artigo, no caso do Rio de Janeiro, isso está ficando cada vez mais claro, especialmente a partir de 2010.

A articulação entre as fanfarras e o carnaval de rua no Rio de Janeiro

Provavelmente se o escritor João do Rio estivesse vivo e em atividade: para explicar a cultura musical de rua presente na atualidade descreveria uma cidade do Rio de Janeiro “submersa” (5) (quase “invisível”) e que emerge com toda intensidade no carnaval. Ainda que isso só seja percebido claramente no carnaval, esta urbe é ocupada (especialmente na área central) de forma capilar pelos atores que, assim, em diferentes localidades, tocam, cantam e dançam, ressignificando seu cotidiano e a relação com os espaços públicos da localidade.

A trajetória do *Sogoro Cosongo* foi muito importante no Rio de Janeiro. O trabalho deles foi um marco, apesar do grupo não reunir muitos músicos brasileiros e de não atuarem como fanfarra. (...) O *Sogoro Cosongo* mostrou ao Rio, em 2005, que o Carnaval não é só marchinha, que é possível tocar qualquer tipo de música no Carnaval. Isso foi importante para o movimento musical de rua decolar e conquistar mais público. (...) Pode-se dizer que o *Sogoro Cosongo* foi a faísca, e a *Orquestra Voadora*, foi a gasolina. Ambos incendiaram a cidade! (...) Acho que o movimento das fanfarras no Rio hoje está chegando a um estágio de maturidade,

mas ainda vai continuar crescendo (6).

Alguns frequentadores, especialmente os mais assíduos, descrevem uma cultura musical de rua carioca muito presente no seu cotidiano e que vem alterando os hábitos de consumo musical:

Costumo acompanhar as fanfarras e bandas que tocam na rua. Frequento também o carnaval de rua do Rio (...). Acho o máximo o pessoal tocar na rua, a verdade é que muita gente curte consumir música na rua (...). Eu mesmo quase não pago mais ingresso para ver shows. Além disso, muita gente não pode pagar um ingresso de show e tem assim a chance de acompanhar, de participar desta maneira. É a oportunidade de um maior número de pessoas consumirem cultura. É também uma oportunidade de misturar vários tipos de pessoas, de vários gostos e de diversas classes sociais. Pode-se produzir nesses encontros musicais uma explosão de alegria e ideias, às vezes ocorre uma comoção, muita catarse e variados sentimentos afloram nesses momentos. (...) O bacana da rua é que não é um palco, mas sim um lugar público, um espaço livre, bem propício para interações e encontros entre as pessoas, mesmo para aquelas que passam e param para olhar e que participam só um pouco (...). Acho que intervenções musicais como essas vêm despertando a sensibilidade das pessoas para a vida coletiva, se dá um sacode nas pessoas que em geral estão absorvidas no seu mundinho pessoal, que ficam só cuidando da sua rotina. (...) Acompanho várias bandas e grupos de rua da cidade. Este movimento começou, por volta de 2002, especialmente com a retomada do carnaval de rua, na onda de surgimento de blocos bacanas e importantes como o *Boi Tolo*, *Boitatá* e *Céu na Terra*. (...) Venho acompanhando principalmente o trabalho da *Orquestra Voadora*, dos *Siderais* e da *Sinfônica Ambulante* que armam shows individuais e batalhas de fanfarras bem animadas. Sempre que posso acompanho tudo, pois acho lindo o que esses músicos estão fazendo. Acho que estão mudando um pouco a cara da cidade (7).

Se, por um lado, ao longo da pesquisa e da revisão da literatura especializada realizada (8) pode-se constatar que a festa do carnaval (9) até o final dos anos de 1990, em certo sentido encontrava-se de certo modo “esvaziada”; por outro, pode se atestar também que no início do século XXI o carnaval carioca, impulsionado pela iniciativa espontânea dos atores sociais, volta a ganhar força através dos blocos (e bandas) que tomam as ruas da cidade.

Atualmente, o Rio de Janeiro vive uma espécie de explosão do seu Carnaval de rua, à semelhança das primeiras décadas do século passado, a cidade é invadida por agrupamentos de foliões organizados das mais variadas formas. Chamados indiscriminadamente de bandas ou blocos, esses grupos podem desfilarem cantando um único samba composto especialmente a cada ano, ao som de marchinhas carnavalescas tradicionais ou de ritmos variados como maracatu, ciranda ou rock. O acompanhamento musical pode ser uma bateria, ao estilo das escolas de samba, uma bandinha “furiosa” ou uma mistura de vários instrumentos (BEI, 2007, p. 7).

Para muitos dos seus frequentadores e especialistas, este boom do carnaval de rua carioca representa a retomada da tradição do carnaval do século

XIX e XX, isto é, uma retomada da festa espontânea dos entrudos, ranchos, cordões e das sociedades carnavalescas (BEI, 2007; MARQUES, 2006), Sem entrar no mérito do debate sobre a tradição do carnaval local, é possível constatar algumas diferenças neste novo contexto do carnaval e que dizem respeito à expansão da temporalidade desta celebração e ao número de atores sociais envolvidos, especialmente de classe média. Para que se tenha uma ideia da importância dos blocos de rua no Rio de Janeiro: a celebração destes cortejos (e a sociabilidade que proporcionam) passaram a ocupar os meses de verão (mais especificamente o período após o réveillon) – foram convertidas em importantes atividades de entretenimento de veraneio – e, como consequência, ampliou-se oficiosamente a festa de carnaval de uma semana para dois meses de verão (no caso os de janeiro e fevereiro).

Crescentemente mais sensíveis aos benefícios que são gerados pela atuação dos blocos, o poder público tem procurado apoiar, normatizar e explorar o carnaval de rua com o objetivo de atrair visitantes e recursos ao Rio de Janeiro. É comum encontrar matérias publicitárias nomeando o carnaval do Rio como o maior do mundo, em função especialmente da escala de ocupação dos espaços públicos pelos blocos (HERSCHAMANN, 2013).

O poder público e a galera que gosta de música na rua só consegue ver o produto final, que é esse mega carnaval de quase dois meses que a gente tem aí hoje, no Rio de Janeiro, que é um carnaval diferenciado, com blocos temáticos, blocos tradicionais, blocos de músicos conhecidos, e blocos das fanfarras. Enfim, há no carnaval do Rio uma variação de propostas muito interessantes. Infelizmente, para o poder público, tudo é bloco. Tudo que está na rua é bloco, não percebem certos detalhes. Temos um carnaval que dá muito dinheiro para a Ambev, para os empresários e para todo mundo, mas quase não chega recursos para os grupos de rua. Os músicos tocam no carnaval, o dia todo, pra ganhar de 100 reais a 200 reais, enquanto a prefeitura e os empresários estão enchendo os cofres. (...) A verdade é que organizar um bloco é se meter numa grande enrascada! Quando um bloco consegue receber algum apoio é uma merreca, que varia entre cinco e dez mil reais. E aí, depois do desfile, tem que pagar uma série de despesas, mas faltam recursos. Tem que pagar carros de som, um monte de músicos e o serviço de segurança. Mas paga mal, uma merreca para todo mundo. E algumas pessoas acham que estes blocos de rua deveriam pagar mais de um milhão de reais, em direitos autorais ao ECAD. Isso só pode ser piada (10)!

Parte-se do pressuposto de que o crescimento do carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro desde meados da primeira década do século XXI está em alguma medida relacionado (mas não de forma exclusiva) a um ativismo musical realizado nos espaços públicos desta localidade por algumas redes de “prosumidores” (11). Em outras palavras, a hipótese que norteia este artigo é a de que há um movimento de música de rua que envolve grupos de músicos amadores, semiamadores (e até profissionais) que atuam não só em rodas de samba, choro e jazz, mas também na forma de fanfarras na cidade do Rio de Janeiro que vem contribuindo para o crescimento do carnaval de rua.

Ao longo do ano, esses jovens vêm mobilizando um público jovem expressivo

que vem se acostumando a apreciar a experiência estética das “paisagens sonoras” (SCHAFER, 1969), isto é, com o consumo de música ao vivo – apreciar música de forma coletiva (e na maior parte das vezes de maneira gratuita) – vivenciado em praças, parques, praias e ruas-galerias da cidade do Rio, especialmente na área central da mesma (HERSCHAMANN e FERNANDES, 2012). Estes *coletivos musicais* - agrupamentos de “prosumidores” (CANCLINI et al., 2012), os quais estão organizados em “redes sociais” (CASTELLS, 1999) que atuam também na *web* – vêm ocupando e reterritorializando a cidade já há alguns anos. Assim, buscou-se neste trabalho acompanhar na medida do possível o cotidiano dos atores, ou melhor, inspirando-se nas suas críticas metodológicas feitas por Latour (direcionadas às ciências sociais modernas), procurou-se aqui estudar o social amalgamado e que gravita em torno das fanfarras. Contudo, o social não é encarado como uma “(...) esfera exclusiva ou um objeto particular, mas sim como um movimento peculiar de reassociação e reagregação” (LATOURE, 2012, p. 24). É preciso advertir o leitor que há um compromisso que orienta este estudo em curso e que é o de construir uma “sociologia das ausências e das emergências” a partir de “experiências sociais, políticas e culturais do Sul” (SANTOS, 2010).

A partir de uma extensa pesquisa de campo que vem sendo realizada de forma sistemática desde 2012 (12) - que envolveu não só a coleta, seleção e análise de matérias veiculadas na mídia impressa tradicional e material postado nas redes sociais, mas também observações de campo e entrevistas semiestruturadas realizadas com os atores sociais (produtores, músicos e fãs/consumidores) – postula-se que, como alguns destes coletivos atuam também como blocos de carnaval de rua (vários bastante populares), há uma dificuldade em perceber que este ativismo musical de rua está alicerçando e impulsionando o crescimento desta importantíssima festa da cidade. Isto é, há uma “cultura musical de rua no Rio de Janeiro” atualizada pelas rodas, *jam sessions* e fanfarras (HERSCHAMANN e FERNANDES, 2011).

Apesar da violência e das condições adversas, o carioca gosta muito de estar na rua: de beber na rua, de namorar, de encontrar os amigos na esquina. Desde criança o pai leva o sujeito na roda de samba e os cariocas estão habituados com isso (...) se sentem em casa na rua. (...) Por isso pode-se dizer que a cultura de rua do Rio de Janeiro é diferenciada, talvez única no Brasil (13).

Em outras palavras, há um processo de internalização de práticas, rotinas e *habitus* (BOURDIEU, 1991) que, apesar de não ter sido de modo geral constatado (e devidamente avaliado) pelo poder público e pela maioria dos especialistas do meio acadêmico, vem gerando resultados bastante significativos (benefícios socioculturais, econômicos e políticos diretos e indiretos), dos quais o estrondoso sucesso do carnaval de rua carioca dos últimos anos é a mais forte evidência. Ou seja, esta evidência analisada aqui se constitui em uma espécie de parte visível deste gigantesco “iceberg”, que indicaria a enorme capacidade movente da música no mundo contemporâneo (14).

Acho que um dos diferenciais do ambiente cultural do Rio é que muita coisa rola

na rua mesmo. Tocar na rua nesta cidade é muito bacana (...) acho que o carioca procura muito isso, a galera quer cultura e programa na rua (15).

Como já foi assinalado em outros trabalhos realizados e publicados (HERSCHAMANN, 2013), apesar da cidade RJ ser um importante “celeiro de música” (16) do país (HERSCHAMANN, 2010) e do carnaval carioca ser uma festa emblemática (um dos símbolos nacionais), até o final dos anos de 1990 esta celebração parecia estar praticamente restrita ao desfile do sambódromo (além dos ensaios das escolas de samba e alguns bailes de carnaval de clubes e agremiações), ou seja, constituía-se naquele momento em um evento bem mais restrito e, em grande medida, direcionado ao consumo do público externo.

Acho que algumas fanfarras estão na base da organização de um tipo de bloco que está emergindo com muita força, nos últimos anos, no carnaval do Rio. E este tipo de bloco tem atraído uma galera mais jovem e, claro, estão colaborando para o grande crescimento do carnaval de rua, que temos acompanhado e participado com grande entusiasmo (17).

Música de rua e Cidadania

Assim, parte-se do pressuposto aqui de que há uma espécie de ativismo ainda meio invisível e pouco compreendido pelos produtores musicais, pelo poder público e pela crítica. Aliás, um dos produtores mais ativos da cidade, Thiago Vedová, afirma em uma entrevista realizada em 2011 “(...) que o carioca está mal acostumado a não pagar pelos shows, habituou-se ao excesso de música gratuita oferecida na rua” (HERSCHAMANN e FERNANDES, 2012b, p. 7).

Talvez para um olhar mais “atento” ao novo “negócio da música” (que vem emergindo no século XXI) considere este “ativismo musical de rua” – o qual esta expresso na vitalidade das rodas, *jam sessions* e fanfarras que estão sendo criadas nos últimos anos na cidade – como uma inovação relevante. Ainda que não resolva o desafio da sustentabilidade no setor da música, estas iniciativas podem estar sinalizando um “caminho alternativo” para que alguns jovens possam encontrar mais satisfação e realização na produção e consumo musical atual. Nota-se, neste conjunto de rotinas e práticas que gravitam em torno do espaço público, que não só os atores podem alternar a oferta de conteúdos de forma gratuita e paga, mas também que eles têm encontrado maneiras de financiar a oferta de música grátis na rua de forma contínua. Além disso, com frequência nas entrevistas realizadas com os atores emerge: por um lado, menos uma preocupação com a “carreira” e com certos produtos que dão status aos músicos (ou que pelo menos ofereciam no século XX certo glamour a trajetória dos mesmos) – tais como CDs e DVDs –; e, por outro, mais uma constante preocupação com a inclusão, integração e ampliação das suas redes de fãs.

Queremos tornar a experiência com a música a mais inclusiva possível. Os ensaios da *Orquestra Voadora* que começam a partir do segundo semestre, no gramado do MAM, são para organizar o bloco que sai no carnaval, já que somos um grupo

de fanfarras e bloco de rua. A proposta do bloco é bem democrática, é só chegar e tocar. É aberto a quem chegar. Claro que se chegar um cara tocando flauta e violão, provavelmente não vai dar porque somos acústicos e ninguém vai ouvir! A gente não vai excluir, deixamos todos participarem. A proposta é bem inclusiva. No carnaval chegamos a ter 100 ritmistas participando do desfile. (...) No bloco, algumas coisas são simplificadas porque, justamente, a gente não faz nenhuma seleção. Nenhum exame para ver quem toca bem ou mal. Então, para o carnaval, simplificamos os arranjos e o ritmo vai um pouco mais lento. Então, há diferenças na dinâmica e no repertório do gramado do MAM e aquele que o grupo executa nos concertos, no palco. No último carnaval arrastamos mais de 80 mil pessoas e a tendência é que este número de participantes cresça nos próximos anos (18).

A prática da inclusão social das fanfarras, de buscarmos atingir o maior número de pessoas no trabalho de ocupação das ruas, tem levado a vários grupos a apostarem mais nas releituras do que no trabalho mais autoral.

(...) às vezes a gente toca música que é totalmente desconhecida e as pessoas cantam as marcações de som... tipo... saem cantando... pam pam pam pam pam. E vão cantando os sons das músicas e é engraçado isso. E isso é uma coisa que, dentro da *Orquestra Voadora*, o pessoal comentava: ah, não vamos só tocar as músicas famosas para o público gostar. Quando a gente toca música menos desconhecida também dá certo. A gente toca uma desconhecida do *Fela Kuti*, mas o pessoal vibra porque a música é boa. A verdade é que a música sendo boa o pessoal curte também. Acho que sempre vão ter as duas coisas. (...) De todas as fanfarras a que tem a proposta mais autoral é o grupo *Os Siderais*. Mas as fanfarras inovam bastante nas releituras, nas performances, nos arranjos e nas fantasias que a galera usa (19).

Esta preocupação com o público não deve ser interpretada necessariamente (e de forma simplista) como uma preocupação com o mercado consumidor musical. Há uma dimensão política na atitude dos atores. Além disso, as fanfarras congregam de forma mais ou menos harmoniosa músicos amadores e profissionais. Nos eventos de música a colaboração de ambos é valorizada.

Na música de rua e nas fanfarras tem muito ativismo, mas claro tem também um pouco de preocupação com a sobrevivência. (...) Neste universo musical se misturam pessoas com expectativas e objetivos diferentes. Então, as rodas de rua e as fanfarras são um movimento que mistura esses dois músicos: aquele que é o músico que vive só de música, que é profissional, e aquele músico que algumas pessoas chamam de amador, que não vive só desta atividade. (...) Há aqueles que têm uma experiência maior com música, mas isso não quer dizer que esses necessariamente tocam melhor que os outros (...). Às vezes você pode ter um cara que é muito técnico, mas que vai para a rua e não tem a pressão, não tem a pegada e a disposição que se exige de um músico neste contexto (20).

Esta se considerando as experiências sensíveis musicais, como experiências de afecção, carnavais e estéticas, isto é, vivências que criam a possibilidade de penetração do mundo, através do corpo, em sua totalidade. No que se refere à estética: é sempre importante salientar, como faz Rancière (2009), que esta não

está restrita ao campo da arte. Está sendo considerada aqui, portanto, “vetor de comunicabilidade” e de “comunhão dos sentidos”. Tal como propõe Maffesoli em seu livro *Contemplação do Mundo* (1995), aproxima-se a noção de estética a de ética, compreendida como uma forma de coabitar o mundo sensível e inteligível. Este autor define a “ética da estética”, portanto, como “emoções compartilhadas”, como “sentimentos em comum”. Assim, para ele a *ética da estética* adquiriria materialidade nos estilos de vida dos agrupamentos sociais (MAFFESOLI, 1995, p. 35).

Como foi assinalado anteriormente, a principal preocupação dos músicos que atuam nas fanfarras cariocas é com a inclusão social, com a construção da cidadania que se daria pelo ato de ocupar as ruas de forma nômade e lenta (com tempo para a sociabilidade).

O neofanfarrismo foi uma ideia que a gente começou a usar depois, já no final de 2008. Fui um dos abraçou logo este rótulo. Tem um babado político nesta ideia (...). A gente defendia a ideia de que é “neo” porque somos diferentes politicamente das fanfarras tradicionais. Não é só uma reformatação das fanfarras, mas um posicionamento mais crítico perante o mundo. Assim, qualquer artista ou pessoa que trabalha com o grande público, tem uma responsabilidade ao atuar no espaço público. Tem uma responsabilidade histórica, social e ecológica com o mundo que o cerca. Se o músico se omite, está compactuando com o que já está aí. Assim, a ideia de “neo” representa uma rejeição àquela proposta anterior, não contra as fanfarras tradicionais, mas aquela postura do fanfarrão alienado que não valoriza o ato político de ocupar o espaço público. Então, o “neofanfarrismo” tem este lado ativista. Não é só acreditar num formato musical, mas é assumir uma posição mais crítica. (...) Evidentemente, este conceito de neofanfarras não é consensual e muita gente está focada mais na diversão e na zoação (...) (21).

Para Jacques, na sua releitura de Santos (2001) e Maffesoli (1987), a trajetória dos “homens lentos” e as “narrativas erráticas” são importantes porque nos posiciona dentro de outra perspectiva potencialmente mais crítica, a partir de uma “(...) história do que está na margem, nas brechas e nos desvios” (JACQUES, 2012, p. 24). Segundo a autora é preciso refletir sobre o que pode representar as diferentes expressões de nomadismo nas cidades atuais, como, por exemplo, o movimento das fanfarras cariocas analisado aqui.

A ideia essencialmente é esta! Somos ambulantes e prontos para a rua (...). Estamos nas ruas para o que der e vier. O ambulante pode estar nas praças, pode estar nas ruas (...) (22).

Além das releituras de grandes sucessos musicais, outro aspecto sublinhado pelos artistas com frequência nos seus depoimentos é que as performances realizadas pelos músicos devem priorizar o volume e o resultado sonoro na rua – num ambiente marcado pelos desafios de fazer ouvir nas cidades polifônicas, dispondo só de instrumentos acústicos –, muitas vezes em detrimento da qualidade e da técnica.

Então, as fanfarras têm um aspecto que envolve o contato direto com o público que, desde o início, a gente percebeu (...). Mesmo quando pensamos em gravar disco a gente ficou em crise. Discutimos muito até que ponto no disco vai dar pra mostrar a energia que a gente tem (...). A gente tem esse lado muito de performance que tem muito a ver com teatro, né? Em geral você não vai ver um vídeo de uma peça de teatro. Você quer é estar lá, ter uma experiência presencial. Então, o planejamento desde o início foi voltado muito mais para o show ao vivo do que desenvolver uma música para gravar. Então nunca ficou muito focado em disco, até porque está surgindo esse contexto de mp3, de internet onde o que é cada vez mais importante são mesmo as apresentações ao vivo (...) (23).

Na rua a gente tem que tocar muito forte, com o som estourado, mas tocamos metade da música, ao invés de tocar ela toda. Se estamos tocando muito forte optamos por tocar só algumas partes, para poder se tocar aquelas onde se precisa de mais volume. É uma tática! Existe a tática do revezamento entre os músicos também, para não desgastá-los tanto. (...) Mas tocar na rua é lindo! Vale o esforço! É impressionante o efeito sobre o público. São mil olhares te olhando e olhares bem diferentes. (...) Gosto muito de tocar na rua por causa disso. E também pela gratuidade, porque a questão social é quase sempre importante para o pessoal que toca nas fanfarras (24).

A performance, portanto, ocupa uma centralidade na experiência que envolve as fanfarras (há uma consciência de que, talvez, o ato de se ouvir um disco desses grupos musicais em casa não reproduzirá o mesmo resultado no consumidor). Neste sentido, Zumthor – analisando os efeitos da presença, do ambiente e do corpo em ação – salienta a importância das performances para que as experiências sonoras sejam satisfatórias aos envolvidos (ZUMTHOR, 2000 e 2005).

Trajetória das (neo)fanfarras no Brasil e no Mundo

Como sugere Juba Pires, trombonista da *Orquestra Voadora e Siderais*, para compreender de forma mais densa e clara a dimensão cidadã e política das fanfarras é preciso rever um pouco da sua história.

Essa história toda das fanfarras começou na primeira metade da década passada, nesse movimento que a gente chama de neofanfarrismo, porque é uma nova roupagem desse formato fanfarra. A fanfarra é o formato de música mais antigo de música para as massas, mais antigo que a energia elétrica e rádio. Defendo essa tese de que a fanfarra seria o primeiro meio de comunicação de massa instantâneo. Porque, antes de existir energia elétrica, podia ter uma autoridade falando, para um monte de gente, que o pessoal não ia conseguir escutar a uma grande distância. Então, a única coisa que propagava mais longe e que é uma forma de comunicação de massa eram as fanfarras, as quais usam os instrumentos musicais mais barulhentos. Então, o formato da fanfarra já existe há séculos, mas nunca se deu muita bolsa para isso (...). Na França e na Europa o processo histórico foi diferente. Os franceses desde os anos 60 e 70 já tocam na estrutura dessas fanfarras que mesclam o folclore com outros ritmos como o rock, soul e o pop. Na Europa, de modo geral, as fanfarras tradicionais continuaram existindo e por isso lá não teve esse hiato que permitisse a gente falar em um neofanfarrismo. Lá as fanfarras

seguiram evoluindo, inserindo e atualizando gêneros musicais novos (25).

Segundo Guibert (1998) a origem das fanfarras estão relacionadas as bandas militares que emergiram no início do século XIX na França e são compostas por músicos que tocam instrumentos de sopro e percussão (26). A etimologia do termo “fanfarra” veio provavelmente do “fanfa” em espanhol, que se relaciona à “ostentação” e também da palavra árabe “farfar”, que remete à ideia de falante e inconstante (27). Além da França, a estrutura e dinâmica musical da fanfarra foi adotada, aos poucos, em outros países da Europa. Em outros lugares, como os EUA ganhou outra roupagem – ficaram conhecidos como *brass bands* – e se articulou mais diretamente as bandas marciais (28). De modo geral, as primeiras fanfarras se notabilizaram nas celebrações pomposas e oficiais, muitas delas festas da coletividade local ou nacional.

Poder-se-ia perguntar a esta altura como surgiram as fanfarras populares e irreverentes? Pierre e Bridenne argumentam que esta mudança pode ter se iniciado com uma fanfarra conhecida como *Fanfare des Beaux-Arts*, entre 1889 e 1892 (PIERRE e BRIDENNE, 2007). Segundo o autor, um grupo de estudantes da Faculdade de Artes decidiu levar este estilo de música tradicional e “burguês” para a rua, atribuindo uma linguagem mais lúdica ao gênero. Tradicionalmente ligadas às cornetas e trombetes, as fanfarras foram com o tempo reunindo mais instrumentos, como a tuba e o saxofone, e aqueles que estivessem disponíveis e de fácil mobilidade. Ao longo do século XX, as fanfarras populares – voltadas para uma atmosfera de diversão (para a construção de um “pequeno carnaval”) – começaram a se proliferar no âmbito universitário europeu (29). Com o tempo, os estudantes, que passaram a animar as festas e confraternizações com as fanfarras e essas foram se popularizando ao ponto de passarem a ocorrer concursos entre as universidades. Nas décadas subsequentes, o repertório foi também se diversificando. Evidentemente, setores conservadores das academias de música frequentemente criticavam este tipo de prática, condenando especialmente a falta de originalidade das composições. Os atores que tocam nas fanfarras contraargumentam que o ambiente gerado por esta prática é mais democrático, proporcionando a inclusão variados atores. Com o tempo, as fanfarras foram se espalhando pelo mundo todo e hoje não há um continente em que não encontremos este tipo de grupo musical.

No Brasil, o estilo da fanfarra – com características tradicionais - está articulado ao das bandas militares. Sua prática está espalhada pelo país e pode ser encontrado em desfiles cívicos, apresentações em estádios esportivos e celebrações especiais na maioria das cidades brasileiras. Há algumas fanfarras que mesclam a estrutura tradicional das fanfarras com o folclore local, tais como os grupos *Boi de Orquestra* (de São Luiz, no Maranhão) ou a *Fanfarra de Anguera* (de Feira de Santana, na Bahia). Inclusive, na pesquisa foi possível atestar que há uma associação nacional, a Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras, que é responsável por organizar o Campeonato Nacional dedicado as bandas militares e fanfarras (o maior dentre os inúmeros campeonatos que ocorrem em todo o país).

Evidentemente, as fanfarras (ou neofanfarras) cariocas analisadas aqui

têm uma formatação e uma atuação no espaço urbano distintas deste universo das bandas militares e fanfarras tradicionais. É um movimento que emergiu como muita força na segunda metade da primeira década do século XXI. Como recorda um dos atores:

O *Songoro Cosongo* e a *Orquestra Voadora* fundaram este momento das fanfarras cariocas. O *Songoro Cosongo* é o irmão mais velho da *Orquestra Voadora*. Foram os primeiros a se organizar também como bloco. Quer dizer, este grupo tinha banda, mas o bloco estava dentro desse contexto carioca no qual surgiu o *Céu na Terra*, lá em Santa Tereza, e o *Boi Tolo*, aqui no Centro. (...) Essa mesma galera, que tocava nos blocos, formou a *Orquestra Voadora*, e, aí, o pessoal que também tocava lá (que não estava na *Orquestra Voadora*), foi formar depois *Os Siderais*. Então, *Os Siderais* também é irmão mais novo da *Orquestra Voadora* (...) E, depois, foram surgindo outras fanfarras (30).

Expansão das fanfarras na cidade do Rio de Janeiro

Em outras palavras, a música de rua vem sendo defendida pelos atores como uma prática “libertária” (emancipatória) que pode tornar mais acessível a experiência musical aos músicos e consumidores (ao se posicionarem na rua, estes atores afirmam que diminuem a dependência em relação aos tradicionais “intermediários” – tais como gravadoras, empresários, produtores, empresas de comunicação, etc. – para a realização dos concertos).

É interessante notar que a cultura musical de rua vem se ampliando especialmente no Centro do Rio de Janeiro. Parte-se do pressuposto de que a geografia e a arquitetura são vetores condicionantes e que vem contribuindo para a formação dessas “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHAMANN e FERNANDES, 2012b). Os atores que atuam nestas redes de músicos e fãs afirmam em seus depoimentos que as ruas do Centro por sua beleza e posicionamento geográfico facilitam e atraem o trânsito e o encontro entre os interessados e, assim, acabam se constituindo em uma espécie de “grande vitrine”.

Existem muitos grupos que vão para a rua porque sabem que, especialmente as ruas do Centro, são uma vitrine (...). Vão para a rua com a intenção de ampliar seu público. Buscam ganhar visibilidade e, no futuro, vender o seu trabalho (...). Alguns músicos profissionais pensam assim: sou um profissional, né (...) vou para a rua pra fazer um trabalho de qualidade, sou diferente e toco melhor que os músicos amadores. E o Rio de Janeiro, para muitos deles, está tomado pelos músicos amadores, que estão ocupando um significativo espaço de mercado. Ou seja, eles desenham a seguinte estratégia: depois que eu for para a rua e que fizer sucesso, vou poder fazer também shows em ambientes fechados e pagos porque já conquistei o coração da galera. Contudo, nem sempre as coisas saem como eles imaginam. (...) Ao mesmo tempo, tem muita gente que toca na rua porque acredita e sente prazer e liberdade nisso: independente de ser músico amador ou profissional, conhecido ou desconhecido do grande público (31).

Consequentemente, é possível constatar que estas redes de prosumidores vêm adquirindo cada vez mais visibilidade nas praças, jardins e “ruas-galerias” desta região. Reiterando argumentos desenvolvidos em trabalhos anteriores

(HERSCHAMANN e FERNANDES, 2012b): no seu conjunto, estes elementos articulados a música constroem uma “paisagem sonora” (SCHAFER, 1969) capaz de mobilizar segmentos sociais significativos e que vem proporcionando uma série de benefícios diretos e indiretos aos atores locais e, de certo modo, às áreas das urbes em que atuam (HERSCHAMANN, 2007; HERSCHAMANN e FERNANDES, 2012b).

Nunca conseguimos apoio do pessoal do MAM, dos ambulantes locais ou da prefeitura. Ocupamos aquele espaço, que antes da nossa chegada, era meio abandonado, meio sinistro. Era bonito, mas abandonado e cheio de moradores de rua. Então, fizemos tudo totalmente na base da autogestão, no peito e meio mambembe, pois nosso estilo é rueiro mesmo. Nunca teve um lugar que a gente não tivesse conseguido tocar, até porque a gente não precisa necessariamente amplificar os instrumentos. Agora a gente percebe que depois da nossa chegada o lugar ficou mais bem frequentado e isso beneficiou a todos (32).

Como já mencionamos anteriormente, parte-se do pressuposto aqui que há uma correspondência entre os atores que promovem, ao longo do ano, a música de rua nesta cidade e os que organizam e participam de forma engajada no carnaval de rua.

O Carnaval do Rio, é um grande momento, é uma vitrine dessas manifestações musicais de rua. E o Carnaval do Rio de Janeiro é diferente de todos os carnavais de rua do Brasil, no sentido de que ele vem sendo conduzido especialmente por jovens de classe média da cidade. (...) As pessoas que tocam nas fanfarras e blocos estão ali um pouco por conta do prazer de tocar para a galera e um pouco pela perspectiva de alavancar a sua atividade de músico. (...) Além dos blocos mais tradicionais, o pessoal das fanfarras ajudou a reinventar o carnaval de rua que mescla ritmos como, por exemplo, o pessoal da *Orquestra Voadora* faz. Alguns grupos também inventaram blocos temáticos como a proposta do *Super Mario Bloco* voltado para as músicas de games ou o *Cinebloco* com músicas de trilhas de filmes conhecidos (33).

Há algumas evidências de que este ativismo musical que vem tomando as ruas do Rio na última década é um fenômeno de classe média e que está concentrado na Zona Sul. Analisando o perfil dos prosumidores constatamos que, em sua grande maioria, são jovens estão numa faixa etária entre 16 e 30 anos. A grande maioria vive com os pais estão na condição de “moratória social” (34) e, portanto, a pressão por garantir sua sustentabilidade é menor que a de outros jovens com menos recursos. Em outras palavras, possuem tempo e condição socioeconômica para se lançar nesta rede colaborativa, isto é, podem ainda se arriscar a não mercantilizar tanto seu trabalho e a relação com o público.

Considerações finais

Tendo em vista o estudo de caso analisado, poder-se-ia afirmar que esses jovens destas redes pesquisadas (e que participam da cultura musical de rua do Rio) são empreendedores – ainda que não tenham emprego

formal e não estão institucionalizados –, isto é, são *trendsetters* (como sugere CANCLINI et al., 2012), pois podem apontar tendências, ou melhor, podem ditar novos modismos.

Está rolando, já há alguns anos, um movimento de fanfarras no Rio, de música de rua, um movimento de engajamento nos novos blocos de rua. E o *Orquestra Voadora* foi precursor nisso, deu sua contribuição. (...) Claro, que existiam na França fanfarras tocando rock, funk e outros ritmos, com propostas bem humoradas e despojadas e isso inspirou a gente. Intuímos que isso poderia dar certo no Rio. (...) Ao mesmo tempo, acho que gente deu a sorte de juntar pessoas que estavam no mesmo momento de vida, vivendo um momento musical especial da cidade. Nós somos músicos que tínhamos estado em blocos de Carnaval importantes da retomada do carnaval de rua carioca, como, por exemplo, o *Céu na Terra*, *Boi Tatá* e *Boi Tolo*. Ou seja, esses blocos também foram importante fonte de inspiração para nosso trabalho. Além dos franceses, a gente se deu conta também de que as *brass-bands* nos Estados Unidos faziam trabalhos que também eram muito inovadores. (...) Tudo isso inspirou a gente e foi importante. Ao mesmo tempo, acho que conseguimos fazer algo inusitado, trouxemos uma novidade com o trabalho do *Orquestra Voadora*. Claro que existe estes movimentos de músicos de rua nos EUA e na França, mas acho que conseguimos, de forma espontânea, trazer algo novo para o cenário nacional. Tem muito grupos do Brasil e do exterior que são mais técnicos, que tocam muito bem. Mas a *Orquestra Voadora* é mais focada em brincar e interagir com a galera, talvez a gente seja mais forte nesse sentido. É muito bacana perceber que hoje tem muito adolescente e uma galera na faixa de 20 anos que quer e se encanta em tocar trombone e trompete. (...) É muito bacana também você se dar conta que há hoje no Rio um movimento de fanfarras, que alguns são também blocos e outras não, mas todas com propostas muito interessantes. (...) Assim de memória, posso dar alguns exemplos de grupos que compõe este movimento de fanfarras (...). Sem dúvida, destaco o trabalho da *Sinfônica Ambulante*, da *Orquestra Voadora*, do *Cinebloco*, dos *Siderais*, do *Go East Orkestar* e da *Orquestra da Fanfarrada* (35).

Diferentemente do que se frequentemente imagina: se aplicada políticas públicas inclusivas, de possíveis responsáveis por trazer “problemas sociais” estes jovens, portanto, poderiam ser convertidos em agentes de inovação, os quais podem contribuir em algum nível para a “revitalização” de megacidades (como a do Rio). A verdade é que estes atores – mesmo que isso não seja percebido desta maneira – podem estar gerando importantes renovações e conduzindo processos tão desejados de recuperação e dinamização do espaço urbano.

Talvez possa se vislumbrar no horizonte um novo “negócio musical” (para além do mundo do *indie* e do *mainstream*), que já possui seus esquemas de financiamento organizados.

Usamos sites de financiamento coletivo (*crowdfunding*) e editais públicos, mas não passamos chapéu na rua, pois no Brasil isso não é bem visto. Na Europa, grandes músicos fazem isso, sem problemas, mas aqui o pessoal desvaloriza. (...) Buscamos recursos através de apoio oficial ou do nosso site. (...) Graças a um edital do Ministério da Cultura de intercâmbio cultural fizemos ano passado uma

turnê pela Europa. Tivemos a oportunidade de ir para França, Portugal, Espanha, Bélgica e Inglaterra (36).

Em outras palavras, na atuação desses coletivos - já que esses trazem claramente reflexos positivos que vão muito além destas redes socioculturais e subsidiam significativamente o incremento da cadeia produtiva da gastronomia, do entretenimento, e especialmente a do turismo (como no caso do carnaval de rua do Rio) -, pois espaços da cidade são claramente favorecidos por este tipo de ocupação. Em resumo, as “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHAMANN e FERNANDES, 2012a) que são elaboradas pelos atores geram inúmeros benefícios diretos e indiretos, revitalizando localidades importantes da cidade (como os corredores culturais e centros históricos) que são escolhidos por eles a partir de alguns critérios básicos:

Para escolher o local para tocar, temos alguns critérios que não são muito definidos, mas que são basicamente: avaliamos onde a gente pode conseguir tocar, sem que o grupo seja interrompido. Selecionamos um espaço onde a gente pode conseguir tocar e mobilizar uma galera que não necessariamente nos conhece (...). Em geral, o pessoal que toca na rua tem isso em mente quando procura um espaço para tocar (...). Já tocamos na Praça Tiradentes e na Praça XV, além de locais menos concorridos e visados pelos grupos de rua, que em geral estão concentrados no Centro da cidade (37).

Em suma, talvez com uma participação mais efetiva do poder público ampliando o número de editais de financiamento – dos quais alguns artistas já participam – essas redes de prosumidores musicais poderiam vislumbrar: não só a possibilidade de uma maior sustentabilidade para este tipo de iniciativa, mas também oportunidades para a ampliação da sua atuação. Portanto, algumas áreas da cidade assim poderiam usufruir dos reflexos positivos da “capacidade movente da música” (HERSCHAMANN e FERNANDES, 2012a), ou seja, poderiam de alguma maneira se beneficiar mais dos processos de construção e popularização de atrativas “paisagens sonoras” (SCHAFER, 1969) urbanas.

Referências Bibliográficas

- BAKTHIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BEI. *Guia do Carnaval de Rua do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: BEI Comunicação, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1991.
- BURNS, Mick. *Keeping the Beat On the Street*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006.
- CANCLINI, Néstor G. *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Madri: Fundación Telefónica, 2012.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- GUIBERT, Gérome. *Les Nouveaux courants musicaux: simples produits des industries culturelles*. Nantes: Éditions Sèteun, 1998.
- HERSCHAMANN, Micael. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores, 2010.
- _____. *Lapa, cidade da música*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- _____. ; FERNANDES, Cintia S. Potencial movente do espetáculo, da música e da espacialidade no Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, Ana P. G.; FREIRE FILHO, João; HERSCHAMANN, Micael. (orgs.) *Entretenimento, Felicidade e Memória: forças moventes do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Anadarco, 2012a.
- _____. ; _____. Nova Orleans não é aqui? In: *E-Compós*. Brasília: Compós, vol. 15, n. 2, 2012b.
- HERSCHAMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século XXI. In: *Revista Intercom* (RBCC). São Paulo: INTERCOM, v.36, n. 2, p. 267-289, jul./dez. 2013.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1984.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JENKINS, Henry. *Piratas de Textos*. Barcelona: Paidós, 2010.
- JOÃO DO RIO. *Religiões no Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.
- JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Cia. de Bolso, 2008.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Florianópolis: EDUSC, 2012.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro:

Forense-Universitária, 1987.

_____. *Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1995.

MARGULIS, Mario. *La Juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos, 1996.

MARQUES, Márcio. A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro. In: *Revista Jovem Museologia*. Rio de Janeiro: Museologia/ UNIRIO, n. 1, janeiro de 2006.

MATTA, Roberto da. *Carnaval, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

PIERRE, Jean L.; BRIDENNE, Michel. *Guide de las Fanfares*. Paris: Irma, 2007.

PIMENTEL, João. *Blocos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

PRESTES FILHO, Luis Carlos. *Cadeia Produtiva da Economia do Carnaval*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Gramática do Tempo*. São Paulo: Cortez, vol. 4, 2006.

SANTOS, Milton. Elogio da lentidão. In: *Folha de São Paulo* (Caderno Mais). São Paulo, 11 de março de 2001, p. 2.

SCHAFER, R. Murray. *The new soundscape*. Vancouver, Don Mills, 1969.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.

NOTAS

(1) Entrevista realizada com Pedro Araújo, percussionista do grupo *Orquestra Voadora*, concedida a pesquisa no dia 08 de março de 2013.

(2) GONZALEZ, Amélia. “Músicos querem tocar para alegrar espaços urbanos vazios” in *O Globo. Revista de Domingo*. Rio de Janeiro, 07 de setembro de 2012, p. 7.

(3) Sobre o *Festival of Activists Street Bands*, cf. o link: <http://honkfest.org>, último acesso: 03/01/2014.

(4) Mais informações sobre *Cirque et Fanfares Festival International*, cf. o link: <http://www.cirqueetfanfaresadole.com>, último acesso: 03/01/2014.

(5) É esta a sensação o leitor tem ao ler ao alguns livros de João do Rio - como, por exemplo: *Religiões no Rio* (2006) e *Alma encantadora das ruas* (2008) – sobre esta

cidade no início do século XX.

(6) Entrevista com Bruno Di Nicola, trompetista do *Cinebloco*, concedida a pesquisa no dia 25 de setembro de 2013.

(7) Depoimento de J.A.S., estudante, 23 anos, concedido a pesquisa no dia 06 de maio de 2013.

(8) Tomam-se aqui como importantes referências as pesquisas realizadas sobre o carnaval carioca, por especialistas como Vianna (1999), Prestes Filho (2010), Cavalcanti (2006) e Pimentel (2002).

(9) Sobre o ritual do carnaval e sua dimensão dionisíaca e irruptiva, ver: Bakhtin, 2010; Matta, 1997.

(10) Entrevista realizada com Miguel Maron, percussionista do grupo *Os Siderais*, concedida a pesquisa no dia 05 de junho de 2013.

(11) Sobre o conceito de *prosumidores e consumidores produtivos* ver Canclini et al., 2012; Jenkins, 2010. Estes autores postulam que já há alguns anos vem se fragilizando as fronteiras entre o polo da produção e consumo (que sugerem uma dinâmica interativa e colaborativa, na qual é cada vez mais difícil separar o produtor do consumidor).

(12) Este artigo traz alguns dos resultados preliminares do projeto de pesquisa intitulado “Comunicação, Música e Espacialidade”. Agradeço, portanto, ao CNPq pelo apoio a esta investigação, a Cíntia Sanmartin Fernandes pelas contribuições e intercâmbio realizados durante a confecção deste artigo e, finalmente, as minhas incansáveis auxiliares de pesquisa de iniciação científica – Indira Oliveira, Jaqueline Neves da Silva, Diana Ferraz e Juliana Araújo - pela colaboração no levantamento de inúmeras informações que foram importantes para a construção de inúmeros argumentos aqui expressos.

(13) Entrevista realizada com Marco Serragrande, trompetista do *Monte Alegre Hot Jazz Band*, concedida a pesquisa no dia 15 de janeiro de 2012.

(14) Herschmann e Fernandes (2012a) sublinham a enorme capacidade mobilizadora da música na atualidade, especialmente quando as iniciativas que envolvem sonoridades estão articuladas a indústria e lógica do entretenimento.

(15) Entrevista realizada com Leonardo Campos, trombonista da *Orquestra Voadora*, concedida a pesquisa no dia 08 de março de 2013.

(16) Há várias décadas esta cidade vem atraindo músicos e profissionais do setor e assim vem se constituindo no principal polo de produção do país (HERSCHMANN, 2010).

(17) Entrevista realizada com Miguel Maron, percussionista do grupo *Os Siderais*, concedida a pesquisa no dia 05 de junho de 2013.

(18) Entrevista realizada com Leonardo Campos, trombonista da *Orquestra Voadora*, concedida a pesquisa no dia 08 de março de 2013.

(19) Entrevista com Juba Pires, trombonista dos grupos *Orquestra Voadora* e *Siderais*, concedida a pesquisa no dia 01 de outubro de 2013.

(20) Entrevista realizada com Miguel Maron, percussionista dos *Siderais*, concedida a pesquisa no dia 05 de junho de 2013.

(21) Entrevista com Juba Pires, trombonista dos grupos *Orquestra Voadora* e *Os Siderais*, concedida a pesquisa no dia 01 de outubro de 2013.

(22) Entrevista com Edson Mattos, saxofonista da *Sinfônica Ambulante*, concedida a pesquisa no dia 03 de dezembro de 2013.

(23) Entrevista com Juba Pires, trombonista dos grupos *Orquestra Voadora* e *Os Siderais*, concedida ao autor no dia 01 de outubro de 2013.

(24) Entrevista com Bruno Di Nicola, trompetista do *Cinebloco*, concedida ao autor no dia 25 de setembro de 2013.

(25) Entrevista com Juba Pires, trombonista dos grupos *Orquestra Voadora* e *Os Siderais*, concedida a pesquisa no dia 01 de outubro de 2013.

(26) A história das fanfarras, assim como suas características, está diretamente atrelada ao processo de formação da sociedade francesa. Guibert salienta a importância social das fanfarras, argumentando que a implantação dessas orquestras e bandas, conhecidas como fanfarras, permitiram a Igreja e ao Estado educar musicalmente o povo e assim possibilitaram que participassem da fundação da ideia de nação (Guibert, 1998).

(27) Mais informações, ver CUNHA, Antônio Geraldo de. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editorial, 2010.

(28) Nos EUA predominaram as *brass bands* e datam de meados do século XIX, quando uma série de mudanças tecnológicas e sociais produziram um novo tipo de formação musical que se tornou popular com artistas e público. As *brass bands* começaram a fazer sucesso efetivamente em Nova Orleans (no estado da Louisiana), no final do século XIX. As novas bandas poderiam conter os mais diversos instrumentos, incluindo trompetes, trombones, clarinetes, saxofones e percussão. A música tocada por esse grupos era uma mistura de influências das bandas militares europeias com o *folk* africano (levado aos EUA pelos afrodescendentes). Porém, no início do século XX, ainda que as *brass bands* possuíssem grande popularidade no resto do mundo, nos Estados Unidos elas foram gradualmente desaparecendo, sendo substituídas pelas orquestras que utilizavam mais de instrumentos de madeira. Foi apenas nas últimas décadas que as *brass bands* voltaram a fazer sucesso no Estados Unidos. Atualmente, há mais de cem *brass bands* ativas nos EUA. Nos anos 70, a tradição das *brass bands* em Nova Orleans experimentou uma transformação, quebrando com o estilo tradicional e adicionando elementos do funk, hip hop e bebop nos seus repertórios (Burns, 2006). (29) Segundo Pierre e Bridenne, ainda que essas novas fanfarras adotassem um perfil mais popular, sem que percebessem, faziam uma alusão distorcida ao movimento inicial das fanfarras militares. Vestiam-se com divertidas e exageradas fantasias – hot-dogs humanos, diabinhos e muitas perucas – e, assim, de certa forma, faziam lembrar os trajes formais e excessivos dos militares (Pierre e Bridenne, 2007).

(30) Entrevista com Juba Pires, trombonista dos grupos *Orquestra Voadora* e *Os Siderais*, concedida a pesquisa no dia 01 de outubro de 2013.

(31) Entrevista realizada com Miguel Maron, trombonista dos *Siderais*, concedida a

pesquisa no dia 05 de junho de 2013.

(32) Entrevista realizada com Leonardo Campos, trombonista da *Orquestra Voadora*, concedida a pesquisa em 08 de março de 2013.

(33) Entrevista realizada com Miguel Maron, percussionista dos *Siderais* concedida a pesquisa no dia 05 de junho de 2013.

(34) Margulis (e outros autores) define a “moratória social” como um prazo concedido a certa classe de jovens, que lhes permite gozar de uma menor exigência enquanto completam sua instrução e alcançam sua maturidade social. Esta moratória permitiria prolongar a entrada na vida adulta e, conseqüentemente, a necessidade desses atores assumirem várias responsabilidades (Margulis, 1996).

(35) Entrevista realizada com Pedro Araújo, percussionista do grupo *Orquestra Voadora*, concedida a pesquisa no dia 08 de março de 2013.

(36) Entrevista realizada com Leonardo Campos, trombonista da *Orquestra Voadora*, concedida a pesquisa em 08 de março de 2013.

(37) Entrevista realizada com Miguel Maron, percussionista do grupo *Os Siderais*, concedida a pesquisa no dia 05 de junho de 2013.

L'East Side Gallery: riscrittura urbana a Berlino nell'era post-Muro

The East Side Gallery: Urban rewriting in the Berlin post-Wall

Laura Guttilla

Laura Guttilla is PhD in Semiotics at the University of Bologna and Istituto Italiano di Scienze Umane (Florence). She worked with Gianfranco Marrone and his research team at the project "Socialization Places in Palermo"-

Riassunto: L'articolo si concentra sull'analisi semiotica dello spazio dell'East Side Gallery come esempio di riscrittura urbana di una ex zona di confine in cui è ancora presente una parte del Muro di Berlino. Si tratta di una galleria a cielo in cui quel che resta del Muro è stato risemantizzato come supporto per opere d'arte ma l'osservazione etnografica svela una dimensione di fruizione quotidiana, autentica riappropriazione spaziale dei cittadini berlinesi in quello che possiamo definire un trauma site.

Parole chiave: East Side Gallery, Muro di Berlino, Riscrittura Urbana.

Abstract: *This article is focused on the new life of the "strip of the death" of Berlin Wall near Sprea river, called now the East Side Gallery. The ruins of the Wall are a painting where many important artists painted their ideas of freedom after 1990's. In addition, there is a small park with benches and grass near the river where Berliners spend their free time and relax themselves. We try to describe the forms of urban rewriting of a trauma site as we consider the East Side Gallery.*

Keywords: *East Side Gallery, Berlin Wall, Urban Re-writing.*

Premessa

L'analisi che presentiamo è un tassello di un più ampio lavoro dottorale incentrato su Berlino e sul muro che divise la città negli anni 1961-1989. Il Muro di Berlino viene inteso in questa sede come un dispositivo (1) di interdizione e di controllo che ha subito numerose trasformazioni nel tempo e dopo il suo abbattimento. La ricerca, condotta nei tre anni di dottorato in Semiotica svolto presso l'Università di Bologna e l'Istituto di Scienze Umane di Firenze, ha cercato di descrivere sia le caratteristiche semiotiche della barriera dopo il suo innalzamento (quando cioè era un dispositivo attivo) sia le forme di riscrittura urbana in cui è attualmente inserito all'interno della città. Ne è emerso un quadro complesso, in cui gli effetti della divisione, a più di vent'anni della riunificazione politica e geografica delle due Germanie, sono ancora presenti nell'assetto urbano, nei modi di vivere, nei gusti, nelle pubblicità, nella filmografia cioè, in sola una parola, nella semiosfera.

Benché la Germania unita si proclami la Heimat (patria) di tutti, le discriminazioni tra occidentali e orientali sono ancora presenti in termini di accesso al lavoro e di retribuzione. Il cliché dell'Ossis (orientale) costruito dopo la riunificazione è quello di persona cocciuta e ingrata al buon occidentale (Wessis) che ancora paga il contributo di solidarietà per l'unificazione: molti slogan politici sfruttano queste differenze tra cittadini dell'Est e dell'Ovest e dimostrano come il pregiudizio sia ancora diffuso e radicato e marchi una netta differenza tra oriente e occidente.

A queste tendenze discriminatorie si affianca e per certi versi si contrappone l'Ostalgie, la nostalgia della vita dell'Est: nella semiosfera riunificata la DDR (Deutsche Demokratische Republik, Repubblica Democratica Tedesca) riveste il ruolo tematico del luogo natio, incontaminato, autentico. La nostalgia dell'Est non appartiene infatti soltanto a coloro i quali vi hanno realmente vissuto ma si va consolidando anche nelle nuove generazioni che non hanno mai visto la Germania separata. Gli anni della DDR sono una sorta di età dell'oro, mai realizzata ma profondamente idealizzata, che si definisce e muta nel corso degli anni dopo il 1989 fino a diventare una vera e propria forma di vita.

Com'è facile intuire, nel quadro che abbiamo appena dipinto della società tedesca odierna, il tema della memoria ha un'importanza notevole nel capire i fenomeni sociali che ruotano attorno al Muro di Berlino. L'interesse per un oggetto semiotico particolarissimo come può essere questa fence barrier d'antan è maturata da una consapevolezza: i processi semiotici innescati dalla divisione non si sono estinti con il semplice abbattimento della barriera nel 1989. Essi sono ancora in corso e continuano ad avere effetti sulla vita della città: il Muro, da limite inattraversabile per l'Est e soglia verso un mondo esotico per l'Ovest durante gli anni della divisione, adesso si è trasformato in un trou de memoire, in un souvenir a tema, feticcio di un passato ancora doloroso che forse la Germania non è ancora pronta ad affrontare.

Questa breve premessa ci serve per capire meglio l'analisi che riporteremo di seguito. L'East Side Gallery è uno spazio che viene a crearsi come luogo

di interesse all'interno del tessuto urbano berlinese solo dopo l'abbattimento del Muro: nei decenni precedenti alla sua costruzione vi era qui una distesa di case e campagna sulla riva della Sprea. Il 1989 regala invece notorietà a questo luogo, ribattezzato East Side Gallery per i motivi che spiegheremo nel dettaglio a breve e diventato oggi una delle mete più viste del turismo a tema "Muro di Berlino". Si tratta di uno spazio altamente stratificato poiché quel che resta del Muro funziona ancora come dispositivo di interdizione e delimita due differenti zone: la prima, come vedremo, è costituita dal lato che costeggia la strada, in cui la barriera è completamente ricoperta di opere d'arte (sottoposte tuttavia ad alcuni atti vandalici). La seconda parte è invece costituita dal lato che costeggia la Sprea, non risemantizzato come galleria d'arte come accade dall'altra parte del Muro, la cui osservazione etnografia svela aspetti innovativi della vita dei cittadini berlinesi all'ombra del Muro. Si tratta di un piccolo parco all'aperto, con prato e panchine, che permette di godere di una splendida vista sulle rive del fiume. Luogo di socializzazione per i berlinesi e non per i turisti è, a nostro avviso, una delle più autentiche forme di riappropriazione spaziale di cui i cittadini possono godere nei complessi rapporti tra la città e ciò che resta del Muro. Per questo motivo, a nostro avviso, l'area si trova al centro di un dibattito aperto tra cittadinanza e Senato berlinese per un'ulteriore riqualificazione che prevede l'abbattimento di una parte del Muro per far posto a lussuose abitazioni sulle rive della Sprea. Si tratta, nell'East Side Gallery come a Potsdamer Platz e in altre parti di Berlino, di una dialettica polemica tra polis e civitas (2) (Benveniste 1974) che investe i luoghi "caldi", semanticamente rilevanti nel processo di riqualificazione urbana post-Muro. Le decisioni prese dal Senato berlinese e dunque dall'alto non incontrano il favore dei cittadini che vorrebbero essere inclusi nelle decisioni che riguardano le destinazioni d'uso di spazi diventati, dopo il 1989, luoghi simbolo della città. Dopo questa lunga premessa, entriamo nel dettaglio dell'analisi dell'East Side Gallery.

Un luogo nuovo

L'East Side Gallery così come lo vediamo oggi è un'invenzione spaziale recente: è forse l'unico spazio che si configura come una costruzione ex novo in cui è ancora presente il Berliner Mauer. Non gode cioè di una particolare relazione privilegiata né con l'era del Muro né con l'era della città ante divisione poiché, prima di diventare la galleria a cielo aperto più grande al mondo, era soltanto una vasta area anonima attraversata dalla barriera sulle rive della Sprea. Non rappresentava per i berlinesi un luogo erto a topos della loro identità (come ad esempio Bernauer Strasse o la Porta di Brandeburgo, due luoghi simbolo della divisione). Una ricostruzione diacronica risulta perciò alquanto difficile poiché non vi sono molte immagini o autodescrizioni del passato che parlano della vita di questa parte di Berlino nel cuore dell'Est.

Un punto di vista privilegiato su questo spazio è rappresentato però dall'Oberbaumbrücke (fig. 1) che unisce i quartieri di Friedrichshain e Kreuzberg, prima divisi dal Muro: un tempo sul ponte vi era uno dei tanti passaggi di confine mentre oggi è possibile percorrerlo integralmente e godere, oltre che della splendida vista sulla città, anche della visione del Molecule Man, il monumento posto sul fiume Sprea a ricordo della riunificazione del 1989. Il ponte



di Oberbaum è un simbolo della riunificazione oltre ad essere, come vedremo, una sorta di cerniera tra lo spazio turistico e lo spazio quotidiano nel quartiere. Ritourneremo a breve su questi concetti, concentriamoci per adesso sull'immensa galleria a cielo aperto che costeggia le rive della Sprea.

L'East Side Gallery di giorno e di notte

eguendo l'itinerario "Sulla via del Muro", l'East Side Gallery è una di quelle mete considerate imperdibili dalle guide. La Lonely Planet la descrive così:

L'anno era il 1989. Dopo 28 anni il Muro di Berlino, quella crudele e grigia parete divisoria tra esseri umani, aveva finalmente cessato di esistere. La maggior parte del Muro venne rapidamente smantellata, ma lungo Mühlenstrasse ne rimase un tratto lungo 1300 metri. Divenne la East Side Gallery: più di 100 murali colorati che la rendono la maggior galleria d'arte all'aperto del mondo. Decine di artisti di ogni paese tradussero l'euforia e l'ottimismo del momento in un mix di slogan politici, contemplazioni indotte da stupefacenti e visioni artistiche. Uno tra i preferiti è il *Test the Best* di Birgit Kinder, che mostra una Trabi che sfonda il Muro. Purtroppo, gli agenti atmosferici e i vandali (compresi i turisti che si ostinano a lasciare la propria firma), hanno con il tempo danneggiato la galleria. Nel 2009, quindi, tutto il lungo tratto di muro è stato totalmente rifatto e ora è più bello che mai, anche se una piccola parte è stata rimossa per consentire all'arena di spettacoli O2 World di costruire il proprio pontile sul fiume. In estate, sulla riva del fiume aprono i battenti divertenti beach bar come Stangut e Ostbrand.

Diverso invece il racconto che ne fa l'antropologo Marc Augé nel 2001, inviato speciale a Berlino per la rivista *Le Monde Diplomatique* (2) (corsivi nostri):

In serata ho ripreso la S Bahn per andare a vedere le ultime vestigia del muro segnalate ai visitatori. Ho cambiato treno a Alexanderplatz (in superficie un'architettura molto staliniana, sottoterra un'umanità molto variegata che si fa da parte al passaggio di alcuni skin in tenuta da combattimento), per scendere a Ostbahnhof (stazione est).

La via della Comune di Parigi (presumo che già avesse questo nome prima del 1989) scende verso Mühlenstrasse (La via dei mulini) ove scopro, su un tratto di poco

superiore a un chilometro, il fianco del muro. Mühlerstrasse ha una configurazione un po' particolare: la via costeggia la Spree, il fiume di Berlino, rimasto aperto alla navigazione, e un'enorme tratto di terreno abbandonato si estendeva e si estende ancora fra il fiume e il muro. Non è ricoperto da disegni improvvisati: qui regnava l'ordine, e il muro si trovava all'estremità della zona vietata. Ma nel 1990 il settore della Mülherstrasse superstita è stato affidato a una serie di artisti che l'hanno decorato. È stato battezzato East Side Gallery. Molti di questi dipinti sono stati riprodotti in vari cataloghi. Alcuni sono ancora ben conservati; altri si sono deteriorati o sono stati coperti da creazioni meno felici. Il dato più straordinario di questo luogo, sotto il cielo grigio di una sera d'estate, era il senso di solitudine e di abbandono. Ho incrociato solo due o tre gruppi di giovani che non hanno degnato il muro neanche di uno sguardo: lo considerano parte dell'arredo urbano, della scena. Una scena decisamente inusuale: da un lato della strada il muro, la galleria East Side, al di là, in lontananza i tetti di Berlino ovest; dall'altro, un marciapiede sconnesso invaso dalle erbacce, squarci e terreni incolti nel susseguirsi di una serie di case abbandonate con le finestre murate anch'esse, come lo spazio che le fronteggia. Un incompiuto malinconico. Il muro finiva all'angolo della Mühlenstrasse e del ponte sullo Spree (l' Oberbaumbrücke, uno dei più antichi passaggi tra est e ovest).

Come si può facilmente intuire le due descrizioni, separate temporalmente da un intervallo di circa otto anni, dipingono due scene completamente differenti. La prima descrizione invita i turisti a visitare la più grande galleria a cielo aperto del mondo, accennando al fenomeno del vandalismo e al conseguente restauro che l'intera area ha subito. La descrizione di Augé si concentra invece sulla tristezza e lo squallore che il posto comunica e sottolinea l'indifferenza dei giovani a questo enorme blocco di cemento. A nostro avviso le due descrizioni sono così diverse perché si riferiscono a due momenti del giorno differenti: la guida non lo enuncia direttamente ma di certo non consiglia di addentrarsi nell'East Side Gallery nelle ore notturne, come invece fa l'antropologo francese. Accade allora che il Muro funziona come galleria a cielo aperto soltanto di giorno, quando è possibile godere a pieno della presa estetica dei murales e si trasforma in un anonimo e triste scenario nelle ore notturne. La galleria non è dotata infatti di un sistema di illuminazioni che fa sì che lo spazio risulti aperto anche durante la notte. Calate le luci della sera la East Side Gallery si confonde tra lo scenario urbano mentre i riflettori si accendono su un altro nuovo ed importante edificio di Berlino: l'Arena o2, il Palazzetto dello Sport di Berlino che ospita anche concerti di artisti internazionali (dai Pearl Jam a Eros Ramazzotti). La vita della East Side Gallery nelle ore notturne è animata solo dal traffico per raggiungere questo tempio della musica moderna che, durante la sua costruzione, ha persino condizionato la presenza della galleria: una parte del Muro è stata demolita per consentire ai battelli di attraccare di fronte l'arena.

A conferma dell'ipotesi che l'East Side Gallery viva soltanto di giorno possiamo richiamare quanto ritrovato in un'altra autodescrizione: si tratta di un film del 2008, *Berlin Calling*, che narra le vicende del dramma esistenziale del protagonista, dj Ickarus, in una Berlino dipinta a ritmo di musica elettronica. Il Muro viene citato all'interno del film soltanto due volte: una prima volta sul piano visivo, una seconda volta invece all'interno di un monologo del

padre di Ickarus, un pastore protestante che cita l'abbattimento del 1989 come un momento forte nella vita dei figli.

Il protagonista, che ha problemi di droga, dopo aver suonato in un locale e aver ingerito alcune sostanze stupefacenti finisce sul Muro nella East Side Gallery – riconoscibile solo ad un occhio attento – in preda alle allucinazioni (fig. 2).



La East Side Gallery, ripresa nelle ore notturne, diventa lo squallido scenario di una vita condizionata dalla droga e manifesta quel senso di abbandono e solitudine, di marginalità che la visita alla Mühlenstrasse comunicava a Marc Augé.

Il secondo riferimento all'abbattimento del Muro, inserito nei dialoghi, individua un momento di discontinuità e cambiamento per la vita non solo della Germania ma anche del protagonista e di suo fratello, allora soltanto adolescenti. Il padre sembra quasi giustificare la scelta del figlio maggiore di diventare dj e finire con l'essere schiavo della droga proprio a causa di questo forte stravolgimento nelle loro vite: la sensibilità di Martin (vero nome di dj Ickarus) lo ha portato a chiudersi nel mondo della musica elettronica e della droga per resistere a degli sconvolgimenti storici più grandi di lui. Questa attenzione al Muro, seppur velata, è per noi segno che esso continua a sopravvivere nei discorsi sulla città e della città al di là del suo abbattimento e delle sue forme memoriali (e ideologiche).

Il sito berlin.de descrive invece l'East Side Gallery enfatizzandone le dimensioni e la valorizzazione estetica:

Da nessuna parte oggi è possibile percepire con i sensi in modo così impressionante quali dimensioni aveva la "cortina di ferro", che divideva città e campagne. Inoltre le pitture della East-Side-Gallery sono espressioni della gioia del superamento della funzione di quest'opera edilizia, perché tematizzano in svariati modi il desiderio di pace e libertà.

La Sprea qui si trovava in tutta la sua larghezza nel territorio di Berlino Est e il confine tra i settori passava sulla riva dalla parte di Kreuzberg. Al contrario dell'assetto normale dell'impianto di confine – con muro anteriore, striscia della

morte e muro posteriore – questa parte di confine era costituita solo dal muro posteriore e dalle recinzioni di protezione. Il muro di confine verso Ovest non era stato costruito, la Sprea in questo caso aveva la funzione della striscia e del muro di confine. Le truppe di frontiera sorvegliavano questo tratto con battelli di pattuglia. La parte del muro lungo la sponda del quartiere di Friedrichshain, divenuta poi famosa come East Side Gallery, fa parte dell'ex muro posteriore.

Lo stralcio evidenzia una particolarità: l'articolazione del confine qui era differente in quanto non esisteva il Muro dell'Ovest come lo conosciamo ma soltanto l'Hinterlandmauer. La novità dell'East Side Gallery consiste in questa valorizzazione del muro dell'Est che in altre parti di Berlino, come ad esempio nel Parco a Nordbahnhof, è invece negato e dimenticato.

Notiamo alcune importanti trasformazioni: il Muro dell'Est (come ci ricorda Augé nella descrizione precedente) non era stato vandalizzato dai writers come era accaduto all'Ovest: la East Side Gallery è dunque la ripresa di una pratica di prassi enunciativa della parte occidentale che ha condizionato lo sviluppo delle forme memoriali nella Berlino unificata e ha finito per trasformare, diventando prassi enunciazionale, il Muro dell'Est.

Altra caratteristica importante è che il tratto inattraversabile del confine negli anni della divisione era costituito dalla Sprea, una sorta di frontiera naturale che cingeva la parte Ovest: il muro può essere significato da diverse sostanze semiotiche (in questo caso un fiume al posto di una barriera di cemento) in grado di articolare relazioni differenti tra espressione e contenuto. La presenza della Sprea oggi invece consente ai fruitori, come vedremo, di poter godere di un rilassante panorama verde.

Cerchiamo ora di descrivere nel dettaglio la segmentazione spaziale interna all'East Side Gallery.

Un Muro, 100 dipinti, tanti spazi

Uscendo dalla grande e nuova stazione di Ostbahnhof basta attraversare la strada per trovarsi di fronte alla maestosa e colorata parte di Muro (fig.3).



Ci soffermeremo poco sull'importanza sul piano estetico delle opere d'arte perché ci dilungheremmo troppo e non ci sembrano pertinenti: segnaliamo soltanto la presenza di alcuni dispositivi di sfondamento artistico (come una cancellata inserita in una parte mancante del Muro, fig. 4) e la ripresa dell'articolazione complessa del confine (in una parte in cui vi sono due muri a fianco che ricostruiscono, in maniera assolutamente falsa perché in questa parte – come abbiamo già detto – non era prevista la doppia chiusura del confine).



Ci sembra importante soffermarci sulle pratiche di fruizione del luogo: da subito si incontra un valzer di turisti intenti a farsi fotografare (fig. 5) accanto ad uno dei 100 e più dipinti presenti. Questa è la pratica privilegiata dei visitatori insieme ad un'altra, meno nobile, che consiste nello scrivere sui murales (fig. 6): per ovviare a questa forma di vandalismo che affligge la galleria dopo il restauro del 2009 si è provveduto a lasciare alcune parti del Muro del colore originale, bianco e grigio, in maniera tale che chi volesse lasciare la propria traccia ricorresse a questi dispositivi (fig. 7).



Di fatto questi spazi vuoti, a guisa di foglio bianco, vengono utilizzati dai turisti (fig. 8) ma non hanno comunque fatto cadere in disuso la pratica di scrivere sulle opere d'arte anche perché, com'è facile vedere dalle scritte impresse su uno dei dipinti più famosi della East Side Gallery, Test the Best (fig. 9), non si tratta

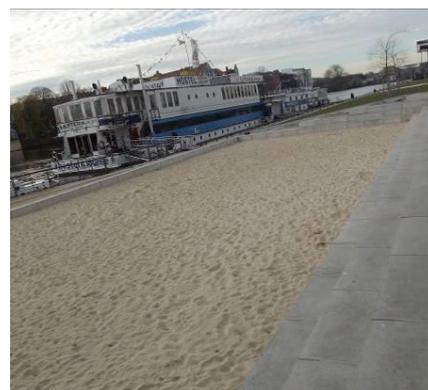
soltanto di scritte lasciate anonime ma di gesti di vandalismo urbano (come dimostra il simbolo con la A di anarchia).



Sembra quasi, a ben guardare, che il processo di vandalizzazione abbia subito un'improvvisa accelerazione nell'ultimo anno o almeno così sembrerebbe mostrare la comparazione tra due immagini scattate durante la nostra prima osservazione (svolta nel 2011) e la seconda (nel 2012). Di certo qui, più che in tutte le altre parti di Berlino, il Muro conserva la sua carica attrattiva e si trasforma in quello che consideriamo, riprendendo Barthes (1994), lo spazio topico della scrittura moderna. La dialettica tra forme vandaliche e artistiche qui incrocia il delicato tema della forma del memoriale e costringe l'enunciatore istituzionale ad un'opera di maquillage costante.

Anche qui, come a Potsdamer Platz, è in atto una contestazione del potere dominante che si manifesta attraverso il vandalismo: lo spazio è quanto mai caro ai berlinesi e lo dimostrano le manifestazioni che sono avvenute nei primi mesi del 2013. Un tratto di East Side Gallery dovrebbe essere spostato per far posto ad un ponte e all'ingresso di un mega palazzo di lusso sulle rive della Sprea ma i lavori sono stati bloccati da alcuni manifestanti che non vogliono nessuna modifica allo stato attuale del luogo. I conflitti interni alla società berlinese circa le destinazioni d'uso degli spazi assegnati alla memoria dopo l'abbattimento del Muro sono il sintomo della complessità del processo di elaborazione del trauma della divisione e della riunificazione.

Una certa funzione pratica di separazione con le rive della Sprea, il Muro della East Side Gallery la svolge ancora oggi: accade così che la parte del Muro che si affaccia sulla strada sia la superficie che costituisce la galleria a cielo aperto mentre la parte che si rivolge al fiume sia stata oggetto di scrittura anonima (fig. 10). Lo spazio che circonda la riva si configura come un corridoio verde dotato di punti di ancoraggio per godere del suggestivo panorama, mentre più in là in direzione del ponte di Oberbaum troviamo alcuni bar (fig. 11) e persino una spiaggia (fig. 12). Quella che una volta era la Striscia della Morte oggi è un luogo di relax, di svago, di spensieratezza: come accade in un altro famoso parco di Berlino, il Mauerpark, è possibile anche qui sedersi a terra e sfruttare il Muro per appoggiarvi



la schiena (fig. 13). Sebbene siano presenti ancora dei terrain vague (fig. 14) dovuti all'incompletezza dei progetti di riqualificazione e alla particolare caratteristica della città di essere sempre un cantiere aperto, la vera vittoria dei berlinesi sul dolore del Muro più che la galleria a cielo aperto è la fruizione di questa area verde che d'estate diventa ancora più movimentata.



Nonostante il Muro di Berlino sia stato abbattuto 24 anni fa, mantiene qui la sua funzione divisoria: separa uno spazio prettamente turistico, quello della East Side Gallery, da uno spazio del quotidiano, l'area verde a ridosso della Sprea.

Se non mancano anche in questo spazio i deitici memoriali come le colonnine informative che ritroviamo in molte delle zone segnate dalla Mauerweg (4), il superamento della memoria traumatica ci sembra che avvenga qui con le stesse strategie di neutralizzazione del trauma che ritroviamo a Mauerpark: si tratta di una valorizzazione ludica del luogo che funziona, come abbiamo visto, al pari di

un'erma bifronte. Il lato che dà sulla strada cattura l'attenzione dei turisti per le sue dimensioni e i suoi colori, il lato sulla Spree restituisce ai cittadini un luogo di svago ad essi sottratto durante l'era della divisione.

La storia che il Muro di Berlino ci racconta non finisce però qui: superato l'Oberbaumbrücke ci addentriamo nel cuore dell'Est, a Friedrichshain, oggi sede di MTV Berlin, della Universal, della Labels Berlin e dell'hotel Nhow, l'unico hotel al mondo dotato di studio di registrazione. Il perché queste importanti istituzioni nel campo musicale abbiano scelto di posizionare le loro sedi in questa zona è abbastanza semplice: abitare in quella che una volta era la parte Est della città, come abbiamo ribadito nel terzo capitolo, è diventato di tendenza, specie per un certo ambiente berlinese, lo stesso che ha trasformato l'Ostalgie in una forma di vita.

Il quartiere, dall'arena o2 agli studi di una delle più importanti etichette discografiche al mondo, sembra essersi dunque consacrato alla musica (e ciò spiega la scelta del regista di Berlin Calling, Hannes Stöhr, di girare la scena della crisi di Ickarus a ridosso del Muro della East Side Gallery). La cosa che stupisce l'osservatore è che gli edifici che ospitano il Nhow e la sede della Universal, dotati anch'essi di una terrazza sulla Spree, hanno ricreato in piccolo una sorta di East Side Gallery ad uso e consumo dei propri clienti. Alcune lastre del Muro, simili a quelle che troviamo al Checkpoint Charlie e sparse in altri punti della città, sono state collocate sulla terrazza e affidate nel restyling ad artisti contemporanei (fig. 15). La mostra, per di più, ha il vantaggio rispetto alla East Side Gallery di venire costantemente rinnovata con opere diverse e nel periodo delle nostre osservazioni un'opera ha particolarmente colpito la nostra attenzione per il suo carattere di denuncia – seppur ironica – verso un altro muro tristemente celebre, quello del Mexico, soprannominato “Muro de la tortilla” (fig. 16).



Il Nhow Hotel, edificio completamente restaurato dall'architetto tedesco Sergei Tchoban ed arredato dall'archistar Karim Rashid, è considerato uno degli edifici più glamour della città ed è «il primo hotel in Europa in cui tutto ruota intorno ad arte, musica e design, l'ospitalità che meglio interpreta lo spirito della città: artistica, espressiva, creativa» (5). All'ingresso della struttura, oltre ad una N formato gigante dal colore fuxia, simbolo della catena di hotel, si trova un pezzo di Muro dipinto (fig. 17) che si sostituisce al simbolo di Berlino più conosciuto,

l'orso, che in genere accoglie i turisti all'ingresso degli hotel. All'interno dell'hotel, poi, l'isotopia tematica del Muro di Berlino non smette di essere presente: la sala che funge da discoteca ha al suo interno la riproduzione pop del Berliner Mauer in cartongesso (fig. 18).



Questa ridondanza tematica della presenza del Muro all'interno dell'hotel, che sul piano figurativo è contraddistinta da una veste pop e glamour, fa parte di un processo più profondo di reinserimento dei discorsi sul Muro all'interno di un vasto discorso sull'identità di Berlino: il Mauer è diventato un logo della città (al pari dell'orso) ma ne deve significare l'identità cangiante e multiforme. Ecco perché viene ridipinto, diventa supporto espressivo per veicolare messaggi di pace o di

denuncia: il suo abbattimento nel 1989 non ne ha segnato la scomparsa.

La semiosfera non ha fatto che reinserirne le tracce all'interno dei propri discorsi, finendo per farlo diventare uno dei testi privilegiati della cultura berlinese. La versatilità significativa del Muro ha fatto sì che esso sia diventato tutto e sia stato posto da per tutto: diviso, perdendo la sua funzione di barriera (o talvolta mantenendola, come abbiamo visto) è diventato uno degli oggetti più presenti nella vita dei berlinesi, dall'arredo urbano al souvenir. Del resto, il saggio Grass, nel suo *È una lunga storia* (1995, pag. 10), fa dire a Fonty: «Il frammento è meglio dell'insieme!» e quanto accade sulle rive della Sprea sembra confermarlo.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. Le plaisir du texte, in *Oeuvres Complètes: Tome II 1966-75*, Paris: Seuil, 1994.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris: Gallimard, 1974.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975.
- GRASS, Günter. *Ein weites Feld*, Göttingen, Steild Verlag, 1995.
- MARRONE, Gianfranco. *Figure di città. Semiotica degli spazi urbani*, dispensa del Corso di Semiotica della cultura Corso di laurea magistrale in *Teorie della comunicazione a.a. 2012-2013*.
- SIMONNEAU, Damien. *Deux «murs» de séparation contemporains: Caractéristiques des dispositifs de contrôle israélien et américain*, Fiche de l'Irsem n° 14, disponible on line all'indirizzo www.irsem.defense.gouv.fr, 2012. Acesso em março de 2014.

NOTE

(1) Il termine dispositivo viene usato da Foucault in *Surveiller e punire* (1975) senza mai essere espressamente definito. Una definizione del termine viene data dal filosofo francese in *Dits et écrits 1954-1988*, ed è la seguente: «Ce que j'essaie de repérer sous ce nom [dispositif] c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, (...). Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes (...). Troisièmement, par dispositif j'entends une sorte de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante». Il dispositivo è dunque un insieme di elementi eterogenei che appartengono a discorsi sociali (foucaultianamente intesi come luoghi dell'articolazione produttiva di sapere e di potere) delle istituzioni, dell'architettura e rappresenta in qualche maniera il meccanismo attraverso cui tutti questi elementi eterogenei entrano in relazione tra di loro (pensiamo al caso del Panopticon, il dispositivo della sorveglianza per antonomasia) per rispondere ad un'esigenza strategica dominante. Il muro, così come lo intendiamo in questa sede, è quindi un dispositivo in senso foucaultiano (Simonneau 2012) ma non solo. La semiotica ha infatti mutuato il termine dal pensiero di Foucault e, in via del tutto sperimentale, possiamo provarne a dare una definizione: il dispositivo è una configurazione semiotica gerarchicamente articolata (in cui è possibile ritrovare, secondo il principio generativo, una manifestazione, delle strutture di superficie e dei valori profondi) che articola complesse relazioni intersoggettive e interoggettive: si tratta di una sorta di macchina semiotica capace di far muovere i processi di significazione, diventando esso stesso processo, innescando continuamente relazioni e costruendo soggettività. Ecco perché un dispositivo può essere uno spazio, un muro, una foto o anche un racconto. Se si

vuole, in questa maniera si può intendere anche il testo e la stessa semiosfera.

(2) «Emile Benveniste, è noto, sottolineava come in ambiente indoeuropeo siano sempre state presenti due diverse concezioni della città, i cui termini relativi – polis e civitas –, e soprattutto le loro derivazioni intralinguistiche, fanno immediatamente comprendere la distanza, se non la totale opposizione. Il termine latino civitas è un derivato del termine civis, che in quella lingua non significa tanto ‘cittadino’, come saremmo portati a pensare, ma semmai ‘concittadino’, poiché indica una costitutiva reciprocità, una sorta di originaria, mutua relazione all’altro: “est civis pour moi – scrive Benveniste – celui dont je suis le civis”. Non a caso il senso di questo termine si costituisce anche nella sua relazione paradigmatica con hostis (“un hostis a en face de lui un hostis; un civis est tel pour un autre civis”), venendo dunque in qualche modo a implicare una relazione amicale. Così, in latino la città, la civitas, non è altro che la riunione (per così dire, a posteriori) dei suoi con-cittadini (dati a priori); indica la loro qualità distintiva e la loro sommatoria più o meno casuale. Affatto opposta è la relazione di derivazione fra i due termini (solo apparentemente sinonimi) in lingua greca, dove polis è termine primario e polites secondario. All’origine, dunque, vi è il corpo astratto della polis come centro d’autorità che esiste di per sé e si materializza, caso mai, in una qualche estensione di territorio, in uno spazio; da essa deriva il polites come colui che si sottomette a una tale entità – al tempo stesso autoritaria (politica, diremmo oggi) e spaziale –, assumendone conseguentemente doveri e diritti: quel che conta per il polites non è la relazione a un altro polites ma il luogo d’origine, il titolo di nascita, le costrizioni statali. La direzione opposta delle due derivazioni intralinguistiche (civis civitas; polites polis), più ancora che i singoli termini, sembra così alludere, ne conclude Benveniste, a due concezioni molto diverse dell’istituzione cittadina: intersoggettiva e amicale in latino; spaziale e autoritaria in greco. Dove è il modello greco, successivamente, a esser prevalso, dato che nelle principali lingue occidentali è il termine che significa ‘città’ (cité, city, burg, gorod etc.) a essere primario, generando come suo derivato il termine che significa ‘cittadino’ (citoyen, citizen, bürger, graždanin etc.). Di modo che – e vale la pena dirla in francese – “un binôme nouveau cité: citoyen a succédé au binôme inverse latin civis: civitas”» (Marrone 2012).

(3) Articolo consultabile on line all’indirizzo: <http://www.monde-diplomatique.it/LeMonde-archivio/Settembre-2001/pagina.php?cosa=0109lm03.01.html&titolo=A%20Berlino,%20sulle%20tracce%20del%20muro>.

(4) La “via del Muro” che segna, nella città ormai unificata, le parti in cui insisteva la barriera attraverso un complesso sistema di cartelli, colonnine informative e segni nella pavimentazione.

(5) Articolo consultabile on line all’indirizzo <http://redmag.it/nhow-berlin/>.

Uma certa escuta da cidade – práticas musicais entre cubanos em São Paulo

A certain listening of the city – musical practices among cubans in São Paulo

Simone Luci

Professora titular do PPG Comunicação e Cultura Midiática da UNIP. Atualmente realiza pós-doutorado no Programa de Investigación em Ciências Sociales, Niños e Juventud da Red CLACSO de Posgrados. Pesquisadora do Centro de Estudos em Música e Mídia (MUSID- ECA/USP). -

Resumo: Este artigo apresenta aspectos da pesquisa de Pós-Doutorado Sênior finalizado em 2013 (PPG Música - UNIRIO, com apoio financeiro da FAPERJ) que versou sobre a escuta do bolero entre imigrantes cubanos em São Paulo. Abordarei num primeiro momento a reflexão feita sobre música romântica e entretenimento. Em seguida, encaminho uma discussão sobre a metodologia utilizada na pesquisa: a etnografia em locais de encontros dos imigrantes; entrevistas que trazem narrativas sobre a escuta, levando em conta as formas de dar sentido às identidades pelas canções; análise das redes midiáticas utilizadas pelos imigrantes, onde o entretenimento é um mediador de redes de solidariedade e estratégias de visibilidade. Compreende-se a escuta musical, assim, como porta de entrada para conhecer aspectos mais amplos da experiência migrante e da cultura midiática em metrópoles globais.

Palavras-chave: Migração; Música; Entretenimento.

Abstract: *This article presents aspects of senior postdoctoral research finalized in 2013 (Music Department - UNIRIO, with financial support from FAPERJ) that expounded about the bolero listening among Cuban immigrants in São Paulo. First, we will discuss the reflection made about romantic music and entertainment. Then, we discuss the methodology used in the research: ethnography in meeting places for immigrants; interviews that bring self narratives produced by the listeners, aiming as fruitful tool for understanding their listening; analysis of media networks used by immigrants where entertainment is a mediator of solidarity networks and visibility strategies. I understand the musical listening, like a key to interpret ampler questions of the everyday life and others aspects of the immigrant experience and the media culture in global metropolises.*

Keywords: *Migration; Music; Entertainment.*

Canções que falam de amor e dos sentimentos ligados às relações amorosas vêm despertando o interesse e atenção de estudiosos de variadas áreas do conhecimento. Mesmo que muitas vezes ainda sejam encaradas como mera distração, reforçadoras de ideologias patriarcais, bregas, cafonas ou kitschs, as canções chamadas românticas parecem revelar aspectos não apenas das culturas a que estão atreladas, como também elementos mais amplos da escuta e das apropriações variadas que os ouvintes fazem delas (1).

Martin Stokes (2010), em seu trabalho mais recente sobre a música popular na Turquia, focaliza três populares intérpretes do país nos últimos cinquenta anos, analisando as relações entre música, política e emoções para compreender a forma como estes três artistas tornaram-se ícones nacionais. Embora não desmereça o talento musical, Stokes argumenta que as letras cantadas por eles e suas personalidades ativam aspectos emocionais no público, acionando reconhecimentos e identificações, tornando-se vozes de intimidade cultural (*cultural intimacy*). Sua discussão aborda esses cantores e suas canções icônicas como um texto através do qual se pode compreender complexas narrativas e imaginários da nação, articuladas a questões sobre a modernidade e a vida pública na Turquia (tais como as transformações advindas do neoliberalismo e a globalização das cidades). Em trabalhos como este, canções que falam de emoções, amor e sentimentalismo revelam-se em seu caráter político, nos variados sentidos que esta palavra pode abranger.

Em outro sentido, mas ainda articulado ao caráter político, expressam também caminhos e sentidos de uma certa cultura do entretenimento, em que não apenas figuram canções solares, alegres e dançantes, mas também as que falam do amor, da perda, dos descaminhos dos percursos amorosos. Edgar Morin já nos anos 1960 apontava para o fato de que a Modernidade ocidental e a cultura de massas traziam, entre outras coisas, um processo de formação não só das camadas médias, mas de um padrão médio de consumo e de estilo de vida em que as massas urbanas passariam a ter acesso a um novo padrão de vida, entrando cada vez mais no universo do bem-estar, lazer e consumo, antes prerrogativa das classes altas (MORIN, 1976). No decorrer do século XX, o desenvolvimento do trabalho assalariado e as facilidades trazidas pela tecnologia, possibilitaram ao homem um menor tempo de trabalho e, conseqüentemente, um maior tempo para o lazer e para a vida privada, gerando um alto grau de individualização das pessoas. Em outras palavras, “a seiva da vida encontra novas irrigações fora do trabalho. As vivências vão se refugiar no lazer e vão acentuar o movimento mais geral no sentido da vida privada” (MORIN, 1976, p.89). Desta maneira, vai se compreendendo o desenvolvimento da cultura de massas também em função das necessidades individuais que emergiam, fornecendo à vida privada as imagens e modelos aspirados pelos sujeitos. Estas aspirações, não podendo ser satisfeitas na racionalidade das grandes cidades, necessitariam da evasão trazida pela cultura de massas, na procura por um universo imaginário da realização, liberdade, amor e felicidade.

Os teóricos da Escola de Frankfurt já apontavam para esta questão ainda na década de 1930/40. Mas para além de uma dialética negativa ali proposta

– em que se pensa a cultura de massas como possuidora de uma “ideologia intrínseca”, alienando os indivíduos e mascarando o real – procura-se aqui enxergar na cultura de massas um componente do imaginário humano. E mais, pensar o entretenimento como elemento integrante da vida contemporânea, visto que já há constructos teóricos que pensam para além da noção de cultura de massas, que incorporam não apenas a questão do lazer, tempo livre e a questão lúdica própria ao ser humano – o que já tem sido analisado por estudos de cunho mais sociológico (2) – mas a articulação fundamental com a cultura midiática, acionando o debate dentro do campo da Comunicação. Como lembra Trigo (2003) – que realizou estudo sobre o entretenimento em seus aspectos econômicos e culturais – não se pode mais pensar separadamente o tempo do trabalho do tempo do lazer de maneira rígida, como no início da Modernidade, mas numa realidade pós-industrial atual em que estes campos se encontram embaralhados e em que a diversão está imbricada em muitos aspectos da vida, tornando-se uma parte significativa da existência, sob a forma de esporte, cultura, turismo ou educação, sendo o entretenimento um componente importante para atrair o consumo e oportunidades de negócios.

Assim, neste artigo procuro focar aspectos da pesquisa realizada sobre a escuta do bolero entre imigrantes cubanos que vivem em São Paulo, trabalho financiado pela FAPERJ em forma de bolsa de Pós-Doutorado Sênior realizado junto ao PPG Música da UNIRIO entre 2012/2013(3). Esta investigação usa como metodologia 1) a etnografia em locais de encontros e festas destes imigrantes, perfazendo uma etnografia das práticas musicais (4); 2) entrevistas em profundidade que trazem narrativas sobre a escuta do bolero no ambiente privado que são analisadas levando em conta as formas de dar sentido à identidade de si a partir das canções; 3) e análise dos usos das redes sociais feitas por este grupo na busca por divulgar seus eventos, festas, fazendo do entretenimento um mediador de redes de solidariedade e estratégias de visibilidade/audibilidade. A partir destes três focos metodológicos, vai se percebendo a escuta de canções como porta de entrada para conhecer aspectos mais amplos da experiência migrante numa metrópole global, em que entretenimento, cultura midiática e cenários urbanos se imbricam.

Etnografia e entrevistas – desafios e contribuições

QJá há algumas décadas, a etnografia tem despertado olhares desconfiados por parte dos antropólogos que, incomodados pela autoridade que ela, de alguma maneira, representava, elaboraram severas críticas, desconstruindo sua pretensa neutralidade. Dentro da Antropologia norte-americana surge, em meados dos anos 1980, o livro organizado por James Clifford e George Marcus (1986), *Writing Culture*, que se tornou um marco deste debate, gerando ainda outros trabalhos que radicalizariam a crítica sobre a etnografia. Pareciam instigados pelas questões advindas dos debates sobre Pós-Modernidade, em especial o trabalho de Lyotard e a postulação de que a época em que vivemos é aquela onde já não existem mais metanarrativas, onde os jogos de linguagem múltiplos e variados predominam numa sociedade fragmentária, na qual é impossível estabelecer regras gerais, e o Pós-Estruturalismo e suas noções de descentramento, fragmentação e desconstrução, bem como as noções de dialogia,

polifonia e evocação que viriam da semiologia russa de Mikhail Bakhtin.

Os chamados antropólogos pós-modernos norte-americanos, que já vinham de uma tradição antropológica culturalista – cujo nome principal era Clifford Geertz – que ressaltava que a cultura seria uma teia de significados e um texto a ser lido, se apropriaram deste debate mais amplo de crítica da cultura e da ciência passando a tomar o próprio texto etnográfico como objeto de interpretação. Assim, observando os observadores e seus escritos (antropólogos em sua prática de pesquisa), as preocupações destes etnógrafos (ou “meta-etnógrafos”) recaíram sobre questões relativas ao próprio processo de produção do conhecimento antropológico e sobre a autoria dos textos resultantes desse processo, advogando que, neles, deveria haver uma polifonia que fosse capaz de fazer emergir observador e observados, sujeito e objeto, sem hierarquias. Trazendo desde críticas ao modo de fazer etnografia, passando por críticas à escrita etnográfica, encarada como um gênero literário, até a desconstrução do ideal científico e, na esteira disso, da própria etnografia, a Antropologia Pós-Moderna trazia para o centro do debate a defesa de uma postura humanista para o fazer antropológico, enfatizando o caráter provisório e parcial de toda análise cultural.

Dentre as muitas abordagens, a favor e contra, que surgiram na Antropologia a partir de então, uma nos chama atenção para os propósitos aqui buscados. A ênfase em algo chamado por George Marcus (1995) de etnografia “multi-local” ou “multi-situada”, que nos parece útil para a compreensão dos grupos em fluxo, em trânsito, não organizados espacialmente num único lócus, de modo a articular o local com o sistema social mais abrangente. Assim, pesquisas interessadas em captar mudanças culturais em espaços e cidades globais precisam desenvolver estratégias empíricas e conceituais que levam em consideração pessoas e imaginários que ultrapassam lugares, fronteiras, mas que estabelecem conexões em várias escalas, levando em conta que, o que ocorre num local está intimamente relacionado numa gama de redes e no inter cruzamento de processos e práticas, mediações, conexões e circuitos. Esta perspectiva nos auxilia na compreensão dos imigrantes caribenhos em suas múltiplas formas de articulação, arranjos identitários e sentidos de pertencimento na cidade de São Paulo, levando-se em conta que o grupo analisado pode ser encarado pela ótica da diáspora, em que relações transnacionais de identidade e sociabilidades fazem parte do cotidiano destas experiências migrantes, de vidas em trânsito, onde apenas um olhar e uma escuta multi-situada pode reconhecer em suas práticas formas de estar juntos, não organizadas e localizadas em bairros, associações de imigrantes formalizadas, mas em redes mais ou menos dispersas de associação, envolvimento e sentimento de pertença, que se conectam, desconectam e voltam a se conectar em múltiplos arranjos e re-arranjos. Voltaremos a esta questão mais adiante.

Com preocupações semelhantes, Ulf Hannerz (2007) debate o desafio de fazer etnografia em meio ao mundo global, trazendo à tona questões como cultura transnacional, cosmopolitismo, fronteiras e fluxos. Segundo ele, estas três palavras-chave – fluxos, fronteiras, híbridos – tão usadas na Antropologia

atual, não são novidade, uma vez que fazem parte das preocupações da disciplina desde o seu início a questão dos interstícios, das zonas de contato intercultural. Mas, partindo do que Fredrik Barth (1969) propunha já nos anos 1960 – ou seja, uma noção de cultura enquanto processo não de grupos isolados, mas na definição de cultura que se dá exatamente nas margens, nos limites entre as culturas, nos fluxos culturais, nas trocas, nos intercâmbios realizados sempre nas fronteiras, onde vão se forjando as identidades de maneira processual, selecionando, assimilando, desconstruindo e se apropriando de elementos culturais variados – Hannerz avança este debate acrescentando que a fronteira é o lugar que demarca a separação, mas que também une, sendo porosa. Sem esquecer da questão da dominação e do poder, das trocas desiguais entre os fluxos, o autor assevera que mesmo não sendo relações sempre amistosas, há sempre um jogo, uma negociação, em que as identidades se re-atualizam, re-produzem-se e se reafirmam (CARVALHO, 2006). Desta maneira, Hannerz não desconsidera os limites locais de significação, mas ressalta que a discussão no campo da Antropologia deva se ampliar para além das perspectivas locais e particularistas, assumindo um cosmopolitismo metodológico para que se contemple a multiplicidade e as intersecções de territórios materiais e simbólicos que conformam a experiência humana na atualidade.

Em meio a este debate sobre o fazer etnográfico que se abre aos fluxos, em que as fronteiras identitárias e grupais não são nítidas e em que a questão urbana cosmopolita se faz presente, é que se insere o trabalho que venho realizando entre imigrantes em São Paulo. A pesquisa, que se iniciou em 2010, foi se realizando na visita, observação e conversas com imigrantes da América hispânica em situações de festas e eventos musicais. Embora tivesse como foco os imigrantes de origem cubana, busquei investigar lugares de encontro de imigrantes “latinos” em geral. Estes eventos se deram por várias ocasiões no Centro Cultural Rio Verde, localizado na Vila Madalena, área da zona oeste da cidade que concentra muita atividade cultural e boêmia. Estas festas/encontros são organizados com periodicidade trimestral (embora não seja algo rígido) por produtores culturais que têm investido na promoção de músicos cubanos que aqui vivem.

Um destes produtores – Pedro Bandera – é cubano e músico, professor de percussão e integrante do grupo de “cuban latin jazz” Pepe Cisneros e Cuba 07. Este grupo tem apenas um componente brasileiro e tem se apresentado em diversos lugares como bares, festas, centros culturais, clubes de jazz nesta região da cidade, tendo se apresentado inclusive na última edição da Virada Cultural de São Paulo, em 2013, em evento chamado “Pernancubanos” que buscou reunir no mesmo palco artistas de Cuba e de Pernambuco, destacando suas similaridades. Importante ainda ressaltar que, nestas apresentações, bem como nas festas acima citadas, há a presença de cubanos e brasileiros em igual medida, compondo-se como um evento musical em que prevalece a apreciação da música em primeiro plano (conforme a fala de alguns entrevistados) e menos a questão de ser cubano, latino ou outra coisa. Levando em conta esta fala nativa, a música e não a etnicidade seria o mote do encontro; entretanto, isto ainda vem sendo pensado e desconstruído nos desdobramentos da pesquisa.

Sobre este percussionista acima citado, Pedro Bandera, interessante perceber como se insere tanto no grupo Cuba 07, como também acompanha a cantora brasileira e filha de imigrante cubano, Marina de la Riva, que tem produzido um trabalho que mescla elementos de música brasileira e cubana (PEREIRA, 2012), o qual traz importantes elementos para se pensar numa escuta em trânsito, uma escuta nômade que gera uma musicalidade entrelugares (BHABHA, 1998). Percebe-se este trânsito dos músicos entre grupos, ora se apresentando separadamente, ora em arranjos de grupos que fazem e se desfazem nas trajetórias de outros músicos cubanos que vivem aqui, como Fernando Ferrer e Yaniel Matos (5). Embora de trajetórias musicais diversas, com formação mais erudita ou ligada à tradição da música popular cubana, estes sujeitos vivem numa espécie de rede em que se elaboram as experiências dos cubanos em São Paulo.

Entretanto, não estou pesquisando apenas os músicos, mas também os ouvintes não músicos. Daí a minha preocupação em, nestas festas e encontros, conversar também com a plateia, formada por brasileiros e imigrantes, encontrando ali tanto músicos como fotógrafos, professores universitários, pesquisadores da área de Biologia, cineastas, entre outros. Por esta preocupação com os ouvintes não-especialistas em música, outro local de realização de etnografia tem sido os bares ou locais de dança autodenominados “latinos” ou cubanos, onde se toca salsa e merengue preferencialmente (e em menor escala bachata, rumba e pop latino). Há algumas casas como estas em São Paulo, tais como Azucar ou Rey Castro, que se situam em regiões nobres da cidade, e atraem um público heterogêneo como turistas latinos em passagem por São Paulo, paulistanos interessados na música e cultura latina e cubana, bem como praticantes de dança de salão, que recorrem a estes locais como forma de encontro e dança, obtendo descontos na taxa de entrada por pertencerem a escolas ou academias de dança de salão. Entretanto, nestes locais não foram encontrados em grande número os imigrantes caribenhos residentes, devido ao preço cobrado, bem como devido a uma certa pasteurização da música e da dança apontada por alguns de meus informantes.

Um outro lugar pesquisado e onde há mais frequência de imigrantes cubanos e colombianos, principalmente é o bar Conexión Caribe, também na Vila Madalena, que existe há quinze anos, tendo à frente Esteban Hernandez, proprietário da casa que se reveza como DJ, dançarino e mestre de cerimônias. Devo ressaltar que optou-se aqui por combinar a metodologia etnográfica com entrevistas em profundidade. Isso porque o tema em foco – a escuta do bolero – diz respeito à práticas de escuta e entretenimento que se dão no ambiente privado, íntimo, por tratar-se de músicas que não são dançantes, alegres, mas dizem respeito aos sentimentos de dor, perda, saudade, desamor, etc., salientando elementos da compreensão da nostalgia como forma de entretenimento (6). Assim, a etnografia visa conhecer os lugares de encontro e sociabilidade dos imigrantes e suas formas de entretenimento e gosto musical mais amplos, mas para tratar das apropriações trazidas pela escuta do bolero tem-se utilizado as entrevistas. Isso faz com que não se tenha aqui uma pesquisa sobre a recepção do bolero, uma vez que a recepção em si é um ato ou fenômeno que

não ocorre na presença do pesquisador. O que se analisa, sim, são as narrativas sobre esta escuta, as memórias próximas ou distantes desta experiência, assumindo que temos assim a análise de uma narrativa memorialística em toda a sua complexidade, que envolve relações entre real e imaginário, lembrança e esquecimento, aspectos voluntários e involuntários do ato memorioso, cargas de emotividade, aspectos subjetivos como a maior ou menor proximidade e relação de confiança com o pesquisador, entre outras variáveis.

A socióloga inglesa Tia DeNora (2000) traz importantes contribuições para pensar nas vantagens deste método e para a reflexão sobre a entrevista com ouvintes não-músicos como possibilitadora da compreensão sobre as subjetividades e sobre o uso da música (*aesthetic reflexivity*) como “tecnologia de si” (*self technology*), ou seja, como elemento de que lançam mãos os sujeitos para expressarem e construir identidades, afetos, sentidos de auto-identidade (*self identity*) na vida social. Baseada em Giddens (1991), DeNora avança no debate sobre os sistemas peritos e reflexividade na modernidade e as formas de construção de subjetividade e de gestão da intimidade em contextos atuais, urbanos, cosmopolitas.

Pablo Vila (1996) nos ajuda a adensar esta reflexão quando discute as identidades narrativas construídas pelos ouvintes através e a partir da música. O autor fala em articulações e interpelações, e suas considerações caminham de maneira próxima ao que tratamos aqui, ou seja, nas apropriações diferenciadas e variadas com as quais os ouvintes elaboram sentido de si, identidades e visões de mundo. Vila foca sua argumentação na questão da narrativa e seu uso teórico e metodológico, compreendida como categoria epistemológica e esquema cognitivo capaz de referir-se às formas com que atores sociais concretos se apropriam das canções e a partir disso, porque algumas formas de interpelação têm mais êxito que outras. Isso porque, nas narrativas, os indivíduos buscam construir um sentido, uma coerência para suas vidas, articulando passado, presente e futuro na forma de metas e desejos, construindo tramas argumentativas seletivas em que real e imaginário, memórias voluntárias e involuntárias, esquecimentos e silêncios se compõem de maneira complexa, trazendo à tona as construções identitárias nas quais as músicas exercem papel de artefato cultural privilegiado para as construções de si e dos outros.

Ao contar suas vidas, os ouvintes constroem-se como sujeitos de sua própria história, em que as canções entram como aportes para salientar aspectos, marcar fatos importantes, ajudar a compreender motivações que os levaram a uma ação ou caminho e não outro, expressam o que buscam e almejam para sua vida privada, suas relações amorosas, como também para sua vida em geral. No caso das canções românticas, traços melodramáticos sobre o amor, o sofrimento, a realização amorosa parecem estimulá-los a se encarar como sujeitos das emoções que os tomam, indivíduos que tem nestas narrativas musicais elementos para a construção de modelos de subjetividade e de narrativas de si, marcadas pela emotividade, é certo, mas que expressam aspectos das sensibilidades contemporâneas não só no âmbito privado, mas na esfera pública.

Mas, voltando ao bar *Conexion Caribe*, percebemos que neste local há a

presença de muitos imigrantes não músicos, com os quais travei contato, mas que num primeiro momento, em sua maioria os cubanos, ficaram reticentes em conversar comigo e ainda mais em querer marcar entrevistas, sabendo que se tratava de uma pesquisa sobre imigrantes. A pergunta que me faziam, de início, era se não trataríamos de “assuntos políticos”, ao que eu deveria assegurar que abordaríamos apenas questões ligadas a música e cultura. Embora tendo em mente a convicção teórico-metodológica e ideológica de que estas duas dimensões não se separam, concordava com as exigências colocadas e seguia a pesquisa. Este ponto me pareceu muito importante no trabalho etnográfico, uma vez que estamos lidando com grande número de imigrantes (embora não todos) em situação de ilegalidade no país, temerosos das implicações que a exposição de suas vidas para uma pesquisadora desconhecida poderia ter. Entretanto, mesmo entre imigrantes já estabelecidos aqui há muito tempo e legalizados, este temor aparecia.

Foi assim que minha conversa com José Luiz, um senhor de 70 anos que trabalha nos finais de semana como garçom e porteiro no bar Conexión Caribe, encaminhou-se. Em sua fala, ali mesmo no bar, mais para o fim da noite, quando o local já estava quase vazio, contou-me sobre os vinte anos em que está no Brasil, casado com uma brasileira e morador do bairro de Higienópolis. Narrou sua trajetória de vida pontuada por canções e lembranças de juventude (que cantava durante a conversa) articulada ao trabalho, enfatizando cada ocupação que teve, de servente de pedreiro, garçom, até ter participado com orgulho da construção dos Centros Educacionais Unificados (CEUs) durante a prefeitura de Marta Suplicy em São Paulo (2001-2004), enfatizando ser a sua uma vida de luta. Descrevia em detalhes os trajes que usava quando jovem em Havana para ir aos bailes e festas dançantes, cantando boleros pela rua. Quando lhe perguntei sobre alguma canção em especial, ele não se lembra de nenhuma em particular, mas das canções de César Portillo de la Luz, e se emociona, dizendo que o amor proibido entoado nas canções evocava nele a sua terra natal, para ele proibida hoje, traçando um paralelo entre o impedimento amoroso e o impedimento do regresso a Cuba, por razões que ele não quis contar em longos silêncios reveladores.

Desta narrativa de José Luiz, algumas coisas chamam atenção e devem ser sempre consideradas. Entre elas, destaco o fato de que não pôde ser feita uma entrevista em profundidade com a metodologia de história de vida, em que o sujeito tem tempo e que é feita em local tranquilo, privado, com a intenção de narrar os fatos de sua vida numa narrativa coerente, dando sentido a sua trajetória, como era num primeiro momento intenção de minha pesquisa. Os fatos narrados vinham a sua memória em flashes de acontecimentos, de forma descontínua e fragmentada. Não quero com isto dizer que estas memórias são menos válidas ou menos confiáveis; ao contrário, pareceram-me de uma riqueza ímpar, trazendo afetos, sentimentos e experiências acionadas pela música. Sugiro apenas que a pesquisa teve de se adaptar a situações e realidades próprias ao universo pesquisado, em que as situações de contato são mais fluidas, fragmentadas, mas em que o informante/depoente/sujeito memorialista também exerce sua capacidade narrativa de dar sentido à sua identidade e suas

experiências vividas.

O antropólogo espanhol Francisco Cruces (2003) usa a designação “etnografias sem final feliz”, ao falar das experiências de pesquisa realizadas em cidades globais ou cosmopolitas, nas quais se torna um desafio encaminhar etnografias em contextos onde o fluxo de pessoas, saberes, significados parecem corroer o sentido fechado, localizado e comunitário de cultura. Tive a princípio uma certa dificuldade em encontrar estes imigrantes, uma vez que não se encontram em comunidades organizadas como as imigrações dos inícios do século XX se estabeleceram em São Paulo. Há uma certa ideia, que prevalece em certa Antropologia mais tradicional, de encontrar as comunidades de imigrantes em bairros fixos (por exemplo, italianos no Bixiga, japoneses na Liberdade), organizados por laços de vizinhança, religiosidade, parentesco, em que o grupo parece estar ali pronto à espera do pesquisador. O que a pesquisa com este grupo cubano tem mostrado é que há, sim, uma ligação de pertença entre eles, mas ela se dá de maneira mais fluida, que envolve vários pertencimentos (de etnia, classe, profissão) e se encontram mais ou menos dispersos pela cidade. A etnografia, assim, deve levar em conta esta singularidade não anulando ou desmerecendo o grupo estudado como uma “comunidade”, mas como um grupo que vive em redes de solidariedade, apoio mútuo e sentimento de pertença a uma comunidade imaginária que não estabelece vínculos de maneira tradicional, local, mas multi-local e multi-situada (MARCUS, 1995), em seus fluxos e fronteiras híbridas (HANNERZ, 1997).

Isto tem se mostrado um desafio para a pesquisa, mas também um ponto a favor do próprio trabalho etnográfico que deve se adaptar, criar métodos e conceitos próprios a cada realidade estudada, sem partir de princípios apriorísticos e fechados, mas contando com a sensibilidade do pesquisador em atribuir significação às representações e práticas nativas, aonde as teorias e metodologias vão se elaborando, fazendo-se e refazendo-se a partir da experiência do campo, ajudando a criar conceitos condizentes sobre o que se quer compreender. Retomando a metáfora de Cruces, seria uma etnografia sem final feliz, se isto significar portos seguros e certezas, mas com final feliz, sim, por nos forçar a rever conceitos como cultura, lugar, comunidade, grupos migrantes. Mais ainda, mostrando sua permeabilidade às lógicas díspares dos agentes (como por exemplo, sentir-se em comunidade e não sentir-se em outros momentos; acionar o grupo e tê-lo como referência em alguns momentos e em outros não), o caráter situado e provisório do conhecimento que produzimos, e os múltiplos pertencimentos urbanos e transnacionais que estes sujeitos migrantes experimentam, vai se esboçando onde residem as maiores virtudes da etnografia como método para entender as imbricações, cruzamentos e matizes da cultura contemporânea.

Chamo ainda a atenção para um fato já descrito, mas que merece maior atenção, que é o fato de esta prática ocorrer em uma grande cidade, que pode ser chamada de global. A produção global de localidades vem sendo forçada a ser repensada no sentido do que Appadurai (1997) chama de translocalidades, no qual muitas cidades podem estar assumindo esta designação ao

comportarem processos econômicos globais e fluxos de culturas e povos em trânsito que, se não as divorciam da nação em que estão inseridas, problematiza as noções políticas de território, trazendo à tona uma questão cultural de afiliação mais ampla.

Migrações, mídias, entretenimento

Como já comentado, o panorama das migrações contemporâneas apresenta um quadro diferente daquelas do final do século XIX e início do século XX. As migrações na atualidade ocorrem num espaço globalizado, inserido nas novas condições de um mundo onde as atividades econômicas ocorrem em ambiente global e sistêmico, e onde a cultura da mobilidade foi completamente integrada à experiência individual e coletiva, materializando formas de vida em espaços múltiplos, de geometria variável, num repertório de competências amplamente compartilhado (PERALVA, 2007).

Por isso, os estudiosos do fenômeno migratório têm nomeado as migrações contemporâneas como um fenômeno transnacional (COGO, 2010), para além da noção de sociedade ou territorialidade confinada nos limites do Estado-Nação, salientando a experiência da simultaneidade em que vivem os povos em trânsito dentro e fora das fronteiras políticas nacionais. Esta abordagem transnacional permite compreender as realidades, imaginários e cotidianos destes povos e seus descendentes que mantêm com a terra de origem laços persistentes em redes sociais que se estendem para além das fronteiras nacionais, assim como se integram e possuem sentimento de pertença com as novas localidades escolhidas para se viver (PEREIRA, 2013). Estes laços transfronteiriços em que estão inseridos estes grupos migrantes são típicos de uma era de capitalismo tardio em que a realização de negócios, remessas de dinheiro, uso dos meios de comunicação social, participação política, práticas religiosas, a escuta e prática de gêneros musicais, entre outros aspectos, ajudam a atar estes laços transnacionais, estas redes de ligação e contato, forçando a que se repense a noção de sociedade sem partir do pressuposto das fronteiras nacionais (LEVITT e GLICK SCHILLER, 2010), e reconhecendo nos suportes tecnológicos atualmente mobilizados nas comunicações à distância – garantindo a instantaneidade dos contatos virtuais – elementos que reconfiguram as relações entre espaço e tempo.

Desde a década de 1990, o antropólogo Arjun Appadurai (2004) já vem chamando estes espaços sociais transnacionais de “esferas públicas de diáspora” no enfoque dado por ele à dimensão cultural da globalização. Embora lembre que os Estados nacionais ainda sejam extremamente relevantes, argumenta que a vida social não se encontra confinada nos seus limites, graças a dois elementos interconexos e diacríticos que, segundo ele, caracterizam a atualidade, a saber, as migrações e os meios de comunicação eletrônicos, os quais vem exercendo um efeito conjunto no funcionamento da imaginação global e do conhecimento do Outro em escalas nunca antes vistas, gerando características próprias da subjetividade moderna em um fluxo incessante de pessoas, capitais, informações midiáticas que ele definiu em cinco categorias (*scapes*): *mediapaisagem*, *etnopaisagem*, *financiopaisagem*, *ideopaisagens*, *tecnopaisagens*. O

funcionamento da imaginação, neste sentido, não se coloca como puramente emancipatório e nem totalmente disciplinado, mostrando-se como um espaço de negociação, contestação, diálogo em que os grupos inserem os elementos globais em seu cotidiano e nos usos que fazem das redes sociais e midiáticas das quais se apropriam.

Denise Cogo (2010) enfatiza que um dos processos da atualidade que tem modificado a comunicação transnacional e suas configurações de cidadania é a intensificação das redes sociais virtuais que extrapolam dinâmicas locais e nacionais sem se desvincular delas, mas que aciona intercâmbios solidários – mais do que formas de organização coletiva centralizadas – que se denominariam “redes de comunidades virtuais identitárias” (p. 42). Nestas, a comunicação midiática vem se revelando como um espaço estratégico de cidadania para as redes de imigrantes, no intuito de se contrapor ou obter espaços alternativos aos discursos midiáticos hegemônicos. Estas construções de discursos e narrativas no Facebook, por exemplo, por parte dos imigrantes cubanos que tenho acompanhado, revela um misto de lógicas que tanto acionam imaginários já consolidados pela memória midiática hegemônica (Caribe e Cuba associados a uma latinidade de corpos, danças, alegria e brejeirice) como também em dinâmicas de rememoração dos indivíduos em narrativas múltiplas e diversas que não necessariamente seguem a lógica dominante e estereotipada sobre o Caribe.

Não adentrarei nem explorarei mais este aspecto no espaço desta comunicação, mas aponto apenas o papel destas redes virtuais de comunicação em que se divulgam eventos e apresentações musicais, se expõem posicionamentos políticos e se projetam estratégias de visibilidade e identidade destes grupos para além dos imigrantes, mas integrando brasileiros e outras nacionalidades em ágoras por onde circulam, negociam, chocam-se e se re-arranjam imaginários diversos. Estas estratégias de visibilidade e audibilidade ocorrem muitas vezes pela via do entretenimento, que surge como elemento importante aglutinador de anseios, afetos, reivindicações de identidade, pertença e cidadania na esfera pública intercultural e diaspórica em que vivemos. Percebemos neste processo uma inventividade de táticas que relacionam blogs, fanpages, bares, restaurantes que se articulam na divulgação de eventos e práticas, acionando agentes variados nestas redes de pertencimento. Como sugere Denise Cogo, se estabelece uma.

(...) **economia transnacional das migrações**, na reprodução e sustentabilidade dos usos tecnológicos que se desdobram em iniciativas solidárias das migrações. Muitas das práticas de comunicação cidadã, como jornais e websites se mantêm, por exemplo, com recursos advindos do chamado **comércio étnico (bares, restaurantes, casas noturnas, músicas, agências de turismo, etc.)**, muitas vezes, de pequeno porte, assim como retroalimentam esse comércio atribuindo a ele visibilidade e colaborando para construir redes voltadas ao seu consumo. (COGO, 2010, p.60, grifos meus).

Retomando a nomenclatura de Appadurai, temos também as mediapaisagens como relatos de realidade centrados em imagens e sons.

Os meios de comunicação emergem como grandes possibilitadores de contatos pessoais, de imagens da terra de origem e de sons e músicas que vêm de longe, da terra natal, mas que se atualizam na escuta feita hoje, construindo mundo reencontrados, reconstruídos. Desta maneira, a música caribenha, seja em suas versões alegres, dançantes, festivas ou em seu cunho melancólico, nostálgico e triste, aciona imaginários e práticas que têm no entretenimento seu canal de expressão, divulgação, resistência, engajamento, adaptação, tornando mais clara a acepção política das canções românticas e do próprio entretenimento, destacados no início deste texto.

sono stati bloccati da alcuni manifestanti che non voglio nessuna modifica allo stato attuale del luogo. I conflitti interni alla società berlinese circa le destinazioni d'uso degli spazi assegnati alla memoria dopo l'abbattimento del Muro sono il sintomo della complessità del processo di elaborazione del trauma della divisione e della riunificazione.

Una certa funzione pratica di separazione con le rive della Sprea, il Muro della East Side Gallery la svolge ancora oggi: accade così che la parte del Muro che si affaccia sulla strada sia la superficie che costituisce la galleria a cielo aperto mentre la parte che si rivolge al fiume sia stata oggetto di scrittura anonima (fig. 10). Lo spazio che circonda la riva si configura come un corridoio verde dotato di punti di ancoraggio per godere del suggestivo panorama, mentre più in là in direzione del ponte di Oberbaum troviamo alcuni bar (fig. 11) e persino una spiaggia (fig. 12). Quella che una volta era la Striscia della Morte oggi è un luogo di relax, di svago, di spensieratezza: come accade in un altro famoso parco di Berlino, il Mauerpark, è possibile anche qui sedersi a terra e sfruttare il Muro per appoggiarvi

la schiena (fig. 13). Sebbene siano presenti ancora dei *terrain vague* (fig. 14) dovuti all'incompletezza dei progetti di riqualificazione e alla particolare caratteristica della città di essere sempre un cantiere aperto, la vera vittoria dei berlinesi sul dolore del Muro più che la galleria a cielo aperto è la fruizione di questa area verde che d'estate diventa ancora più movimentata.

Nonostante il Muro di Berlino sia stato abbattuto 24 anni fa, mantiene qui la sua funzione divisoria: separa uno spazio prettamente turistico, quello della East Side Gallery, da uno spazio del quotidiano, l'area verde a ridosso della Sprea.

Se non mancano anche in questo spazio i deitici memoriali come le colonnine informative che ritroviamo in molte delle zone segnate dalla *Mauerweg* (4), il superamento della memoria traumatica ci sembra che avvenga qui con le stesse strategie di neutralizzazione del trauma che ritroviamo a Mauerpark: si tratta di una valorizzazione ludica del luogo che funziona, come abbiamo visto, al pari di un'erma bifronte. Il lato che dà sulla strada cattura l'attenzione dei turisti per le sue dimensioni e i suoi colori, il lato sulla Sprea restituisce ai cittadini un luogo di svago ad essi sottratto durante l'era della divisione.

La storia che il Muro di Berlino ci racconta non finisce però qui: superato l'Oberbaumbrücke ci addentriamo nel cuore dell'Est, a Friedrichshain, oggi sede di MTV Berlin, della Universal, della Labels Berlin e dell'hotel Nhow, l'unico hotel al mondo dotato di studio di registrazione. Il perché queste importanti istituzioni nel campo musicale abbiano scelto di posizionare le loro sedi in questa zona è abbastanza semplice: abitare in quella che una volta era la parte Est della città, come abbiamo ribadito nel terzo capitolo, è diventato di tendenza, specie per un certo ambiente berlinese, lo stesso che ha trasformato l'Ostalgie in una forma di vita.

Il quartiere, dall'arena o2 agli studi di una delle più importanti etichette discografiche al mondo, sembra essersi dunque consacrato alla musica (e ciò spiega la scelta del regista di Berlin Calling, Hannes Stöhr, di girare la scena della crisi di Ickarus a ridosso del Muro della East Side Gallery). La cosa che stupisce l'osservatore è che gli edifici che ospitano il Nhow e la sede della Universal, dotati anch'essi di una terrazza sulla Spree, hanno ricreato in piccolo una sorta di East Side Gallery ad uso e consumo dei propri clienti. Alcune lastre del Muro, simili a quelle che troviamo al Checkpoint Charlie e sparse in altri punti della città, sono state collocate sulla terrazza e affidate nel restyling ad artisti contemporanei (fig. 15). La mostra, per di più, ha il vantaggio rispetto alla East Side Gallery di venire costantemente rinnovata con opere diverse e nel periodo delle nostre osservazioni un'opera ha particolarmente colpito la nostra attenzione per il suo carattere di denuncia – seppur ironica – verso un altro muro tristemente celebre, quello del Mexico, soprannominato “Muro de la tortilla” (fig. 16).

Il Nhow Hotel, edificio completamente restaurato dall'architetto tedesco Sergei Tchoban ed arredato dall'archistar Karim Rashid, è considerato uno degli edifici più glamour della città ed è «il primo hotel in Europa in cui tutto ruota intorno ad arte, musica e design, l'ospitalità che meglio interpreta lo spirito della città: artistica, espressiva, creativa» (5). All'ingresso della struttura, oltre ad una N formato gigante dal colore fuxia, simbolo della catena di hotel, si trova un pezzo di Muro dipinto (fig. 17) che si sostituisce al simbolo di Berlino più conosciuto, l'orso, che in genere accoglie i turisti all'ingresso degli hotel. All'interno dell'hotel, poi, l'isotopia tematica del Muro di Berlino non smette di essere presente: la sala che funge da discoteca ha al suo interno la riproduzione pop del Berliner Mauer in cartongesso (fig. 18).

Questa ridondanza tematica della presenza del Muro all'interno dell'hotel, che sul piano figurativo è contraddistinta da una veste pop e glamour, fa parte di un processo più profondo di reinserimento dei discorsi sul Muro all'interno di un vasto discorso sull'identità di Berlino: il Mauer è diventato un logo della città (al pari dell'orso) ma ne deve significare l'identità cangiante e multiforme. Ecco perché viene ridipinto, diventa supporto espressivo per veicolare messaggi di pace o di denuncia: il suo abbattimento nel 1989 non ne ha segnato la scomparsa.

La semiosfera non ha fatto che reinserirne le tracce all'interno dei propri discorsi, finendo per farlo diventare uno dei testi privilegiati della cultura berlinese.

La versatilità significante del Muro ha fatto sì che esso sia diventato tutto e sia stato posto da per tutto: diviso, perdendo la sua funzione di barriera (o talvolta mantenendola, come abbiamo visto) è diventato uno degli oggetti più presenti nella vita dei berlinesi, dall'arredo urbano al souvenir. Del resto, il saggio Grass, nel suo *È una lunga storia* (1995, pag. 10), fa dire a Fonty: «Il frammento è meglio dell'insieme!» e quanto accade sulle rive della Sprea sembra confermarlo.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.

_____. "Soberania sem territorialidade: notas para uma

geografia pós-nacional”. Revista *Novos Estudos CEBRAP*. n.49. nov/1997.

BARTH, Fredrik (dir.). *Ethnic Groups and boundaries: the social organization of culture difference*. Oslo: Norwegian University Press, 1969.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CARVALHO, Francismar. “Fronteiras e zonas de contato: perspectivas teóricas para o estudo dos grupos étnicos”. *Dimensões*. vol. 18. 2006. pp. 49-70.

CLIFFORD, James MARCUS, George (ed.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1986.

COGO, Denise. “Comunicação, cidadania e transnacionalismo”. In: BARBALHO, Alexandre et alli. (orgs.). *Comunicação para a cidadania: temas e aportes teórico-metodológicos*. São Paulo: INTERCOM, 2010.

CRUCES, Francisco. “Etnografías sin final feliz. Sobre las condiciones de posibilidad del trabajo de campo urbano en contextos globalizados”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. vol 58, n. 2, 2003. Disponível em: <<http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewArticle/154>> Acesso em mai. 2013

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. United Kingdom: Cambridge Univesity Press, 2000.

GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford University Press, 1991.

HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da Antropologia transnacional”. *Mana*. 3 (1), 1997. pp. 7-39. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2454.pdf>> Acesso em jul. 2013

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens - o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Ed.Perspectiva, 2008.

KNIGHTS, Vanessa. “Tears and screams: performances of pleasure and pain in the bolero”. Texto apresentado na 12th Biennial Conference of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Montréal/Canada, Julho/2003.

LEVITT, Peggy e GLICK SCHILLER, Nina. “Conceptualizar a simultaneidade: uma visão da sociedade assente no conceito de campo social transnacional”. In: MARQUES, M. Margarida (coord.). *Estado-Nação e migrações internacionais*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

MARCUS, George. “Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited

Ethnography”. *Annual Review of Anthropology*. Palo Alto, California, vol.24, 1995. pp. 95-117.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I - Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1976.

PERALVA, Angelina. 2007. *Globalização, migrações transnacionais e identidades nacionais*. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/sociologia/posgraduacao/sites/trajetorias/txts/globalizacao_migracoes_transnacionais_e_identidades_nacionais.pdf>. Acesso em: inserir data.

PEREIRA, Simone Luci. “À Escuta do Bolero: memória, identidade e gêneros musicais na dinâmica dos fluxos locais e globais”. In: TEJEDA, Dario e YUNEN, Rafel Emilio (orgs). *El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal*. Santo Domingo: INEC, 2010.

_____. “Migrações, mundialização, cultura midiática”. In: VALENTE, Heloisa (org.). *Trago o fado nos sentidos - cantares de um imaginário atlântico*. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

STOKES, Martin. *The republic of love: cultural intimacy in Turkish popular music*. Chicago/EUA: University of Chicago Press, 2010.

TRIGO, Luiz Gonzaga. *Entretenimento: uma crítica aberta*. São Paulo: Ed. SENAC, 2003.

VILA, Pablo. “Identidades narrativas y música - una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS (Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review)*. n. 2, 1996. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-unaprimera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>> Acesso em jan. 2013.

NOTAS

(1) Este texto é uma versão ampliada da comunicação apresentada na Mesa-Redonda “Música, Entretenimento e Culturas Urbanas”, um diálogo dos Grupos de Pesquisa

Comunicação e Culturas Urbanas e Música e Entretenimento, no XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, ocorrido em Manaus/AM, em setembro de 2013.

(2) Como exemplo, HUIZINGA, 2008.

(3) A pesquisa continua nos anos 2014/2015, abrangendo uma etnografia de práticas musicais não apenas de cubanos, mas outros imigrantes provenientes da América Latina que vivem em São Paulo. Esta pesquisa se realiza junto à Linha de Pesquisa “Contribuições da Mídia para a Interação entre Grupos Sociais”, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura das Mídias (Mestrado e Doutorado) da UNIP – Universidade Paulista.

(4) Por práticas musicais entendemos tanto as atividades de músicos, cantores, produtores musicais como também a escuta de canções, a participação e frequência em shows, eventos, bares e locais de dança, articulando produtores e receptores.

(5) No início de 2014 outro grupo musical se formou – o Batanga & Cia – com músicos cubanos que já fazem parte de outros grupos e numa proposta de resgatar canções, ritmos e gêneros musicais cubanos dos anos 1930/40/50 (como danzón, batanga, son, cha cha cha, rumba, bolero, dentre outros). Apresentaram-se pela primeira vez em fevereiro/2014 numa festa chamada “Vila Latina” (ocorrida no Centro Cultural RioVerde), que reúne periodicamente apresentações musicais ao vivo, Djs, aula de danças caribenhas como salsa e merengue, exibição de filmes e debate com diretores, exposições de artistas cubanos, venda de comidas e bebidas cubanas, perfazendo um circuito de divulgação e promoção da cultura “latina” em S.Paulo.

(6) Sobre a ideia de uma “indústria da nostalgia”, na qual um certo revival do bolero nos anos 1990 se insere, ver KNIGHTS, 2003. Sobre a escuta do bolero em meio à cultura global, ver PEREIRA, 2010.

Regimes semióticos do pertencimento nas metrópoles contemporâneas

Semiotic regimes of belonging in contemporary metropolises

Massimo Leone

Professor de Semiótica e Semiótica da Cultura no Departamento de Filosofia, Universidade de Turim, Itália. O seu trabalho se concentra sobre a semiótica da cultura e a semiótica da religião. O seu último livro é *Annunziatori: percorsi di semiotica della religione* (Roma: Aracne, 2014). -

Resumo: O artigo propõe um quadro teórico fenomenológico e semiótico para a inteligibilidade do sentido do pertencimento, um dos conceitos mais fundamentais nas culturas e sociedades atuais. Depois de definir o pertencimento como uma enunciação espacial que traz 1) as fronteiras de um espaço de pertencimento; 2) a oposição consequente entre um ambiente de pertencimento e um de não-pertencimento, e 3) a relação entre, por um lado, o sujeito da enunciação, e, por outro lado, a oposição / ambiente do pertencimento / versus / ambiente de não-pertencimento /, o artigo articula uma tipologia de “figuras de atravessamento”, em que o pertencimento se manifesta através da dialética narrativa entre colocação e deslocação. No quadro teórico da fenomenologia e da semiótica tensiva, quatro macro-regimes de pertencimento são apontados: “alienação sedentária”, “pertencimento nômade”, “alienação nômade”, e “pertencimento sedentário”. Além disso, quatro caminhos semânticos dinamicamente representando a transição entre estes regimes são identificados: “exílio / invasão”, “cosmopolitismo / curiosidade”, “aclimatação / tolerância”, e “alienação / suspeita”. Na conclusão, o quadro teórico desenvolvido pelo artigo é proposto como instrumento para a análise das “retóricas do pertencimento” nas culturas e sociedades atuais.

Palavras-chave: Pertencimento; fenomenologia; semiótica.

Abstract: *The article proposes a phenomenological and semiotic theoretical framework for the intelligibility of the meaning of belonging, one of the most fundamental concepts in present-day cultures and societies. After defining belonging as a spatial enunciation that brings about 1) the frontiers of a space of belonging; 2) the consequent opposition between an environment of belonging and one of non-belonging; and 3) the relation between, on the one hand, the subject of enunciation and, on the other hand, the opposition /environment of belonging/ versus /environment of non-belonging/, the article articulates a typology of “figures of crossing,” in which belonging is manifested through the narrative dialectics between placement and displacement. In the theoretical framework of tensive phenomenology and semiotics, four macro-regimes of belonging are singled out: “sedentary estrangement,” “nomadic belonging,” “nomadic estrangement,” and “sedentary belonging.” Moreover, four semantic paths dynamically representing the transition between these regimes are identified: “exile/invasion,” “cosmopolitanism/curiosity,” “acclimation/tolerance,” and “alienation/suspicion.” In the conclusion, the theoretical framework developed by the article is proposed as instrument for the analysis of the “rhetorics of belonging” in present-day cultures and societies.*

Keywords: *Belonging; phenomenology; semiotics*

Este artigo é parte dum projeto mais amplo de pesquisa que tem como objetivo explorar, do ponto de vista semiótico, o conceito de “sentimento de pertencimento”. Neste ensaio cumprirei essencialmente três operações. A primeira será aquela de “estar sobre os ombros dum gigante”, o gigante, neste caso, sendo Jurij M. Lotman. Lotman dedicou inúmeros estudos e reflexões sobre o tema da fronteira e dos mecanismos linguístico-semióticos que a animam (LEONE 2006a e 2007; veja-se também Velázquez 2009). É suficiente lembrar a famosa máxima do estudioso de Tartu, segundo a qual as fronteiras, e mais geralmente os limites, seriam “um dos principais mecanismos de individuação semiótica” (Lotman 2000, p. 131, minha trad.). Mesmo a literatura secundária sobre Lotman enfatiza amiúde a centralidade do conceito de fronteira na escola de semiótica de Moscou / Tartu. Andrews e Maximova, por exemplo, escrevem que, de acordo com Lotman, a fronteira seria o mecanismo principal da semiose e que nisso as fronteiras seriam definidas como “multiplicidades de filtros bilíngues e membranas internos e externos que facilitam a permeabilidade e a fluidez e aceleram os processos semióticos” (Andrews-Maximova 2008, p. 260).

O segundo passo será aquele de revirar a perspectiva de Lotman sobre a fronteira, não porque ela seja insatisfatória mas bem porque não permite compreender plenamente a natureza dalguns fenômenos intimamente relacionados com a semiótica do sentido de pertencimento. Esta operação de reviramento consiste em explorar as fronteiras não só do ponto de vista de sua estrutura imane — ou seja, considerando-as como mecanismos ou dinâmicas semióticos que regulam a relação entre duas diferentes áreas culturais — mas também do ponto de vista fenomenológico do atravessamento delas — analisando-as, isto é, como propriedades semióticas dum contexto sociocultural que emergem duma instância de enunciação, ou melhor, do cruzamento de mais instâncias enunciativas.

Para este fim — e esta é a terceira operação — vou enriquecer a bagagem conceptual e analítica da semiótica da fronteira com referência tanto à semiótica greimasiana — e em particular à semiótica fenomenológica e tensiva do espaço de enunciação — quanto aos chamados “boundary studies”, por exemplo, aos trabalhos de Hernes (2004), Tilly (2004), Bail (2008), Jones (2009) e outros estudiosos, especialmente ativos no âmbito da geografia humana.

Estou bem ciente de que a transição duma semiótica da fronteira a uma do atravessamento não é epistemologicamente indolor. Ela envolve uma mudança no baricentro teórico da estrutura inter-subjetiva da fronteira socio-cultural à experiência subjetiva que a interação com esta estrutura provoca no atravessamento. O risco de psicologismo é alto. Para evitar isso, tentarei manter-me ao interior duma grade tipológica, seguindo nisto a lição do grande Lotman.

Relações de pertencimento e enunciações espaciais

O presente artigo pretende explorar as dinâmicas semióticas por meio das quais uma relação de pertencimento é estabelecida entre um sujeito (individual ou coletivo) e um espaço (físico ou conceitual, ‘real’ ou ‘virtual’).

Do ponto de vista semiótico, a origem fenomenológica de qualquer relação de pertencimento pode ser caracterizada como uma operação de enunciação espacial (sobre a gênese do conceito de enunciação, Benveniste 1966 e 1971; para uma resenha da teoria de Benveniste sobre enunciação, Ono 2007; para uma síntese eficaz desta tradição de estudos, Manetti 1998 e 2008; para uma interessante abordagem fenomenológica à semiótica da enunciação, Coquet 2007; a literatura sobre o estudo semiótico e linguístico do espaço é igualmente copiosa. Entre os contributos mais recentes, Cavicchioli 1997; Hess-Lüttich, Müller, e Van Zoest 1998; Cavicchioli 2002; Hammad 2006; Schönle 2006; Lussault 2007 (e as outras obras deste “geógrafo semiótico”); Marcos 2007; Auer e Schmidt 2010 (especialmente o cap. 1); Jaworski e Thurlow 2010).

Através desta operação, três elementos são enunciados ao mesmo tempo: 1) as fronteiras duma zona de pertencimento, que podem ser mais ou menos pronunciadas; 2) a oposição consequente entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento; 3) e a relação entre, por um lado, o sujeito da enunciação e, por outro, a oposição / ambiente de pertencimento / versus / ambiente de não pertencimento /. Apesar de que estes três elementos podem ser separados teoricamente, eles são, do ponto de vista fenomenológico, inextricáveis: uma relação de pertencimento não pode existir sem a oposição entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento; esta oposição não pode existir sem a enunciação das fronteiras dum espaço de pertencimento, e assim por diante.

A relação de pertencimento entre um cidadão e um bairro, por exemplo, não é determinada apenas pela burocracia administrativa (Mohr 2009). Para finalidades administrativas, a burocracia pode estabelecer que um cidadão pertence a um determinado bairro, apesar do cidadão não sentir que pertence a esse lugar em particular mas à algum outro lugar, por exemplo ao bairro de sua infância. Pelo contrário, esta relação de pertencimento é estabelecida por meio duma enunciação espacial que:

- projeta sobre a mapa da cidade as fronteiras dum espaço de pertencimento (Leone 2010a). Elas podem ser mais ou menos pronunciadas: para alguns cidadãos, seu bairro será definido por certas vias específicas, enquanto para outros ele será delineado não por fronteiras limpas mas bem por limiares mais matizados, por exemplo, um grupo de vias, ou mesmo um grupo de blocos (LEONE 2009a e 2011b);

- produz uma oposição entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento. Mais uma vez, tal oposição pode ser mais ou menos acentuada, dependendo de quanto serem nítidas as fronteiras do espaço de pertencimento. Em alguns casos, até mesmo atravessar uma soa rua dissipará o sentimento de pertencimento dum cidadão, enquanto em alguns outros casos, o cidadão terá que andar a pé ou de carro através de toda uma série de estradas antes de perceber que, gradualmente, entrou em uma área da cidade à que não pertence (Leone 2010b);

- estabelece uma relação entre o cidadão e a oposição / ambiente de pertencimento / versus / ambiente de não pertencimento /. Em outras palavras,

transforma a relação entre o cidadão e o espaço urbano numa relação modulada, consistindo de oposições cognitivas, pragmáticas e emocionais. Em determinadas áreas da cidade — aqueles as quais pertence — o cidadão terá a impressão de conhecer o ambiente, de ser capaz de agir nele e por ele, e de sentir-se à vontade: estas são as características básicas dum ambiente urbano de pertencimento. Fora destas áreas, no entanto, onde ele não pertence, o cidadão vai ter a impressão de não conhecer o ambiente, de ser incapaz de agir nele e por ele, e de não sentir-se à vontade: estas são as características básicas dum ambiente urbano de não pertencimento (Leone 2010b).

A dialética entre colocação e deslocação

Tendo em conta que uma certa relação de pertencimento é estabelecida através duma enunciação que estabelece uma ligação entre um sujeito e um espaço modulado por fronteiras, esta relação pode ser revelada somente por meio da dialética entre colocação e deslocação. Por “colocação” aqui se quer designar a operação por meio da qual uma relação de pertencimento é estabelecida através da enunciação duma ligação entre um sujeito e um espaço modulado por fronteiras. Pelo contrário, a deslocação é a operação por meio da qual esta relação se dissolve.

A fenomenologia e a semiótica têm que investigar os processos pelos quais tais fronteiras são enunciadas na relação entre um sujeito e um espaço: porque as fronteiras são enunciadas duma certa maneira, produzindo uma certa série de modulações opositivas? A criação de tais modulações depende talvez exclusivamente do sujeito da enunciação, das características materiais do espaço, ou duma combinação de ambos? E como é possível caracterizar essa combinação?

O presente artigo tem como objetivo explorar uma questão fenomenológica e semiótica preliminar: de que maneira a existência dum ambiente de pertencimento é revelada aos sujeitos em primeiro lugar? De que maneira os sujeitos percebem que há certos espaços físicos e conceituais aos que pertencem e outros aos que não pertencem? A hipótese principal deste artigo é que os sujeitos (individuais e coletivos) não tomam conhecimento da existência dum ambiente de pertencimento quando contribuem para sua enunciação. Em vez disso, eles tornam-se conscientes deste ambiente quando experimentam a oposição entre tal ambiente de pertencimento e um ambiente oposto de não pertencimento. Esta oposição não pode ser vivida em abstrato mas, como já foi dito acima, só pode ser sentida através da dialética entre colocação e deslocação, ou seja, quando seja vivida como uma transição (CRAPANZANO 2003).

É na transição entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento que os sujeitos são capazes de interagir com as modulações opositivas criadas pela projeção de fronteiras sobre um determinado espaço. Por exemplo, um cidadão não percebe que ele pertence a um determinado bairro em termos abstratos e absolutos, mas como resultado duma transição infeliz, quando o atravessamento duma rua, dum parque ou duma praça, dá lugar à transição entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento, isto é, na experiência das fronteiras.

Portanto, antes de qualquer consideração sobre a construção dessas fronteiras, este artigo se focalizará principalmente sobre as dinâmicas através das quais essas fronteiras são percebidas. Como será evidente, a detecção transicional das fronteiras e sua enunciação podem ser separadas apenas teoricamente, dado que elas são parte da mesma dinâmica fenomenológica e semiótica. No entanto, seguindo uma abordagem fenomenológica mais que construtivista, este artigo irá examinar primeiro os processos semióticos por meio dos quais as fronteiras são colhidas, deixando para um momento posterior a tarefa de reconstruir a fenomenologia de sua enunciação.

Figuras do atravessamento: intensidade e extensão da transição

Para esta finalidade, o presente artigo irá analisar uma série de figuras do atravessamento, isto é, modelos narrativos através dos quais a transição entre colocação e deslocação, entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento, é imaginada nas sociedades e nas culturas contemporâneas.

Dois fatores desempenham um papel chave na determinação da semântica destas figuras de atravessamento: por um lado, elas podem ser classificadas de acordo com a intensidade de transição entre ambientes de pertencimento e ambientes de não pertencimento, intensidade que estas figuras manifestam em termos narrativos. Por outro lado, elas podem ser classificadas de acordo com a extensão de distância entre ambientes de pertencimento e ambientes de não pertencimento, extensão que estas figuras também revelam através de formas narrativas. O par de conceitos intensidade de transição / extensão de distancia procura capturar a fenomenologia do atravessamento numa fronteira e, assim, a dialética entre locação e deslocação, a partir do ponto de vista duplo oferecido pela concepção estrutural, e especialmente greimasiana, do espaço: a extensão de distancia colhe a fenomenologia do atravessamento do ponto de vista do espaço concebido como *étendue*, como uma extensão, isto é; a intensidade de transição, pelo contrario, colhe a mesma fenomenologia do ponto de vista do espaço concebido como forma, como modulação semântica de tal extensão.

O sentimento de pertencimento é inversamente proporcional à intensidade de transição (mais aguda é a percepção do atravessamento numa fronteira entre ambientes de pertencimento e de não pertencimento, menos intenso será o sentimento de pertencimento após tal atravessamento). De modo semelhante, o sentimento de colocação é inversamente proporcional à extensão de distância (mais importante é o movimento implicado pelo atravessamento numa fronteira entre ambientes de pertencimento e não pertencimento, e menos intenso será o sentimento de colocação após o atravessamento).

No que respeita à intensidade de transição, as figuras de atravessamento podem ser situadas ao longo dum continuo: numa extremidade, vamos encontrar figuras de atravessamento que manifestam, em termos narrativos, aquelas passagens nas quais o diferencial semântico entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento é mínimo. Noutro extremo, ao contrario, vamos encontrar figuras de atravessamento que manifestam, em termos narrativos, as transições nas quais o diferencial entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento é máximo. Os níveis mínimo e máximo aqui não

devem ser considerados em termos absolutos, mas relativos, como polaridades no campo semântico do pertencimento que caracterizam uma determinada sociedade e sua cultura.

Por exemplo, enquanto em muitas cidades ocidentais uma viagem em carro fora da cidade, primeiro através dos subúrbios e após na zona rural circundante, normalmente não se considera como uma transição dramática, na maioria das sociedades e das culturas antigas e medievais o atravessamento dos portões da cidade foi frequentemente caracterizado por uma transição dramática dum ambiente de pertencimento a um de não pertencimento. O espaço entre os dois diferenciais semânticos de pertencimento, mínimo no primeiro caso, e máximo no segundo, depende das diferentes formas em que as fronteiras do pertencimento são enunciadas nos dois contextos históricos e culturais: no primeiro caso, apenas sinais burocráticos dizem ao motorista que, por exemplo, está localizado fora da cidade de Turim e está, portanto, caminhando para terra incógnita; no segundo caso, muralhas imponentes, portais, e soldados inquisidores marcam a transição da cidade pelo espaço circundante.

No entanto, os textos narrativos podem jogar com estes diferenciais. Por exemplo, eles podem representar uma simples viagem de carro fora da cidade como uma figura de atravessamento dramática, a fim de enfatizar a oposição semântica entre o centro e a periferia: a passagem da primeira pela segunda, portanto, implica uma transição entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento tão clara como o sair duma cidade fortificada em tempos medievais. Por outro lado, um diferencial semântico de pertencimento pode ser amesquinçado por uma narrativa que minimiza a experiência do atravessamento das muralhas duma cidade fortificada, e a transição entre ambientes de pertencimento e não pertencimento que tal atravessamento envolve (cada espécie de paródia frequentemente usa esta estratégia narrativa).

As figuras de atravessamento podem ser situadas ao longo dum contínuo, não só com respeito a nitidez da transição entre pertencimento e não pertencimento que elas manifestam em termos narrativos, mas também respeito à dialética entre colocação e deslocação, que elas também revelam por meio de formas narrativas. Numa extremidade do contínuo encontraremos figuras de atravessamento em que tal dialética atinge níveis máximos, nomeadamente, figuras de atravessamento nas quais a distância física ou conceptual entre um espaço de pertencimento e um de não pertencimento é máxima. Noutra extremidade, no entanto, vamos encontrar figuras de atravessamento em que esta distância é mínima.

Mais uma vez, a tensão entre as figuras de atravessamento que envolvem uma experiência dramática da distância e aquelas em que esta experiência é mínima não deve ser entendida em termos absolutos mas relativos, isto é, no contexto do campo semântico do pertencimento que caracteriza uma dada sociedade e sua cultura. Voltando ao exemplo dado anteriormente, nas cidades Católicas pré-modernas o campanário foi um landmark e um soundmark fundamental de pertencimento: não ser capaz de vê-lo, ou pior ainda, ouvir seus sons, eram ambos sinais de distância intolerável do ambiente de pertencimento

que à cidade e sua igreja asseguravam (LEONE 2012).

Nas sociedades pós-modernas e pós-católicas, entanto, formas muito mais dramáticas de deslocação são necessárias para garantir que os cidadãos façam a experiência da transição entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento. Só depois de viagens longas e caras, por exemplo, e só depois de ter ouvido que o tilintar dos sinos foi substituído pela voz do muezim, o cidadão contemporâneo, pós-moderno e pós-católico, percebe que, na verdade, os sinos fazem parte da sua “paisagem sonora” de pertencimento.

Neste caso também, os textos narrativos podem jogar com as polaridades da colocação e da deslocação e com os sentimentos de distancia e de pertencimento que elas implicam. As narrativas pós-modernas podem representar o simples fato de pôr o pé fora de seu quarto como uma espécie de êxodo, em que o movimento através duma distância muito pequena implica a experiência duma transição dramática entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento. Pelo contrário, as paródias ou outros gêneros similares podem representar até o êxodo bíblico — isto é, a deslocação por antonomásia da cultura “ocidental” — como um movimento em que a longa distância coberta não está associada com um sentimento igualmente impressionante da transição dum ambiente de pertencimento a um de não pertencimento.

Em resumo, enquanto o primeiro fator mede a nitidez da transição entre pertencimento e não pertencimento que esta figura manifesta em termos narrativos (intensidade de transição), o segundo fator mede quão dramática é a distância entre colocação e deslocação que uma certa figura de atravessamento revela por meio de formas narrativas (extensão de distância). Enquanto que a intensidade da transição mede o diferencial semântico produzido pelo atravessamento duma fronteira, a extensão de distancia mede o diferencial sintático necessário para o atravessamento duma fronteira ser produzido. Obviamente, estes dois aspectos são indissociáveis na experiência, e podem ser distinguidos apenas na teoria.

As polaridades do pertencimento

A matriz de possibilidades semióticas que resulta da combinação destes dois fatores pode ser visualizada por meio dum diagrama tensivo (Fig. 1) (Fontanille e Zilberberg 1998 e Zilberberg 2006):

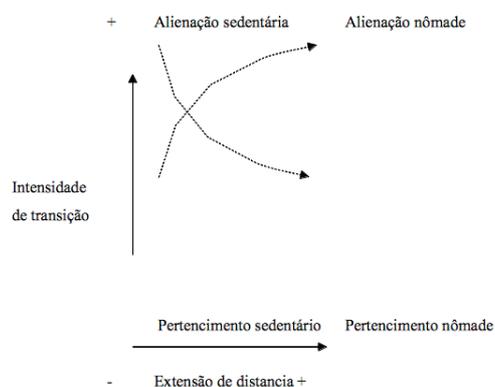


Fig. 1 - O diagrama tensivo dos regimes de pertencimento.

Quatro áreas podem ser identificadas neste diagrama. Elas foram lexicalizadas como “pertencimento sedentário”, “alienação sedentária”, “pertencimento nômade”, e “alienação nômade”. Como acontece sempre nos diagramas tensivos, o que importa não são as lexicalizações mas a combinação de traços semânticos que as subtendem.

Na parte esquerda do diagrama, encontramos figuras de atravessamento caracterizadas por deslocação mínima, ou seja, extensão mínima de distância. Combinado com o fator do pertencimento (ou seja, a intensidade de transição), esta deslocação mínima dá origem a duas áreas semânticas: “pertencimento sedentário” e “alienação sedentária”. As figuras de atravessamento em ambas as áreas são caracterizadas por seu manifestar, em termos narrativos, transições entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento que envolvem distância mínima (claro, sempre dentro duma determinada sociedade e de sua cultura). No entanto, enquanto as figuras de atravessamento da primeira área (“pertencimento sedentário”) têm pouco efeito quanto para revelar a dialética entre colocação e deslocação e entre ambientes de pertencimento e ambientes de não pertencimento, as figuras da segunda área (“alienação sedentária”) combinam uma extensão de deslocação mínima com a plena consciência das fronteiras.

Alguns exemplos esclarecerão o sentido destas duas primeiras categorias de figuras de atravessamento. A área no canto inferior esquerdo (“pertencimento sedentário”) contém figuras que expressam por meio de formas narrativas a ideia de que quando um sujeito (seja ele um indivíduo ou um grupo) se move através duma fronteira de algum tipo, não experimenta nem a distância de deslocação nem a intensidade de transição entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento. As rotinas são frequentemente figuras de atravessamento que se enquadram nesta categoria (Leone 2011a). Elas são formas narrativas que transmitem a ideia de que a fronteira entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento, bem como a distância entre eles, é cancelada.

A transição entre a vigília e o sono, por exemplo, poderia ser vivida como uma das mais dramáticas da vida diária (Caillois 1956). A passagem, pelo limiar do adormecer-se, entre o ambiente da consciência ao ambiente da sua ausência poderia lembrar uma das transições mais dramáticas da existência humana, aquela entre o reino do pertencimento relativo, ou seja a vida, e o reino do não pertencimento absoluto, ou seja a morte. Alguns são tão aterrorizados por esta transição que, mais ou menos conscientemente, se recusam a vivê-la. A partir deste ponto de vista, a insônia é nada mais do que a recusa de experimentar a transição pelo não pertencimento da falta de consciência e da morte.

Em contraste, muitos “domam” esta transição por meio de rotinas:

ações e palavras feitos todos os dias antes de ir dormir, por exemplo colocar um copo de água na mesa-de-cabeceira ou fazer alguma conversa ritual com o seu parceiro, constroem uma narrativa diária em que a fronteira entre vigília-vida e sono-morte, bem como a distância entre estes domínios, é cancelada.

Da mesma forma, a área no canto superior esquerdo (“alienação sedentária”) contém figuras que expressam, por meio de formas narrativas, a ideia de que, quando um sujeito (seja ele um indivíduo ou um grupo) se move através duma fronteira dalgum tipo, não experimenta a distância de deslocação entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento, mas percebe, no entanto, a intensidade de transição entre eles. Como mostrei em outro estudo, quando as rotinas deixam de fornecer formas narrativas para a domesticação da experiência do não pertencimento, elas dão origem a figuras de atravessamento que muitas vezes caem na categoria de “alienação sedentária”.

Por exemplo, a pequena transição entre a própria casa e a estrada poderia ser vivida — analogamente à transição entre a vigília e o sono — como uma transição dramática entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento, do reino da vida segura e da certeza para o reino da incerteza e da morte potencial. Também neste caso, por meio de mecanismos narrativos que analisei em outro estudo, as rotinas normalmente protegem as pessoas contra a consciência de tal transição. A repetição de palavras e gestos “no limite”, por exemplo garantir que as luzes sejam desligadas ou observar-se no espelho, quebram o sentimento da intensidade desta transição.

No entanto, como o poder de “anestesia” destes rotinas falhe (Leone 2003), a consciência da existência duma fronteira nítida emerge apesar da modéstia da distância implicada. Para algumas pessoas, colocar o pé fora da porta da casa pode se tornar tão intolerável quanto o fato de ir dormir para alguns outros. A partir deste ponto de vista, a agorafobia manifesta em termos espaciais o que a insônia revela em termos temporais: o fracasso das rotinas em sua qualidade de figuras narrativas de atravessamento capazes de “mascarar” a existência duma fronteira entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento.

Na parte direita do diagrama semiótico tensivo encontraremos duas categorias de figuras de atravessamento, ambas caracterizadas por altos níveis de deslocação, ou seja, por níveis (relativamente) altos da extensão de distancia implicada pelo movimento através duma fronteira. No entanto, estas categorias são diferentes com respeito ao nível de intensidade de transição. A área no canto inferior direito, em particular, classifica as figuras de atravessamento denominadas “pertencimento nômade”. As modulações narrativas nesta área são semanticamente opostas às da área

chamada “alienação sedentária”. Neste caso, apesar da importância da distância implicada por um movimento através duma fronteira entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento, as modulações narrativas podem narcotizar a sensação desta passagem. Os textos que representam a atitude cosmopolita dos que acreditam que “o mundo é sua casa”, que eles são “cidadãos do mundo”, que “o mundo não tem fronteiras ou nacionalidade”, e que, por isso, eles “pertencem a todos os lugares”, exemplifica perfeitamente as figuras de atravessamento categorizadas na área do “pertencimento nômade” Nesta área, a experiência das fronteiras desaparece, deixando apenas aquela do movimento (Beck 2004; Appiah 2006; Sassen 2007; Benhabib 2008; Delanty 2009; Harvey 2009; Holton 2009; Kendall, Woodward, e Skrbis 2009; Cabrera 2010; Chung e Nootens 2010; Forte 2010; Mau 2010; Delanty e Inglis 2011).

Esta categoria de figuras de atravessamento manifesta, por meio de formas narrativas, não só a mentalidade pós-moderna dos cosmopolitas, mas também a atitude pré-moderna dos nômades. No entanto, e vamos a aprofundá-lo mais diante, o textos nômades não transmitem simplesmente a ideia do desaparecimento das fronteiras, mas bem o conceito de que a modulação sedentária das fronteiras é substituída por uma nômade, em que a intensidade da transição através da maioria das fronteiras é amesquinhada e, por vezes, aniquilada (Scholz 1995; Attali 2003; Leder e Streck 2005; Callari Galli 2007; Ó hAodha 2007; Barnard e Wendrich 2008; Nascimento 2008).

A área no canto superior direito do diagrama tensivo contém figuras de atravessamento que revelam, por meio de formas narrativas, uma fenomenologia das fronteiras que é semanticamente oposta à chamada “alienação sedentária”. Nesta área, chamada de “estranhamento nômade”, vamos encontrar figuras de atravessamento caracterizadas por alta intensidade de transição e ao mesmo tempo elevada extensão de distância. Representações do exílio de qualquer tipo são típicas desta área. Mais geralmente, se enquadram nesta categoria todas as figuras “épicas” de atravessamento, onde a grande distância coberta para se deslocar dum ambiente de pertencimento a um de não pertencimento é acompanhada por uma experiência dramática da fronteira entre os dois (Ouditt 2002; Allatson e McCormack 2008; Carrera 2010; Genova e Peutz 2010).

Percursos entre regimes de pertencimento

O diagrama semiótico tensivo construído e descrito até agora tem de ser considerado não apenas como uma representação visual estática das diferentes categorias de figuras de atravessamento, mas também como sua visualização dinâmica. O diagrama mostra a possibilidade de diferentes percursos semânticos entre as quatro categorias de atravessamento só agora identificadas. Quatro deles são particularmente interessantes, pois representam transformações entre polaridades semânticas opostas. As primeiras dois são representadas no diagrama semiótico

tensivo da figura 2:

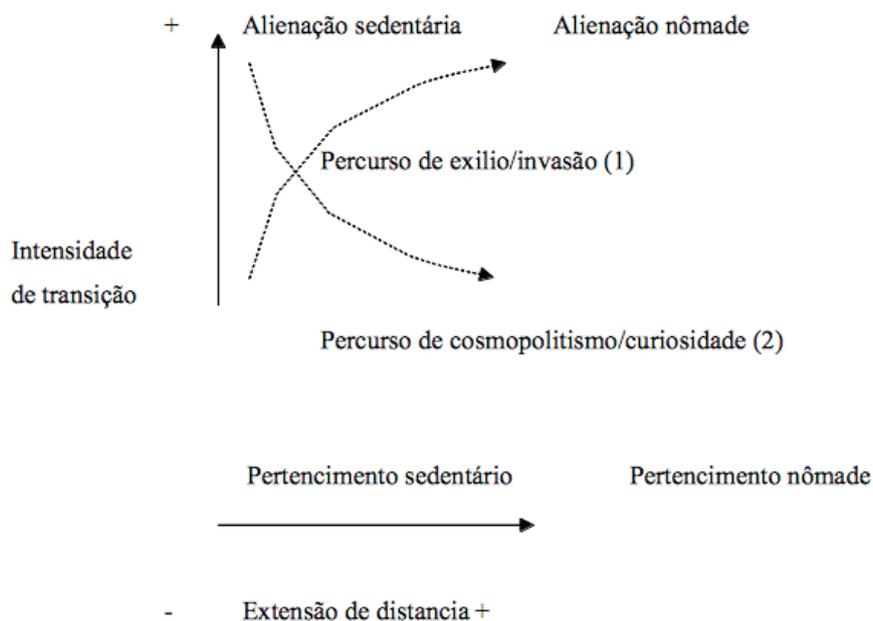


Fig. 2 - O diagrama tensivo dos percursos de pertencimento, parte 1.

O primeiro percurso, chamado “exílio / invasão”, está na base das narrativas textuais em que a experiência dum sujeito (individual ou coletivo) ocorre substituindo gradualmente as figuras de pertencimento sedentário com aquelas de alienação nômade. Dada a lógica que está por trás do diagrama acima, as implicações fenomenológicas desta substituição deveriam ser bastante claras: figuras de atravessamento caracterizadas por intensidade de transição e extensão de distancia mínimas se tornam cada vez mais substituídas por figuras de atravessamento que implicam intensidade de transição e extensão de distância máximas. O percurso de exílio, portanto, resume os traços semânticos daquelas modulações narrativas que evocam uma passagem dramática entre dois “regimes de pertencimento”, aquele em que a experiência das fronteiras é amesquinhada em relação a ambas a sua intensidade e a sua extensão, e aquele em que tal experiência é aumentada em ambos os sentidos.

Todas as narrativas de exílio, migração e erradicação podem ser interpretadas, por exemplo, como narrativas que manifestam, por meio de formas narrativas, esse percurso semântico. O percurso de exílio / invasão subjaz às narrativas textuais de sujeitos cuja extensa deslocação através do espaço (físico ou conceitual, “real” ou virtual) coincide com uma intensa experiência de não pertencimento, de atravessamento das fronteiras entre um ambiente de pertencimento e um de não pertencimento (Leone 2010c).

No entanto, este percurso semântico, bem como aqueles que serão discutidos mais tarde, estão de base não só aos textos em que a transição entre regimes de

pertencimento diferentes é representada do ponto de vista do sujeito dinâmico — isto é, aquele (seja ele um indivíduo ou um grupo) que se move no espaço e atravessa fronteiras —, mas também do ponto de vista do sujeito estático, ou seja, aquele que, enraizado num ambiente de pertencimento, vê as fronteiras dele atravessadas por alguém ou algo que vem de fora. As transições entre os regimes de pertencimento que incorporam um percurso semântico de exílio a partir da perspectiva do sujeito dinâmico, manifestam um percurso de invasão a partir do ponto de vista do sujeito estático.

Como veremos mais em detalhes adiante, neste primeiro percurso semântico o sujeito estático e o dinâmico são também um o anti-sujeito doutro: o primeiro está preocupado que o exílio do segundo causará sua própria invasão e portanto exílio, e o desmantelamento de seu próprio regime de pertencimento sedentário (Leone 2010b). O sujeito dinâmico, ao contrário, poderia ver seu próprio regime de alienação nômade como consequência do agarramento antagônico do sujeito estático para seu próprio regime de pertencimento sedentário. Em outras palavras, como o atravessamento da fronteira pelo sujeito dinâmico em exílio de repente torna-a dramaticamente perceptível pelo sujeito estático, assim o entrincheiramento com o qual o sujeito estático protege esta fronteira da “invasão” do sujeito dinâmico torna-a mais visível pelo segundo. As narrativas de pertencimento não são nada mais que a manifestação textual da dialética entre sujeito estático e sujeito dinâmico, a qual, por sua vez, nada mais é que a manifestação antropomórfica da batalha de regimes semânticos de pertencimento que eles encarnam.

O segundo percurso, chamado “percurso de cosmopolitismo / curiosidade”, subtende essas narrativas textuais subjacentes em que a experiência dum sujeito (individual ou coletivo) manifesta-se pela substituição progressiva de figuras de alienação sedentária com aquelas de pertencimento nômade. Do ponto de vista fenomenológico, esta substituição implica que as figuras de atravessamento caracterizadas por máxima intensidade de transição e mínima extensão de distância gradualmente dão lugar a aquelas que envolvem máxima extensão de distância e mínima intensidade de transição. O percurso de cosmopolitismo / curiosidade, portanto, resume as características semânticas das modulações narrativas que evocam uma passagem dramática entre dois “regimes de pertencimento”: um no qual a experiência das fronteiras é amesquinhada em extensão e ampliada em intensidade, e outro no qual a experiência é ampliada em extensão e amesquinhada em intensidade. Por exemplo, as narrativas em que um sujeito “com medo do mundo” de alguma forma encontra a força para fazer uma viagem e descobre que o mundo pode se tornar “a sua casa”, podem ser interpretadas de modo a manifestar, em formas narrativas, este percurso semântico.

Exatamente como o primeiro percurso semântico, também aquele de cosmopolitismo / curiosidade subtende não só narrativas do ponto de vista do sujeito dinâmico (o que atravessa as fronteiras), mas também a partir do ponto de vista do sujeito estático (o que vê as fronteiras atravessadas pelo sujeito dinâmico). Neste percurso semântico (o que chamaremos “percurso semântico de curiosidade”) um

sujeito estático (seja ele um indivíduo ou um grupo) muda de ficar chocado ou mesmo horrorizado com as diferenças que vêm doutros lugares para ser neutro ou mesmo curioso e entusiasmado com elas. É o percurso semântico típico dos que, inicialmente chocados com a diferença que vem doutro lugar, gradualmente vê-la transformar-se num elemento constitutivo de seu “aqui”, de seu ambiente de pertencimento.

Na verdade, o percurso semântico que vai desde a alienação sedentária ao pertencimento nômade envolve não só o fato de atravessar as fronteiras do mundo sem perceber-las, mas também o fato de deixar que os outros façam o mesmo sem senti-lo. Em outras palavras, os textos “curiosos” expressam a ideia de que quando eu, sujeito estático, me depare com alguém ou alguma coisa que provem doutro lugar distante, não interprete esta reunião como o resultado dum atravessamento da fronteira entre o seu ambiente de pertencimento e o meu (isto é, o seu ambiente de não pertencimento), mas como resultado do nosso mover-nos em um ambiente de pertencimento comum, no qual a intensidade da transição das fronteiras é constantemente reduzida (Leone 2006b).

Enquanto nas “narrativas cosmopolitas” a intensidade da transição é sistematicamente narcotizada quando o sujeito dinâmico atravessa as fronteiras do mundo, nas “narrativas curiosas” a intensidade da transição é sistematicamente diminuída quando o sujeito estático vê o dinâmico atravessar as fronteiras do mundo. O resultado desta atenuação sistemática da intensidade de transição envolvida no atravessamento de fronteiras é que o sujeito estático e o dinâmico não podem ser mais um o anti-sujeito doutro, como acontecia nas narrações de exílio e invasão. Pelo contrário, neste caso, as posições fenomenológicas e semióticas daquele que convida e daquele que é convidado se confundem, a ponto de o cosmopolitismo do sujeito dinâmico alimentar a curiosidade do estático e vice-versa.

O terceiro e o quarto “percursos de pertencimento” são representados visualmente no diagrama da Figura 3.

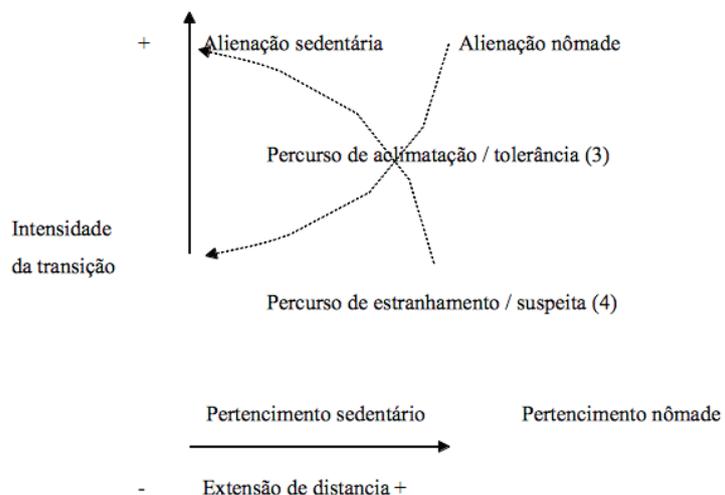


Fig. 3 - O diagrama tensivo dos percursos de pertencimento, parte 2.

O terceiro percurso, chamado “percurso de aclimatação / tolerância”, está na base das narrativas textuais em que a experiência do sujeito (individual ou coletivo) se manifesta pela substituição gradual de figuras de alienação nômade com as de pertencimento sedentário. Do ponto de vista fenomenológico, tal substituição implica que as figuras de atravessamento caracterizadas por intensidade de transição e extensão de distância máximas gradualmente dão lugar a figuras que envolvam extensão de distância e intensidade de transição mínimas. O percurso de aclimatação / tolerância, portanto, resume as características semânticas dessas modulações narrativas que evocam uma passagem dramática entre dois “regimes de pertencimento”: um no qual a experiência das fronteiras é ampliada em ambas extensão e intensidade, e outro no qual, pelo contrário, tal experiência é diminuída em relação tanto à extensão quanto à intensidade.

Este percurso semântico subtende, por exemplo, as narrativas de “integração cultural”, em que um sujeito dinâmico torna-se progressivamente o sujeito estático dum novo ambiente de pertencimento. A transição entre a experiência das fronteiras dos migrantes de primeira e segunda geração ocorre frequentemente por meio de textos narrativos caracterizados por um percurso semântico de aclimatação: a intensidade da transição e a extensão da distância, implicadas pela chegada e pela presença de migrantes de primeira geração num novo ambiente de pertencimento são gradualmente amesquinhas pela permanência dos imigrantes de segunda geração no mesmo ambiente. Pelos imigrantes de segunda geração, o mesmo ambiente se torna seu ambiente de pertencimento a tal ponto que às vezes eles podem agir como um “sujeito estático” contra outros migrantes de primeira geração e, portanto, considerá-los como “invasores” (de acordo com a lógica apresentada pelo primeiro diagrama tensivo).

O que do ponto de vista do sujeito dinâmico é o percurso semântico de aclimatação, do ponto de vista do sujeito estático é o percurso semântico de tolerância: nas modulações narrativas subtendidas por este percurso, os iniciados gradualmente aprendem a ver os estranhos como pertencentes a seu próprio ambiente e, portanto, a esquecer a fronteira entre “nós” e “eles”. Tal como no percurso semântico de cosmopolitismo / curiosidade, também aqui a relação entre o sujeito dinâmico e o sujeito estático é não-antagonista, visto que em ambos casos, a intensidade da transição é diminuída.

No entanto, o percurso semântico de cosmopolitismo / curiosidade difere do de aclimatização / tolerância no que se refere à extensão de distância: embora no cosmopolitismo e na curiosidade o sujeito estático e o dinâmico se consideram um ao outro como pertencendo ao mesmo ambiente, eles não esquecem a distância entre eles. Noutras palavras, no cosmopolitismo / na curiosidade o outsider pertence como outsider e não como insider, dado que a diferença entre o interior e o exterior está desfocada.

Na aclimatação e na tolerância, ao contrário, o sujeito estático e o dinâmico se consideram mutuamente como pertencentes ao mesmo ambiente precisamente

porque esquecem a distância que os separa. Noutras palavras, na aclimação / tolerância, o intruso pertence apenas na medida em que se transforma num insider; não pertence como outsider, porque a diferença entre o interior e o exterior é mantida.

Finalmente, o quarto percurso, chamado de “alienação / suspeita”, está na base das narrativas textuais em que a experiência dum sujeito (individual ou coletivo) se manifesta na substituição gradual das figuras de pertencimento nômade com as de estranhamento sedentário. Do ponto de vista fenomenológico, tal substituição implica que as figuras de atravessamento caracterizadas por mínima intensidade de transição e máxima extensão de distância são substituídas pelas figuras que implicam máxima intensidade de transição e mínima extensão de distância. O percurso de estranhamento / suspeita, portanto, resume as características semânticas das modulações narrativas que evocam uma passagem dramática entre dois “regimes de pertencimento”: um no qual a experiência das fronteiras é ampliada em extensão mas diminuiu de intensidade, e outro em que tal experiência é diminuída em extensão e aumentada em intensidade.

A experiência da pessoa que “não reconhece mais a sociedade em que ele/ela vive” é, por exemplo, uma concretização narrativa típica do percurso de estranhamento. Neste caso, o sujeito não vai se afastar em espaços remotos (tanto físicos quanto conceituais, “reais” ou virtuais) para perceber que não pertence; no entanto, este sentimento de não pertencimento surpreende o sujeito em sua própria casa, rodeado por seu ambiente, insider entre insiders.

O que, do ponto de vista do sujeito dinâmico é o percurso semântico de alienação, a partir da perspectiva do sujeito estático é o percurso semântico de suspeita. No entanto, tal como no percurso semântico de cosmopolitismo / curiosidade o papel do sujeito dinâmico e o do sujeito estático são confundidos como resultado do facto de que um alimenta a posição semântica doutro, assim as mesmas funções são misturadas no percurso semântico de alienação / suspeita: todos os sujeitos suspeitam que os outros sujeitos no mesmo ambiente em realidade não pertencem lá, mas ao fazê-lo alimentam uns o sentimento de não pertencimento doutros. Como no percurso semântico de cosmopolitismo / curiosidade cada percebe o outro como estranho, mas todos compartilham o mesmo ambiente de pertencimento, assim no percurso semântico da alienação / suspeita cada percebe o outro como insider, mas ninguém compartilha o mesmo ambiente de pertencimento (e portanto, todos compartilham o mesmo ambiente de não pertencimento). Por exemplo, se o percurso semântico de cosmopolitismo / curiosidade é típico daquelas “sociedades de migrantes”, em que a coesão social é um resultado do fato de encontrar um terreno comum nas diferenças, o percurso semântico de estranhamento / suspeita é típico dessas “sociedades nacionais” onde a desintegração social produz como resultado o fato de encontrar diferenças no terreno comum.

Tal como no percurso semântico de exílio / invasão, também aqui a relação entre o sujeito dinâmico e o sujeito estático é antagonista, uma vez que em ambos

os casos a intensidade da transição é ampliada. No entanto, o percurso semântico de exílio / invasão difere daquele de alienação / suspeita em relação à extensão da distância: no primeiro caso, os insiders sentem que seu ambiente de pertencimento é ameaçado por estrangeiros que cruzam a fronteira vindo de outro lugar distante. No segundo caso, pelo contrário, os insiders sentem que seu ambiente de pertencimento é ameaçado por outros insiders.

A retórica do pertencimento

Os diagramas tensivos descritos acima contribuem para exibir não apenas uma pluralidade de percursos semânticos, mas também uma multiplicidade de operações dinâmicas. Em outras palavras, os diagramas fornecem esquematizações das formas em que diferentes tipos de discurso podem promover esta ou aquela transição entre regimes de pertencimento sugerindo uma substituição mais ou menos rápida de figuras de atravessamento.

A estratégia retórica de cosmopolitismo e curiosidade consistirá na elaboração de discursos que, gradualmente, substituíam as figuras de atravessamento caracterizadas por máxima intensidade de transição e mínima extensão de distância com figuras de atravessamento caracterizadas por mínima intensidade de transição e máxima extensão de distância. Esta mudança vai resultar numa passagem de alienação e suspeita a cosmopolitismo e curiosidade.

De acordo com esta estratégia retórica, os indivíduos dum grupo serão mais e mais encorajados a considerar que outros indivíduos dentro do mesmo grupo são cada um equipado com características especiais, que os tornam todos diferentes uns dos outros em termos de, por exemplo, etnia, classe socioeconômica, orientação sexual, crenças religiosas, etc. Por meio de estratégias retóricas de cosmopolitismo e curiosidade, os membros dum determinado ambiente de pertencimento aprendem a perceber as diferenças entre eles mesmos e outras pessoas no mesmo ambiente, e assim deixam de perceber esse ambiente como um bloco monocromático e começam a colher nele algumas matizes. Ao mesmo tempo, por meio de estratégias retóricas de cosmopolitismo e curiosidade, os membros dum determinado ambiente de pertencimento vão aprender como reagir a essa variedade interna não com desconfiança, mas com curiosidade, não com agressividade antagônica, mas com hospitalidade cooperativa.

As nações multiculturais, como a Austrália e o Canadá, anualmente investem recursos substanciais na concepção e no desenvolvimento de programas para incentivar nos cidadãos a consciência e a valorização da diversidade sociocultural da população. O sucesso desses programas depende rigorosamente da medida em que eles são capazes de criar figuras persuasivas de cosmopolitismo e curiosidade, adequadas para substituir as de alienação e suspeita. Supérfluo acrescentá-lo, estes caros programas são, por vezes, menos eficazes do que textos ficcionais, como novelas, filmes, músicas, etc., que geram a mesma inversão de regime de pertencimento por meio do poder do seu discurso poético (Leone 2010b; Leone 2013). Graças a esses textos ficcionais, os indivíduos dum grupo, por vezes, começam a acreditar

que qualquer outra pessoa no mesmo grupo é de fato uma fonte de surpresa sem fim, uma fonte para guardar com entusiasmo. O resultado final do sucesso de estratégias retóricas de cosmopolitismo e curiosidade é a confiança multicultural.

Por outro lado, uma estratégia retórica oposta de estranhamento e suspeita consistirá na produção de discursos que mais ou menos gradualmente substituem figuras de atravessamento caracterizadas por mínima intensidade de transição e máxima extensão de distância com figuras de atravessamento caracterizadas por máxima intensidade de transição e mínima extensão de distância. Esta mudança vai resultar numa passagem de cosmopolitismo e curiosidade para alienação e suspeita.

Por exemplo, de acordo com esta estratégia retórica, os indivíduos dentro dum grupo serão cada vez mais encorajados a considerar os outros indivíduos no mesmo grupo como equipados exatamente com as mesmas características essenciais, que tornam sua origem étnica, sua classe socioeconômica, sua orientação sexual, suas crenças religiosas, etc. completamente irrelevantes. Por meio de estratégias retóricas de alienação e suspeita, os membros dum determinado ambiente de pertencimento aprenderão a esquecer as diferenças entre eles mesmos e outras pessoas no mesmo ambiente. Eles deixarão de captar nuances neste ambiente e começarão a percebê-lo como um bloco monocromático. Ao mesmo tempo, por meio de estratégias retóricas de alienação e suspeita, os membros dum determinado ambiente de pertencimento aprenderão a reagir à esta ausência de variedade interna com desconfiança e agressividade antagônicas.

As teorias antropológicas que retratam os seres humanos como todos propensos ao mesmo egoísmo socioeconômico geralmente utilizam recursos simbólicos consideráveis na concepção e no desenvolvimento de ideias que visam incentivar os cidadãos a acreditar que todos eles deveriam estar cientes da monotonia incrível de motivação por trás do comportamento doutros indivíduos: cobiça, cobiça, e mais cobiça. O sucesso dessas ideias depende criticamente da medida em que elas sejam capazes de criar figuras persuasivas de estranhamento e suspeita capazes de substituir as de cosmopolitismo e curiosidade. Supérfluo acrescentá-lo, por vezes essas teorias antropológicas são menos eficazes do que, por exemplo, a propaganda política e econômica que gera a mesma inversão de regime de pertencimento por meio do poder do discurso dos mídia. Através destes meios de comunicação, os indivíduos dum grupo às vezes começam a acreditar que a conduta de qualquer outro indivíduo no mesmo grupo confirmam suas suspeitas. O resultado final do sucesso de estratégias retóricas de estranhamento e suspeita é a desconfiança monocultural.

Uma terceira estratégia retórica de aclimação e tolerância consistirá na produção de discursos que mais ou menos gradualmente substituem figuras de atravessamento caracterizadas por intensidade de transição e extensão de distancia máximas com figuras de atravessamento caracterizadas por intensidade de transição e extensão de distância mínimas. Essa substituição vai resultar em uma passagem de

exílio e invasão para aclimatação e tolerância.

Por exemplo, mesmo de acordo com essa estratégia retórica, os indivíduos dum grupo serão mais e mais incentivados a considerar que outros indivíduos no mesmo grupo todos têm exatamente as mesmas características essenciais, que tornam sua origem étnica, classe socioeconômica, orientação sexual, crenças religiosas, etc. completamente irrelevantes. Por meio de estratégias retóricas de aclimatação e tolerância, os membros dum determinado ambiente de pertencimento também vai aprender a esquecer as diferenças entre eles mesmos e outras pessoas no mesmo ambiente. Eles deixarão de captar nuances neste ambiente e começarão a percebê-lo como um bloco monocromático. Ao mesmo tempo, ao contrário das estratégias retóricas de alienação e de desconfiança, as de aclimatação e tolerância incentivam os membros dum determinado ambiente de pertencimento à confiança e ao comportamento cooperativo.

As políticas sociais de assimilação e integração normalmente utilizam consideráveis recursos simbólicos na elaboração e desenvolvimento de ideias que visam incentivar os cidadãos a acreditar na superação de suas peculiaridades socioculturais e no primado de seu terreno comum. O sucesso dessas ideias depende criticamente da medida em que elas são capazes de criar figuras persuasivas de aclimatação e tolerância, adequadas para substituir as de exílio e invasão. Será supérfluo dizer que, a vezes, essas políticas sociais são menos eficazes do que os processos demográficos que geram a mesma inversão de regime de pertencimento através do poder dos números: características socioculturais excepcionais tornam-se normais como resultado do aumento da sua significância estatística. Graças a estes processos demográficos, os indivíduos dum grupo por vezes começam a acreditar que todos os outros indivíduos no mesmo grupo compartilha o mesmo terreno comum e responde a esta convicção com a atitude em acorde com a qual “afinal de contas, somos todos iguais.” O resultado final do sucesso das estratégias retóricas de aclimatação e tolerância é a confiança monocultural.

Finalmente, uma quarta estratégia retórica de exílio e invasão consistirá na produção de discursos que mais ou menos gradualmente substituir figuras de atravessamento caracterizadas por intensidade de transição e extensão de distancia mínimas com figuras de atravessamento caracterizadas por intensidade de transição e extensão de distância máximas. Esta mudança vai resultar em uma passagem de aclimatação e tolerância a exílio e invasão.

De acordo com esta estratégia retórica, os indivíduos dum grupo serão incentivados a considerar cada vez mais que outros indivíduos no mesmo grupo ser cada um equipado com características únicas, que os tornam todos diferentes em termos de, por exemplo, etnia, classe socioeconômica, orientação sexual, crenças religiosas, etc. Por meio de estratégias retóricas de exílio e invasão, os membros dum determinado ambiente de pertencimento aprenderão a perceber as diferenças entre eles mesmos e outras pessoas no mesmo ambiente, e assim deixarão de perceber esse ambiente como um bloco monocromático e começarão a colher, nesse

ambiente, algumas nuances. Ao mesmo tempo, por meio de estratégias retóricas de exílio e invasão, os membros dum determinado ambiente de pertencimento vai começar a reagir a esta variedade interna não com curiosidade, mas com desconfiança, não com hospitalidade cooperativa, mas com agressividade antagônica (Leo 2009b).

Os líderes políticos xenófobos costumam utilizar recursos simbólicos consideráveis na elaboração e no desenvolvimento de ideias destinadas a incentivar as pessoas a acreditar que todos eles deveriam conscientemente ter medo da diversidade sociocultural da população.

As semelhanças devem ser objeto de confiança, as diferenças de medo. O sucesso desses líderes depende criticamente da medida em que eles são capazes de criar figuras persuasivas de exílio e invasão, adequadas para substituir às de aclimação e tolerância. Supérfluo acrescentá-lo, por vezes ideologias desse tipo são menos eficazes do que, por exemplo, programas de televisão que geram a mesma inversão do esquema de pertencimento através do poder do discurso dos mídia. Graças a esses textos mediáticos, os indivíduos dum grupo por vezes começam a acreditar que todos os outros indivíduos do mesmo grupo é de fato uma fonte de surpresa infinita a fugir com terror. O impacto cumulativo das estratégias retóricas de exílio e de alienação é a desconfiança multicultural.

Conclusão: A axiologia do pertencimento

Apesar do que a tipologia de percursos semânticos e estratégias retóricas de pertencimento até agora proposta for construída a partir duma perspectiva rigorosamente fenomenológica e semiótica e sem nenhuma intenção ideológica particular, esta tipologia implica claramente uma axiologia. Os percursos semânticos e as estratégias retóricas que se movem da desconfiança para a confiança social são percebidos como mais desejáveis d aqueles que se movem na direção oposta. Afinal, é difícil sustentar a ideia de que as sociedades em que a desconfiança é mais comum da confiança social sejam mais desejáveis, já que a natureza duma sociedade é, na verdade, baseada na cooperação.

Com relação ao movimento dos percursos semânticos e das estratégias retóricas de confiança monocultural aos de confiança multicultural, sua axiologia é mais ambígua. Alguns poderiam argumentar que uma sociedade em que os indivíduos são mutuamente conscientes e bem dispostos os uns em relação aas peculiaridades socioculturais dos outros, respondendo a elas com curiosidade, confiança e cooperação, é na verdade nada mais do que uma sociedade utópica, que nunca se tornará uma realidade. Eles poderiam argumentar que a confiança e a cooperação nas sociedades não decorrem da percepção curiosa das diferenças, mas a partir da consciência confortável das semelhanças. Todo o debate em torno da integração versus as políticas multiculturais poderia ser interpretada como um debate sobre as estratégias retóricas de aclimação e tolerância versus aquelas de cosmopolitismo e curiosidade.

No entanto, se poderia também acreditam que as sociedades em que os

sujeitos (sejam eles indivíduos ou grupos) podem ter um lugar em um ambiente social de pertencimento, sem sacrificar sua identidade, é mais desejável das sociedades em que o outsider pode encontrar um lugar só se começa a comportar-se como um insider. De fato, se aceitarmos a premissa de que as sociedades, exatamente como as línguas, são caracterizados pela infinita capacidade de diferenciação interna, então se deveria também reconhecer a capacidade das sociedades de recriar constantemente as diferenças entre insiders e outsiders que são temporariamente embotadas por meio de estratégias retóricas de aclimação e tolerância (Leone 2009c). Afinal, é difícil sustentar a ideia de que as sociedades em que a diversidade cultural não é um obstáculo pela confiança e a cooperação social, mas ferramenta delas, são menos desejáveis, porque a própria natureza duma sociedade implica uma constante produção e reprodução de diferenças culturais.

No entanto, antes de tirar conclusões precipitadas sobre quais regimes de pertencimento são os mais desejáveis para as sociedades atuais e futuras, os diagramas vazios acima descritos devem ser preenchidos com casos de estudos concretos. Espero fazê-lo através de estudos futuros, em que as mais comuns estratégias retóricas de pertencimento das sociedades contemporâneas serão descritas e analisadas em profundidade.

Referências Bibliográficas

- Allatson, P., McCormack, J., eds, 2008, *Exile Cultures, Misplaced Identities*, Amsterdam e New York, Rodopi.
- Andrews, E., Maksimova, E., 2008, “Semiospheric Transitions: A Key to Modelling Translation”, em “Sign System Studies”, vol. 36, n. 2, pp. 259-270.
- Appiah, K.A., 2007, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York, W.W. Norton & co.
- Attali, J., 2003, *L’Homme nomade*, Paris, Fayard.
- Auer, P., Schmidt, J.E., eds, 2010, *Language and Space: An International Handbook of Linguistic Variation*, Berlin e New York, Walter de Gruyter.
- Bail, C., 2008, “The Configuration of Symbolic Boundaries against Immigrants in Europe”, *American Sociological Review*, vol. 73, pp. 37-59.
- Barnard, H., Wendrich, W., eds, 2008, *The Archaeology of Mobility: Old World and New World Nomadism*, Los Angeles, Cotsen Institute of Archaeology, University of California.
- Beck, U., 2004, *Der kosmopolitische Blick, oder, Krieg ist Frieden*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Benhabib, S., 2008, *Another Cosmopolitanism*, Oxford, UK, Oxford University Press.
- Benveniste, É., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.
- Benveniste, É., 1971, *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, Gallimard.
- Cabrera, L., 2010, *The Practice of Global Citizenship*, New York, Cambridge University Press.
- Caillois, R., 1956, *L’Incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard.
- Callari Galli, M., ed., 2007, *Contemporary Nomadisms: Relations between Local Communities, Nation-States and Global Cultural Flows*, Berlin e Zurich, Lit.
- Carrera, H, a cura, 2010, *Exils*, Perpignan, Presses de l’Université de Perpignan.
- Cavicchioli, S., 2002, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- Cavicchioli, S., a cura, 1997, *La spazialità: valori, strutture, testi*, “Versus” [numero monografico], voll. 73/74.
- Chung, R., Nootens, G., a cura, 2010, *Le Cosmopolitisme: Enjeux et débats contemporains*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal.

Coquet, J.-C., 2007, *Phusis et logos: Une phénoménologie du langage*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

Costa do Nascimento, E., 2008, *Nomadismos contemporâneos: Um estudo sobre errantes trecheiros*, San Paolo, Editora UNESP.

Crapanzano, V., 2003, *Imaginative Horizons: An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*, Chicago, the University of Chicago Press.

De Genova, N., Peutz, N., eds, 2010, *The Deportation Regime: Sovereignty, Space, and the Freedom of Movement*, Durham, N.C., Duke University Press.

Delanty, G., 2009, *The Cosmopolitan Imagination: The Renewal of Critical Social Theory*, Cambridge, UK, Cambridge University Press.

Delanty, G., Inglis, D., eds, 2011, *Cosmopolitanism: Critical Concepts in the Social Sciences*, 4 voll., Londres e New York, Routledge.

Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga.

Forte, M.C., ed., 2010, *Indigenous Cosmopolitan: Transnational and Transcultural Indigeneity in the Twenty-First Century*, Frankfurt, Peter Lang.

Hammad, M., 2006, *Lire l'espace, comprendre l'architecture: essais sémiotiques*, Limoges, PULIM; Parigi, Geuthner.

Harvey, D., 2009, *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*, New York, Columbia University Press.

Hernes, T., 2004, "Studying Composite Boundaries: A Framework of Analysis", in "Human Relations", vol. 57, pp. 9-29.

Hess-Lüttich, E.W.B., Müller, J.E., Van Zoest, eds, 1998, *Signs and Space: An International Conference on the Semiotics of Space and Culture in Amsterdam*, Tübingen: G. Narr.

Holton, R.J., 2009, *Cosmopolitanisms: New Thinking and New Directions*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Jaworski, A., Thurlow, C., eds, 2010, *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*, Londres, Continuum international publishing group.

Jones, R., 2009, "Categories, Borders and Boundaries", em "Progress in Human Geography", vol. 33, n. 2, pp. 174-189.

Kendall, G., Woodward, I., Skrbis, Z., eds, 2009, *The Sociology of Cosmopolitanism: Globalization, Identity, Culture and Government*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Leder, S., Streck, B., eds, 2005, *Shifts and Drifts in Nomad-Sedentary Relations*, Wiesbaden, L. Reichert.

Leone, M., 2003, "Gli impermeabili – Soglie della sensibilità", em "Golem indispensabile", fevrero, acessível no site www.golemindispensabile.it/

index.php?_idnodo=7236&_idfrm=61 (último download o 3 de novembro de 2012).

Leone, M., 2006a, “Le Concept de frontière de Lotman à Perec”, em “Le Conférences françaises à l’Université du Luxembourg”, acessível no site www.uni.lu/recherche/flshase/laboratoire_en_litterature_et_linguistique_francaises/les_conferences_francaises/textes_des_conferences (último download o 3 de novembro de 2012).

Leone, M., 2006b, “Ospitalità permanente: Intorno alla semiotica dello spazio sacro”, em “Carte semiotiche”, voll. 9-10, pp. 117-131.

Leone, M., 2007, “Appunti per una semiotica della frontiera”, em “Solima”; acessível no site www.solima.media.unisi.it (último download o 3 de novembro de 2012).

Leone, M., 2009b, “Sustainable Religions in Contemporary Cities: A Semiotic Approach”, “International Journal of Environmental, Cultural, Economic, and Social Sustainability”, vol. 5, n. 3, pp. 47-59.

Leone, M., 2009c, “The Paradox of Shibboleth – Immunitas and Communitas in Language and Religion”, em G. Gallo, ed., *Natura umana e linguaggio*, “RIFL – Rivista italiana di filosofia del linguaggio” [número monográfico], vol. 1, pp. 131-157; acessível no site www.rifl.unical.it/news/base.php?subaction=showfull&id=1252453101 (último download o 3 de novembro de 2012).

Leone, M., 2010a, “Invisible Frontiers in Contemporary Cities – An Ethno-Semiotic Approach”, em “The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences”, vol. 4, n. 11, pp. 59-74.

Leone, M., 2010b, “Legal Controversies about the Establishment of New Places of Worship in Multicultural Cities: a Semiogeographic Analysis”, em A. Wagner, J. Broekman, eds, *Prospects in legal semiotics*, Berlino e New York, Springer, pp. 217-237.

Leone, M., 2010c. “On my Accent – Signs of Belonging in Present-Day Multicultural Societies”, in M. Leone, ed., *Analysis of Cultures – Cultures of Analysis*, “Lexia”, nova serie [número monográfico], voll. 5-6, pp. 415-450.

Leone, M., 2011a. “Rituals and Routines”, em “Chinese Semiotic Studies”, vol. 5, n. 1 (June 2011), pp. 107-120.

Leone, M., 2011b. “Alcune recenti pubblicazioni di semiotica urbana”, recensione-saggio, in *Immaginario/Imaginary*, “Lexia” nova serie [número monográfico], voll. 7-8.

Leone, M., 2012. “Hearing and Belonging: On Sounds, Faiths, and Laws”, em V.K. Bhatia, A. Wagner, C. Haffner, L. Miller, eds, *Perspectives in Legal Communication*, [Law, Language, and Communication Series] Farnham (Surrey), Ashgate, pp. 183-198

.

- Leone, M., 2013. A. "Citizens of a Lesser God: Religious Minorities and the Legal Discourse of Multi-Cultural Democracies", em B. Wojciechowski, P.W. Juchacz, e K. Cern, eds. 2013. *Legal Rules, Moral Norms and Democratic Principles* [series *Dia-Logos*]. Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing Group, pp. 163-81.
- Leone, M., ed., 2009a, *The City as Text: Urban Writing and Re-Writing*, "Lexia" nova serie [número monográfico], voll. 1-2.
- Lotman, J.M., 2000, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (1990), traduzido do russo por A. Shukman, Londres, Tauris.
- Lussault, M., 2007, *L'Homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil.
- Manetti, G., 1998, *La teoria dell'enunciazione: L'origine del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Siena, Protagon.
- Manetti, G., 2008, *L'enunciazione: Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori Università.
- Marcos, I., ed., 2007, *Dynamiques de la ville: Essais de sémiotique de l'espace*, Paris, l'Harmattan.
- Marrone, G., ed., 2010, *Palermo: ipotesi di semiotica urbana*, Roma, Carocci.
- Mau, S., 2010, *Social Transnationalism: Lifeworlds beyond the Nation-State*, Londres, Routledge.
- Mohr, R., 2009, "Allontanarsi dalla linea gialla: Distance and Access to Urban Semiosis", in M. Leone, a cura, *Actants, Actors, Agents: The Meaning of Action and the Action of Meaning: From Theories to Territories*, "Lexia" nova serie [número monográfico], voll. 3-4.
- Ó hAodha, M., ed., 2007, *The Nomadic Subject: Postcolonial Identities on the Margins*, Newcastle, UK, Cambridge Scholars Pub.
- Ono, A., 2007, *La Notion d'énonciation chez Émile Benveniste*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Ouditt, S., ed., 2002, *Displaced Persons: Conditions of Exile in European Culture*, Aldershot, UK; Burlington, VT, Ashgate.
- Sassen, S., ed., 2007, *Deciphering the Global: Its Scales, Spaces and Subjects*, New York, Routledge.
- Scholz, F., 1995, *Nomadismus: Theorie und Wandel einer sozio-ökologischen Kulturweise*, Stuttgart, F. Steiner
- Schönle, A., ed., 2006, *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press.
- Tilly, C., 2004, "Social Boundary Mechanisms", em "Philosophy of the Social Sciences", vol. 34, pp. 211-236.
- Velázquez, T., a cura, 2009, *Fronteras, De Signis* [número monográfico],

vol. 13.

Zilberberg, C., 2006, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM.

Da Comune a Capitale. Storia dell'identità visiva di Roma

From Municipality to the Capital. History of the visual identity of Rome

Paolo Sorrentino

D.Phil em Comunicação da Universidade La Sapienza de Roma, é professor de semiótica na Academia do Traje e da Moda. Sua pesquisa se concentra em discurso, cultura e identidade.) -

Riassunto: La ricerca ricostruisce la storia e i significati dello Stemma del Comune di Roma, dal Medioevo sino ai giorni nostri. L'Ente venne fondato nel 1143 e per tre secoli governò l'Urbe. Di questo periodo, a tutt'oggi, sappiamo pochissimo. La ricerca sulle "identità visive" assume quindi il valore di una testimonianza storica rilevando la precisa "narratività" del Discorso del Comune di Roma: esso si presenta come il vero erede dell'antica Repubblica (il suo Destinante), che lotta per restituire ai Romani (il suo Destinataro) la Libertà, l'Indipendenza e la Ricchezza (gli Oggetti di Valore) sottratti dal Papato (l'Anti-Soggetto). Oggi le strategie di posizionamento del brand cittadino cambiano radicalmente l'assetto del Discorso. Con straordinario ribaltamento, il mito della Cristianità sembra essere più attraente della tradizione della Repubblica. In questo contesto, quale sarà il destino dell'antico Stemma e con esso di Roma?

Parole-chiave: Semiotica, Storia, Roma.

Abstract: *Research is reconstructing the history and the signified of the Emblem of the Municipality of Rome, from the middle Ages to the present day. The Municipality was founded in 1143 and for three centuries governed the Urbe. Very little is known about this period. The research on the "visual identity" used by the Municipality has therefore also the value of a historical testimony revealing the Narrativity of the Discourse of the Municipality: it constitutes the true heir of the Roman Republic (its Addresser) which is fighting to give back to the Romans (its Addressee) the freedom, independence and wealth (its Objects of Value) withdrawn from the Papacy (anti-Subject). Nowadays, the strategies of placement of the city brand are radically changing the contents of the Discourse. With extraordinary capsizing, the "myth of the Christianity" appears to be more appealing than the "myth of the Republic". In this context, which will be the destiny of the old Emblem and of Rome?*

Keywords: *Semiotics, History, Rome.s*

Impostazione della ricerca

Lo Stemma

Il punto di partenza della ricerca che viene qui presentata, nella quale si prova ad indagare l'identità della città di Roma così come essa viene prodotta attraverso le pratiche di auto-rappresentazione simbolica del suo Comune, è la ricostruzione del valore e del significato dell'antico simbolo col quale la città, a partire dal Medioevo, è stata identificata: il suo storico Stemma, composto da un "corpo", a forma di scudo gotico di colore rosso porpora che reca la sigla in oro annunciante il motto repubblicano *Senatus et Populosque Romanus*, e da una "testa", sovrastata una corona gigliata che ne incarna il valore di assoluta sovranità.



Partire dai "simboli", o più in generale dalle "formazioni semiotiche" (SEDDA, 2012), come ad esempio le "identità visive", per fare una storia di come il Comune ha costruito la sua identità, quella della città, dei cittadini, degli altri attori presenti nel tessuto urbano, e dei rapporti intercorrenti tra questi "termini", è anzitutto un atto di riconoscimento del loro straordinario potere di costruzione, condensazione e rappresentazione dei modi dell'essere e del fare (DE CERTEAU, 1990) di un certo periodo storico, della loro capacità di segnare confini e relative appartenenze (LOTMAN, 1985) territoriali e, a partire da queste funzioni, della loro facoltà di provocare o respingere affetti e passioni, identificazioni e conflitti (GENINASCA, 1997). Lavorare sulle identità della città a partire dai simboli significa dunque indagare la "forma di vita" di cui essi sono "testimoni" in quanto "documenti" e, al tempo stesso, "produttori" in quanto "testi galeotti" capaci cioè di attivare o neutralizzare nei loro "destinatari" sentimenti di amore e di orgoglio, di indifferenza e di freddezza, di odio e di avversione (PEZZINI, 1998).

La periodizzazione

Il nostro studio su questa storia del Comune di Roma parte dal momento in cui lo Stemma fece la sua comparsa per poi seguirne le vicende nel corso dei processi e degli eventi storici che lo hanno riguardato. Abbiamo così coperto un arco temporale lungo quasi mille anni, dal Medioevo sino ai giorni nostri, giorni nei quali il legame dello "scudo" con la città sembra essere messo in bilico, scavalcato dai nuovi sistemi semiotici di identificazione, e forse superato da nuove – ma incerte – strategie di branding che l'Amministrazione capitolina ha messo in campo nell'ambito delle proprie "semio-politiche" dell'identità (SEDDA, 2012). Tale periodizzazione ha segnato la divisione delle sezioni di questo articolo: nella prima ci dedicheremo al periodo medioevale, con una attenzione maggiormente portata alla sua storia, anche per ridurre la distanza

che da esso ci separa; mentre nella seconda parte, la maggiore familiarità con la storia moderna e attuale, ci consentirà di concentrarci preminentemente sulle nuove forme di comunicazione istituzionale e sui loro effetti di senso; infine, nelle “conclusioni”, il confronto tra i due periodi ci offrirà degli spunti di interesse per l'attualità, mostrandoci le trasformazioni dei processi culturali e delle identità sociali.

Sin da subito possiamo dire che la nostra segmentazione in periodi non ricalca la divisione in grandi “epoche” assegnata alla Storia dalla Storiografia. Infatti, se pure abbiamo usato categorie storiche, la scomposizione in periodi segue la rottura interna ad un discorso che sarebbe ingenuo considerare omogeneo solo perché enunciato dall'identico soggetto. Da un punto di vista semiotico, ciò che è evidentemente mutato, nel corso della sua storia, è il “genere discorsivo” adottato dal Comune. Esso infatti enuncia dapprima un discorso di resistenza, di protesta e di rivoluzione rispetto ad un potere, quello papale, col quale dovrà costantemente commisurare le proprie istanze di governo sulla città, per poi mutare radicalmente il proprio discorso a partire dall'Unità d'Italia.

Il primo periodo analizzato rappresenta quindi un'occasione di studio della narratività e dei linguaggi del discorso di genere rivoluzionario nel quale il soggetto mette in campo una serie di strategie, di tattiche e di tecniche tese alla realizzazione di un programma di sottrazione e di conquista del potere. Rientrano in questo genere di discorso i problemi di legittimazione della propria istanza di governo che si risolvono principalmente in un processo di creazione del consenso. Un processo che trascina il soggetto dallo spazio della sovversione a quello della sua istituzionalizzazione. Vedremo infatti come in tale Discorso il soggetto talloni due vie che si incrociano di continuo ma che è bene tenere distinte almeno in fase di analisi: da una parte esso è preoccupato di darsi una definizione che “segue” il Diritto, e cioè di trovare una propria collocazione all'interno delle Istituzioni riconosciute dalla tradizione giuridica; dall'altra mette in campo delle strategie tese a provocare l'adesione al proprio progetto in una fascia della popolazione che sia la più ampia possibile. Il tutto viene giocato sull'unico filo dei miti e dei linguaggi, i quali traggono la loro forza e il loro significato da uno scontro dialettico che nel nostro caso vede fronteggiarsi il Comune come soggetto nascente e il Papato come soggetto regnante. È interessante notare che entrambi i soggetti del conflitto, al fine di legittimare il proprio potere, fanno appello ognuno ad un diverso mito del passato, con la promessa più o meno esplicita di riportare la popolazione ai fasti e alla vita di quell'epoca: il Comune si autorappresenta come l'erede delle istanze dell'antica Repubblica romana, mentre il Papato come il legittimo successore del primo Impero romano. Di conseguenza, entrambi i soggetti adottano un linguaggio nel quale vengono convocati temi e figure relative al proprio passato di riferimento. Nel secondo periodo, il Comune, ormai legittimato dalla Repubblica italiana, non dovrà più difendere il proprio potere dagli attacchi del papato. Il discorso che prenderemo in analisi sarà quindi di genere “istituzionale”, nel quale necessariamente i temi dominanti non saranno più riconducibili a logiche avversative, ma semmai a logiche di mantenimento e

di gestione del potere. In questo caso la legittimazione del Comune passa per un “buon governo” (FOUCAULT, 1994) della città e del territorio e, insieme ad essi, della loro “immagine”. Vedremo quindi come il Comune dovrà “presentificare” se stesso all’interno del territorio, apponendovi le proprie “marche istituzionali”, e contemporaneamente dovrà gestire l’immagine sua e della città al fine di renderla “competitiva sul mercato”.

Il corpus e la prospettiva

Come abbiamo accennato, lungo il nostro percorso ci concentreremo sulla costruzione e sulle trasformazioni storiche della soggettività degli attori iscritti nel Discorso del Comune di Roma. Vedremo quindi come l’Enunciatore – usiamo questo termine e non quello di “autore” in quanto quest’ultimo, soprattutto nel nostro caso, si è dissolto nelle logiche di costruzione intersoggettiva dei testi –, prima come soggetto “rivoluzionario” e poi come soggetto “istituzionale” (MARRONE, 2008), definisce l’identità dei soggetti “presentificati”, presupposti e implicati nell’enunciazione del proprio discorso attraverso processi di configurazione della loro immagine visuale (PEZZINI, 2008) e insieme culturale. Semplificando, possiamo dire che prenderemo in analisi le seguenti soggettività iscritte nel Discorso del Comune: l’Amministrazione capitolina, nella posizione di “Enunciatore”, il Cittadino, quale “Destinatario” della comunicazione, e infine la città di Roma, come soggetto dei suoi “Enunciati”.

Per compiere il nostro cammino di ricerca, procederemo all’analisi semiotica di un corpus di materiali abbastanza eterogenei – ma tutti effetto delle “pratiche di auto-rappresentazione” (SEDDA, 2012) della medesima “Istanza dell’enunciazione” – comprensivo di stemmi, monete, architetture, discorsi politici, testi giuridici, logo, identità visive, autobus e stazioni metro, e lo metteremo in relazione con i grandi eventi della storia di Roma e dei suoi abitanti. Posta una tale varietà di generi testuali dobbiamo a questo punto dare qualche spiegazione a chi, leggendo il titolo di questo articolo, si aspettava l’analisi di un “semplice logo”. Ci dispiace deludere le attese di questo lettore, ma l’accezione che diamo alla nozione di “identità visiva” è, al tempo stesso, più profonda e più estesa di quella “comune”, e fa riferimento alla definizione che ne dà Jean Marie Floch nel libro ad essa dedicato (1997). Più “profonda” in senso verticale, in quanto tali sistemi di rappresentazione sono assunti come espressioni di un apparato semantico che comprende culture, etiche ed estetiche dell’intersoggettività di riferimento. Più “estesa” sul piano orizzontale, in quanto l’identità visiva non è espressa solo nei “logo”, inteso come genere testuale caratterizzato da determinate regole di costruzione retorica, ma in tutto un sistema di “supporti testuali” il cui limite non è mai dato una volta per tutte. L’accezione trova d’altronde giustificazione in un ragione di metodo. Ovvero nel principio epistemologico per cui il significato di un testo non può essere colto se non a partire dalla presa in considerazione e dalla ricostruzione dei testi che sono posti rispetto ad esso in un rapporto di intertestualità. Da qui la necessità di allargare il corpus sino al limite del suo campo intertestuale (limite sempre rinegoziabile) al fine di poterne cogliere tutte le determinazioni semantiche di cui sopra. A questo punto il lettore più avveduto avrà capito che

lo Stemma, che in apertura abbiamo posto in primo piano, assume per noi una doppia funzione: da una parte lo abbiamo usato come una sorta di “simbolo” della nostra ricerca, dall'altra ci è stato utile come “sistema di riferimento” per orientarci e meglio per rendere conto delle trasformazioni dell'identità visiva e del discorso che essa rappresenta.

Prima di lasciare spazio all'analisi, vogliamo chiudere questa introduzione con una serie di domande che ci hanno accompagnato e guidato durante tutte le fasi della nostra: come le pratiche di autorappresentazione si strutturano in immanenza e come invece sono cambiate nei processi storici? Quali sono i soggetti e gli attori sociali coinvolti nei processi di definizione delle identità che esse attivano? Quali sono le formazioni semiotiche e i linguaggi che esse impiegano? Con quali altri testi occorre metterle in correlazione per spiegarne i processi sottesi? Quali tipi di relazioni esse spengono, attivano o narcotizzano? La nostra dunque è una prospettiva analitica fortemente “relazionalista” (SEDDA, op. cit.) tesa a mostrare come l'iniezione e i “flussi” di testi, figure e immagini in un dato “panorama culturale” (APPADURAI, 1996) muta le morfologie delle strutture semantiche attraverso la trasformazione continua delle relazioni giuntive di termini, idee e soggetti.

Il Comune medioevale. Conquista dell'indipendenza e rimozione dalla storia

Pratiche di rimozione, operazioni di negazione

Una ricerca che entro una prospettiva diacronica voglia far luce sulle pratiche di rappresentazione simbolica della città, realizzate dagli Enunciatori istituzionali, deve a nostro avviso prendere in considerazione sia i segni che sottendono delle operazioni semiotiche di affermazione dei soggetti storici, sia quelli che, al contrario, in qualche modo implicano o presuppongono una loro negazione. E d'altro canto non potremmo che seguire questa strada: la “negazione” viene definita nel Dizionario di Semiotica come “una delle due funzioni dell'enunciato del fare, [essa] regge gli enunciati di stato operando delle disgiunzioni fra soggetti e oggetti” (GREIMAS e COURTÉS, 2007, p. 220). Da qui, riportando la teoria al nostro caso, l'importanza di spostare la nostra sensibilità proprio sui vuoti della storia, per far emergere non solo i soggetti politici che hanno segnato i destini di intere popolazioni, ma anche le strategie e le dinamiche che si sono susseguite nei loro “rapporti di forza” (DELEUZE, 1986). Come vedremo sono proprio queste operazioni che hanno caratterizzato le pratiche di ri-scrittura della storia di Roma. In tal senso potremmo dire che è proprio in quei luoghi del tempo sui quali la storia pone il velo del silenzio che la semiotica deve recarsi per fare ricerca e analizzare i testi-documento capaci di svelare vecchi segreti o, se si vuole, nuove soggettività.

La storia (mancata) dello stemma

E' a partire da questa prospettiva che abbiamo inteso approfondire la nostra ricerca, che ha comunque come punto di partenza lo stemma del comune di Roma. Le ricognizioni bibliografiche sul caso ci hanno portato a conoscenza di tre saggi scritti dal romanista Carlo Pietrangeli e pubblicati nella rivista *Capitolium* (1). Gli articoli sono tutti di grande importanza al fini

del nostro studio, e in particolare lo sono per due ragioni: la prima è che sono gli unici documenti in cui si tenta di fare uno studio filologico sugli emblemi della Capitale; la seconda è che proprio per questo motivo sono le uniche testimonianze del modo in cui la storiografia ha valorizzato i simboli della città di Roma. O almeno così ci saremo aspettati se non fosse che la loro lettura nonostante sia stata proficua per la quantità di materiali raccolti, nulla ci ha rivelato sul loro valore né tantomeno sul loro contesto storico.

Nel primo dei tre articoli, “Lo stemma del comune di Roma” del 1953, l'autore ordina sull'asse cronologico le diverse varianti dello stemma, a partire da quello che è stato riconosciuto essere il più antico. Nel secondo articolo, pubblicato nello stesso anno, l'autore estende lo studio degli stemmi usati nella Roma medioevale dalle casate dei nobili romani. Infine, nel 1957, Pietrangeli ritornerà sul tema per dedicare un nuovo articolo allo stemma, senza però di nuovo chiarirne il significato né far luce sul periodo storico.

La rimozione dal paesaggio

In effetti le tracce della Roma di epoca comunale (XI-XIV sec.) oltre ad essere “rare” all'interno del discorso storiografico, sono quasi del tutto nulle nei panorami urbani. Come ha avuto modo di scrivere Jean Maire Vigueur, accademico medioevalista specializzato in storia romana, “il Medioevo è quasi scomparso dal paesaggio romano” (2011, p. XI). Mentre nei paesaggi delle altre città italiane – si pensi, per fare qualche esempio tra i più conosciuti, alle città di Perugia, Siena, Venezia, Firenze – sono ancora presenti i segni lasciati da un'epoca comunale fiorentina, a Roma niente è in grado di evocare quel periodo. Tra i soggetti che hanno programmaticamente partecipato a questo vero e proprio processo di rimozione della Roma medioevale, dobbiamo annoverare, in ordine cronologico: i papi del Rinascimento che hanno voluto una città barocca; lo sventramento che seguì all'unità d'Italia per rispondere alle esigenze di una città divenuta Capitale; e infine il fascismo che ha riportato in luce la Roma antica e creato nuovi assi viari (2).

Il discorso storico su Roma medioevale

Cancellata dal paesaggio, Roma medioevale ha inoltre sofferto a lungo del discredito degli storici che a partire dal Medioevo si sono impegnati nel fornire l'immagine di una città ricoperta di rovine in stato di abbandono, e quasi si compiacevano nell'opporre i vizi dei romani del Medioevo alle virtù eroiche dei loro lontani antenati. Così ancora in tempi recenti gli storici non hanno fatto che consolidare l'immagine di una Roma medioevale in pieno declino che, anche in epoca comunale, si rivela incapace di sottrarsi alla sferza del papato come di conquistare quella piena autonomia senza la quale le altre città dell'Italia dei comuni non avrebbero mai conosciuto il prodigioso sviluppo dei secoli XII, XIII e XIV (ib.).

Certamente non sono mancati i tentativi di separare la storia di Roma da quella dei papi. Esemplare in tal senso è un grande libro di Duprè Theseider (1952), sulla storia di Roma degli anni che vanno dal 1252 al 1378, nel quale l'autore ha compiuto il notevole sforzo di scrivere la storia della città come una storia del comune di Roma e non del papato (3). Nell'opera però, i rapporti

tra il papato e il comune romano, vennero definiti a partire dalle fonti di archivio, ricche sul versante del papato, che portarono l'autore a esagerare il peso del papa e dell'imperatore e a sottostimare quello del comune e dei romani. Bisogna tener presente a questo proposito che dopo il sacco di Roma, ad opera dei mercenari di Carlo V (soprattutto lanzichenecchi, i quali in gran parte erano luterani ostili ad ogni segno dello sfarzo della Chiesa), dagli archivi del Vaticano sparì quasi ogni traccia del comune di Roma e delle altre istituzioni civili (4).

Dal punto di vista politico quindi, il comune di Roma, che pure è noto per aver governato la città dal 1143 al 1398, non è mai stato considerato dagli studiosi un organismo davvero autonomo e svincolato dalla tutela papale, mentre nel resto dell'Italia comunale la capacità di affrancarsi da qualsiasi autorità esterna al comune, che si trattasse di quella dell'imperatore, del vescovo o delle stirpi signorili, appariva come una delle caratteristiche più sorprendenti di quella civiltà urbana così tipica dell'Italia medioevale (ib., p. XIII). Anche dal punto di vista economico, l'immagine veicolata dagli storici, era quella di una città nella quale i baroni, con la benedizione del papato, erano abbastanza potenti da imporre la loro egemonia sul comune di Roma.

L'altra Roma. Formazioni semiotiche medioevali

Nel corso degli anni sessanta e settanta vi è però una svolta all'interno del paradigma storiografico, grazie alla scuola delle *Annales*. Il cambio di rotta prevedeva accanto alla consultazione degli archivi classici l'introduzione dello studio delle strutture economiche e sociali. Il che fu più efficace per l'analisi della storia di Roma in quanto, come abbiamo scritto, gli archivi del comune erano andati persi dopo il sacco del 1527. Questa svolta ha portato gli studiosi, seppure in modo tardivo, a interessarsi della storia della Roma medioevale affascinati dall'analisi di un sistema politico che presenta numerose analogie con le democrazie sia antiche che moderne.

Parallelamente, l'allargamento del corpus delle fonti nell'ambito della storia culturale ha rivelato gusti, interessi e conoscenze dei vari livelli della popolazione dell'epoca. Il nuovo modo di concepire la storia della cultura ha indotto gli specialisti a occuparsi a nuove forme di espressione culturale e a interessarsi alla questione del rapporto della popolazione con il ricordo e le vestigia dell'Antichità classica. Venne così alla luce che ogni romano intratteneva con l'Antichità classica rapporti la cui intensità e natura dipendevano sì dal suo livello culturale, ma che in ogni caso contribuivano a rinforzare un'identità comunitaria unica nel suo genere (ib., pp. XV-XVI).

La società era composta non solo dagli strati cosiddetti "popolari", che erano quelli più poveri, ma anche dall'insieme delle categorie socio-professionali – come ad esempio: mercanti, artigiani, uomini d'affari – che nella scala sociale si collocavano appena al di sotto della nobiltà. E' stata quest'ultima parte di popolazione che, nel 1143, aveva preso l'iniziativa di fondare il comune e aveva fornito i "cavalieri" indispensabili alla difesa della città (i milites, da cui l'appellativo di militia che viene attribuito alla nobiltà cittadina). Sul piano dell'identità di gruppo questa classe traeva la sua coesione dalla pratica

del combattimento a cavallo e dal fatto che i suoi membri aderivano ad un sistema di valori fondato sull'esaltazione del lignaggio ed un uso controllato della violenza. Da punto di vista politico è quindi a questa classe che si deve la creazione del comune, il quale è stato preceduto da molteplici iniziative provenienti dalla militia, che esprimevano la volontà di emanciparsi dalla tutela pontificia. Fino alla metà del XIII secolo questa classe sociale riesce a monopolizzare le cariche più importanti, consentendo al contempo di far entrare alcuni membri del popolo. Più che dal popolo, infatti, il pericolo per l'egemonia veniva da un ristretto numero di famiglie che, grazie ad una forsennata pratica nepotistica da parte dei papi, riesce nel giro di tre generazioni a prendersi le più alte cariche comunali. E' questa la classe dei baroni, il cui stile di vita diverge sotto molti aspetti da quella della militia. Infatti, mentre quest'ultima deve il suo potere e prestigio dalla rendita fondiaria e dagli affitti convenienti dalle chiese romane, i baroni lo devono alle attività economiche presso i villaggi fortificati.

L'isomorfismo tra classi sociali e forme di governo

Lo sguardo sulle classi sociali romane è tanto più importante se si pensa che le relazioni tra le configurazioni dei gruppi sociali che salgono al potere e le forme di governo che essi producono e inventano, si determinano entro un regime di isomorfismo strutturale. Ciò in altri termini significa che le forme di governo assunte dal comune riflettevano e si adattavano perfettamente al profilo della classe che deteneva il potere. Nel corso del primo periodo (1143-1250) il senato è composto da diverse decine di membri che riflette il carattere relativamente egualitario che si diede la classe della militia. Nel corso del secondo periodo (1250-1350) il potere è nelle mani di due senatori scelti tra le famiglie dei baroni (Orsini e Colonna). Nell'ultimo periodo (1350-1398) il popolo esercita il potere attraverso due differenti organismi: una magistratura collegiale – composta da sette riformatori e tre conservatori –, nella quale la nobiltà poteva accedere in posizione minoritaria, e un organismo esterno, la Felice società dei balestrieri e dei pavesati, sorta di partito politico, composto da seguaci del popolo, che svolgeva la funzione di controllo dell'attività comunale. L'egemonia dei baroni non ha impedito ai romani di dotarsi di dodici diverse forme di governo (dalle più collegiali a quelle più autoritarie). Solo questo aspetto rivela la grande capacità di dinamismo e di adattarsi alle esigenze del momento che ebbero i romani nel Medioevo.

L'esperienza del comune durerà sino al 1398 quando, nel luglio di quell'anno, incapace di superare le divisioni interne, abdicò tutto il potere nelle mani di Bonifacio IX, un papa che aveva fatto della restaurazione dell'autorità pontificia il suo programma e che non avrà alcuno scrupolo a reprimere ogni successivo tentativo di emancipazione da parte dei romani.

La rivoluzione del 1143 e la "renovatio senatus"

Jean Maire Vigueur ha definito il colpo di stato del luglio 1143 uno degli:

avvenimenti più significativi della storia di Roma, le cui ripercussioni sulla vita dei romani furono importanti quanto, nell'alta Antichità, il passaggio dalla monarchia etrusca alla repubblica o, più vicino a noi, la presa di Porta Pia che, il 20 settembre

1870, mise fine a quasi cinque secoli di dominio pontificio sulla città (ib., p. 259).

Le poche informazioni che ci sono arrivate sullo sconvolgimento di cui Roma fu teatro nel corso del 1143, raccolte dalla cronaca scritta da Ottone di Frisinga, zio del futuro imperatore Federico Barbarossa, ci raccontano che i romani, dopo vari tentativi, ad un certo punto, presero d'assalto il Campidoglio e procedettero alla *Renovatio senatus*.

La scelta di assegnare al nascente soggetto politico il nome che apparteneva alla forma di governo vigente nel periodo della Repubblica, *Senatus*, da un punto di vista semiotico non era certamente neutrale. Infatti assegnare tale denominazione alla neonata assemblea cittadina significava, per i romani, ridare vita all'istituzione che incarnava la grandezza della repubblica romana e con essa ri-attualizzare i valori negati dalla storia. Ma al tempo stesso, ridare vita al senato significava intervenire sui confini della città, spostandoli il più lontano possibile, e con essi l'ampiezza del territorio sul quale il senato poteva esercitare il proprio potere. Insomma, tale denominazione serviva in un certo qual modo a legittimare le azioni militari attuate nella prima fase storica del comune, che lo vede impegnato ad annientare le città (Tivoli in primis) e borghi (specialmente Tuscolo e Albano) che si contendevano il controllo sulla campagna romana (ib. p. 267).

D'altra parte, la restaurazione del senato, la scelta generale di far richiamo esplicito ai simboli della Repubblica, andava a incidere sui rapporti di potere non solo con lo Stato della Chiesa ma anche con l'Impero. E' nella seconda cronaca di Ottone di Frisinga, dedicata ai primi anni del potere di suo nipote Federico Barbarossa, che si trova traccia di una lettera del 1149 indirizzata all'imperatore Corrado III, nella quale l'utilizzo da parte del senato della formula *Senatus Populusque Romanus* lascia intendere che quest'ultimo si considera erede e continuatore del Senato antico, e cioè della gloriosa istituzione che aveva fatto grande l'impero della Repubblica. I senatori, lamentandosi della mancata risposta, si prodigarono nel rimembrare all'Imperatore che grazie al restauro del senato l'impero poteva ritornare ai fasti del passato. Ma Corrado, al tentativo dei romani di sottrarre dalle mani della Chiesa lo strumento dell'assenso all'elezione dell'Imperatore, rispose rifiutandosi di diventare ago della bilancia tra i Romani e il Papato, preferendo infine la via dell'intesa con i pontefici (cfr. GATTO, 1999, p. 336). Quello che i romani non menzionarono in queste prime fasi, ma che più tardi, nel 1346, Cola di Rienzo non lasciò sottinteso, è che è il senato a nominare l'imperatore, così come voluto dalla *lex regi* (5).

Dinamiche storiche. Le frizioni tra i romani e il papato per il dominio su Roma

In realtà la rivoluzione del 1143 non fu altro che l'esplosione di un

processo graduale (LOTMAN, 1994) che vedeva i romani nel tentativo di sottrarsi all'autorità pontificia. I romani sin dal XII secolo avevano intrapreso una politica di espansione che era contraria agli interessi del papato e che portava spesso queste due entità ad entrare in conflitto. L'evento che accelerò in maniera esplosiva il conflitto fu in occasione di un intervento di Innocenzo II mirato a privare i romani dei frutti della vittoria riportata sugli abitanti di Tivoli, vittoria che arriva dopo due anni di guerra per il controllo della Campagna romana. E' chiaro dunque che nel territorio romano oltre all'esercito pontificio, erano attive da tempo le truppe della nobiltà romana. Non bisogna dimenticare che, come abbiamo accennato, la nobiltà romana si era data un'identità di gruppo molto forte, che li aveva già spinti a organizzarsi sul piano politico fondando sedici anni prima un consiglio formato da sessanta senatori. E' quello che fa parte della preistoria del comune, una fase di latenza durante la quale l'organizzazione conobbe un periodo di esistenza intermittente, che la accomuna alla storia degli altri comuni italiani (ib., p. 261).

Il conflitto simbolico tra il Campidoglio e il Laterano.

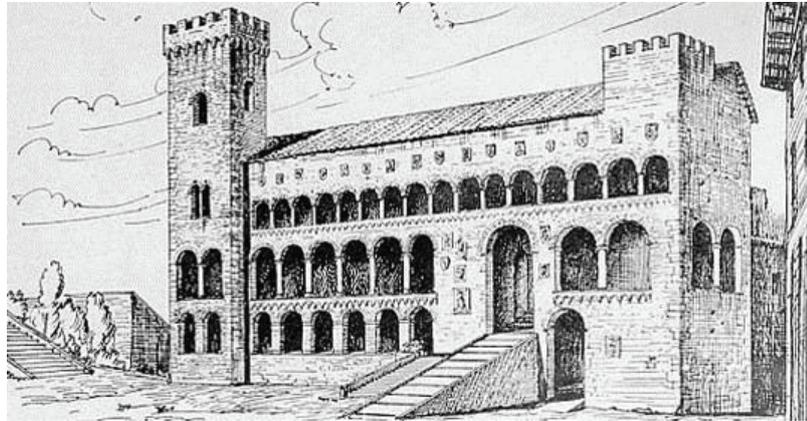
Il gesto del 1143 colpisce più per la portata simbolica che non per la violenza, perché non è ancora assodato se i romani per impadronirsi del Campidoglio abbiano fatto ricorso alla forza. Tanto più che al tempo il colle aveva solo un valore simbolico e per questo motivo probabilmente niente impedì ai romani di salirci sopra e, in un unico gesto, di rifondare il senato. Il fatto che fosse un luogo con valenza simbolica non frenò poi i romani nell'innalzarvi la loro sede politica e seguentemente di fortificarla. Fortificazione che servì loro per difendersi da una truppa inviata dal re di Sicilia, unico tentativo da parte del papato di riprendersi con la forza il possesso del Campidoglio, che da lì in poi diverrà il simbolo dell'indipendenza comunale.

L'attuale palazzo del Campidoglio, che ospita tutt'oggi l'istituzione erede del comune medioevale, sembra non presentare segni di epoca medioevale, se non per la torre che rompe con il resto dell'edificio (fig.1).



Attuale facciata del Campidoglio.

Ma a ben guardare, al di sotto della splendida facciata disegnata da Michelangelo, sono conservate quasi tutte le strutture medioevali. E' partendo da questi segni e unendoli ad altre testimonianze, che gli storici hanno potuto ricostruire il Palazzo così come doveva presentarsi in epoca medioevale (fig. 2), intorno alla metà del XIII secolo (*ib.*, p. 357).



Palazzo senatorio, metà del XIII secolo.

Più difficile sembra la ricostruzione dell'edificio così come doveva essere a partire dal 1143. Un dato importante è che i senatori fecero ricostruire l'edificio in modo tale che girasse le spalle al Foro e guardasse verso la parte occidentale della città, quella compresa nell'ansa del Tevere dove si concentrava la maggior parte della popolazione. Il cambio di orientamento era in realtà un'operazione semiotica funzionale a mettere in relazione il nascente comune con il popolo che aspirava a governare. Da quel momento e per tutta l'epoca medioevale durante il quale Roma era governata dal suo comune, la piazza sulla quale si affaccia il palazzo comunale diventa sede dell'arena, cioè l'assemblea di tutti i civies, e si afferma allo stesso tempo come luogo in cui, sino ad epoca comunale, i romani si raduneranno non solo per partecipare alle riunioni del parlamento, ma anche per manifestare, protestare, fare pressione sui magistrati e i membri che occupavano le più alte cariche del palazzo comunale.

Il Campidoglio era un luogo che ai romani doveva apparire di fortissima valenza simbolica, motivo per cui i senatori si sforzeranno per portarlo alla bellezza delle sedi del potere del papato: il Laterano e il Vaticano. E' mettendo in comparazione questi punti emblematici del potere che si comprende il senso delle opere e delle decorazioni che li riguarderanno. In evidente competizione con il Vaticano, dove i romani potevano ammirare l'unico obelisco ancora in piedi, sulla piazza del Campidoglio il senato fa erigere un obelisco che poggia su quattro leoni di pietra, simbolo del popolo romano durante la repubblica e del potere giudiziario nel periodo medioevale. E ancora, così come sulla piazza del Laterano era stata collocata la celebre statua del Marco Aurelio, che al tempo si pensava raffigurasse Costantino, sulla piazza del Campidoglio i senatori espongono un'altra scultura antica, anch'essa richiamante i

valori della repubblica, ma rispetto alla quale il comune rivendicava il monopolio, dichiarandosi l'unico erede legittimo.

A questo si devono aggiungere i lavori intrapresi a metà del XIII secolo per ingrandire e rinnovare il palazzo che si inquadra in questa politica. Il nuovo palazzo è costruito sui resti del tabularium, ma la novità è che la facciata guadagna una buona decina di metri. Il nuovo palazzo è alto tre piani e ogni piano utilizzava colonne di reimpiego di tipo ionico. Michelangelo si è ben guardato dal toccare le colonne che sosteneva le arcate della loggia, cosicché è possibile vederle ancora oggi a patto di essere ammessi alla sala del consiglio (6).

Lo stemma del Comune

Forti del nostro percorso di ricerca sulla storia, la società e la cultura medioevale romana possiamo ora prendere in carico i documenti storici relativi allo stemma per rendere conto del suo significato e valore mettendolo in relazione con le altre serie, simboli e pratiche che, come abbiamo visto, hanno partecipato alla costruzione semiotica del comune di Roma. D'altronde, come scrive Franciscu Sedda:

Capire la storia e il valore di un simbolo significa avere sensibilità per le relazioni interne – il simbolo con le sue componenti plastiche e figurative – e per quelle esterne – il simbolo in rapporto agli altri simboli e alle altre serie (materiali, economiche, politiche, istituzionali, intellettuali, artistiche...) che compongono e strutturano, benché sempre in modo incompleto, la vita sociale (SEDDA, 2012, p. 363).

E' grazie alle ricerche dello storico romanista Carlo Pietrangeli che siamo a conoscenza del simbolo scelto dai senatori medioevali per definire la propria identità (fig. 3). Ed ecco come lo storico procede alla sua descrizione:

Scudo a capo piano, fianchi verticali e piede ritondato, blasonato di rosso con la crocetta d'argento e con le lettere SPQR poste verticali e discendenti a banda. Un ornato a mosaico racchiuso fra modanature incornicia lo scudo, forse riproducendo schematicamente la bordura inchiavata che doveva esistere nei più antichi stemmi della città (PIETRANGELI, 1953a, p. 58) (7).



Primo stemma del comune di Roma.

Lo stemma dunque riporta nel proprio campo l'acronimo della formula repubblicana *Senatus et PopulusQue Romanus*. La croce che precede l'acronimo non fa che confermare la volontà del Comune di annettere sotto la propria giurisdizione tutti i territori che facevano parte dello Stato Romano, dentro il quale era pure presente lo Stato della Chiesa.

Per quanto riguarda i colori utilizzati si può notare come in realtà il loro utilizzo risale ai secoli dell'impero romano quando, lo stesso esercito era solito portare il vessillo rosso porpora raffigurante l'aquila con l'acronimo SPQR scritto in oro. L'oro raffigurava il sole e la luce, mentre il rosso era il colore di Marte dio della guerra (PIETRANGELI, op. cit.).

Dobbiamo poi far presente che la scelta del supporto testuale (FONTANILLE, 2008) non fu per niente casuale o priva di significato. I mosaici infatti erano più preziosi delle altre forme di decorazione, come per esempio l'affresco, per via dei materiali utilizzati e dei costi dovuti alle tecniche di esecuzione. Per queste ragioni e per il fatto che il mosaico resiste meglio all'usura del tempo, esso ispira come un timore reverenziale che gli assicura una sorta di perennità. Basti pensare tra l'altro che questa tecnica di decorazione nella tradizione cristiana, a partire dal IV secolo, non ha lo scopo di raccontare storie ma quello di manifestare la verità della fede, a cominciare dalla maestà divina e dalla missione salvifica degli apostoli, dei santi e degli altri personaggi dotati di un'autorità particolare, come il papa o l'imperatore (8) (cf. VIGUEUR, 2011, p. 345).

Successivamente lo stemma sarà soggetto di variazioni plastiche – in particolare cambierà la forma dello scudo che dal modello a piede ritondato passerà al tipo "gotico" più stretto e con piede a punta - che ai fini del nostro lavoro è inutile approfondire in questa sede. Ci sembra invece interessante l'aggiunta di una importante componente figurativa, la corona, che significava la conquistata sovranità dell'entità politica, la cui testimonianza più antica risale al secondo quarto del sec. XIV e fu rinvenuta nella "rugitella del grano" (fig. 4) (9).



Rugitella del grano (sec. XIV).

Sulla tavola marmorea infatti sono presenti gli stemmi usati a Roma sotto le reggenze popolari, e tra questi troviamo lo scudo con la scritta SPQR. L'uso della corona sugli stemmi risale quindi ad un periodo di governo popolare, durante il quale doveva rappresentare l'indipendenza e la libertà del popolo romano. Nasce così il nuovo simbolo della milizia cittadina che viene affisso in Campidoglio (PIETRANGELI, op. cit.). Ci sembra importante menzionare questa variazione e mostrare questo documento anche perché, come vedremo, la configurazione dello scudo presenta notevoli somiglianze con quella dello stemma attualmente impiegato dall'Amministrazione capitolina:

La monetazione

Il riferimento ai valori e alle credenze dominanti durante il periodo della Roma antica fu una scelta strategica che i Romani adottarono anche nella monetazione. Esemplare a riguardo è la serie di monete risalenti al 1200, le quali recavano la raffigurazione della dea Roma che, per tutto il periodo dell'età della Repubblica e dell'Impero romano, era stato il simbolo con il quale veniva identificata la città. L'immagine della dea, infatti appare sin dal II secolo a.C. proprio nel denario romano, nel quale viene raffigurata con il capo di profilo e cinto da un elmo (fig. 5).



Denario romano del II secolo a.C..

Se pure non è nostro compito qui estendere le analisi al periodo della Roma antica, ai fini del nostro studio possiamo perlomeno ipotizzare che l'impiego della dea nella monetazione del tempo partecipava ad una narrazione che sosteneva la verità di una identificazione del potere politico con quello religioso. Ma se questa rappresentazione poteva apparire naturale agli occhi dei romani di epoca imperiale, un po' meno doveva esserlo a quelli dell'epoca dei comuni. O perlomeno, la riabilitazione della dea che apparteneva all'impianto mitologico di epoca classica, non poteva che apparire come una provocazione agli occhi del papato.

Ciò è ancor più valido se si considera l'altra figura impiegata nella serie di monete coniate dal senato romano nel 1200 (fig. 6).



Monete recanti la legenda Roma caput mundi, l'acronimo Spqr e la croce.

Nelle monete infatti, seduti ai piedi della dea, la quale come abbiamo detto rappresentava la città e l'istituzione che la governava, vengono raffigurati due leoni, figura quest'ultima che nella simbologia romana rappresentava il Popolo romano (10). Il comune in questo modo, oltre ad auto-rappresentarsi come l'erede dell'impero, adottandone la simbologia, rappresentava i suoi cittadini come i discendenti del popolo romano, e istituiva così una continuità istituzionale tra il sistema di potere della Roma antica e quello della Roma medioevale.

La leggenda presente nelle serie di monete traduce l'impianto simbolico in quello verbale: alla Roma caput mundi, nome con cui si designa la dea, segue l'acronimo del motto della Repubblica *Senatus et populosque romanus*. Inoltre, rispetto ai rapporti di forza con il Sacro Romano Impero, la riabilitazione della dea doveva servire al Senato riaffermare quella centralità politica che la città aveva perso con la fine dell'impero romano.

Una passione civica: il rapporto con l'Antichità

Il reimpiego dei simboli dell'antichità per la composizione dello stemma del comune trova un'interessante analogia, di forte valore euristico, con il reimpiego sistematico di colonne, capitelli e mille altri frammenti provenienti da monumenti antichi, per la ristrutturazione delle chiese, edifici e palazzi medioevale di epoca comunale. Tale reimpiego lungi dal rispondere a una preoccupazione economica, obbedisce in effetti a considerazioni di natura ideologica ed esprime la volontà dei committenti di ritornare all'Antichità classica utilizzandone i materiali (testuali, diremmo noi) (cfr. VIGOEUR, 2011, p. 337). Un testo esemplare in materia di reimpiego dell'antichità per la decorazione dei palazzi, è l'abitazione nota con il nome di Casa dei Crescenzi (fig. 7), la quale apparteneva a Nicholaus Centii, membro del senato nel 1163.



Facciata casa Crescenzi.

Questo edificio, esemplare unico a Roma, sembra essere stato costruito per poter manifestare la passione del proprietario per la Roma antica. Passione che si carica di connotazioni tanto politiche quanto estetiche. Il profilo dell'edificio è quello di una casa torre molto massiccia. La facciata laterale sinistra ingloba una serie di finte colonne che evocano un tempio pseudo-periptero; il portale è sormontato da una lunga iscrizione nella quale si esprime il desiderio di tornare alla bellezza della Roma antica. I marmorari hanno utilizzato quasi esclusivamente pezzi di sculture antiche, in modo da formare un enorme trabeazione.



Particolari casa Crescenzi.

Quanto ai piani superiori, a giudicare dai frammenti ancora incastrati nel muro di mattoni, sembra sia stata costellata di blocchi di reimpiego, la cui funzione era più decorativa che statica. Per concludere sembra che il proprietario abbia fatto una questione d'onore l'utilizzare soltanto pezzi di comprovata origine antica (cf. *ib.* p. 356) (11).

Il mito di Roma e la fine del comune libero

Il corpus testuale che abbiamo sinora proposto mostra che la relazione dei romani con il proprio passato è fondamentale per comprendere la loro cultura. L'influenza del passato antico si è fatto sentire a Roma in ogni epoca e quanto ne sopravviveva contribuiva a costituire il mito di una forma di vita superiore per la quale i romani provavano un sentimento misto di orgoglio e rimpianto. In ambito politico la lotta tra i poteri per contendersi l'eredità dell'impero era legato ad una idea di perfezione del suo sistema di governo e della sua organizzazione amministrativa. Il passato per la città, le istituzioni e i cittadini romani, non si

riduceva alla dimensione del ricordo storico, ma ad una realtà suscettibile di diventare attuale non appena si ripresentassero le condizioni favorevoli. Un passato ancora vivo, come la brace che cova sotto le ceneri, sul quale si basavano le speranze rianimare una civiltà in declino (VAUCHEZ, 2001, p. XX). Il desiderio di riallacciarsi a quel brillante riferimento, come abbiamo mostrato, si manifestava non solo nella vita politica ma anche in quella civica. Ciò sul piano politico spiega il successo di espressioni d'ordine programmatico come *Renovatio senatus* che le altre formazioni semiotiche prendevano in carico per tradurle e riaffermarle in altri linguaggi: gesti, immagini, forme architettoniche fortemente impregnati di suggestioni dell'antichità entrano di prepotenza nell'immaginario collettivo romano, irrobustendo una tradizione politica che non sa e che non vuole rinunciare al mito.

D'altra parte, come ha mostrato Sedda studiando la storia della cultura dei sardi, il mito delle origini produce nella coscienza una concezione del progresso collettivo solo come impossibile ritorno alla perfezione, reale o presunta, delle origini. Per quanto i consoli romani non smisero mai di credere alla possibilità di una *renovatio senatus* la sua reale attuazione non poté avvenire in quanto il contesto era profondamente cambiato e non si potevano cancellare con un tratto di penna i secoli che li separavano dall'Antichità.

Il mito medioevale di Roma durò per i tre secoli in cui il Comune ha goduto di una autonomia giurisdizionale e segnò le lotte tra le forze che si rivendicavano "romane". Esso concluse la sua carriera nel 1354 con la morte di Cola di Rienzo e l'allontanamento da Roma di quei poteri che fino ad allora vi avevano costruito la loro sede, lasciando così una città divisa dalle faide tra i baroni e troppo debole per impadronirsi del suo destino.

Il tradimento della memoria

Con il ritorno dei papi da Avignone e il definitivo reinsediamento della curia romana ad opera di Martino V, lo Stato della Chiesa cominciò a riaffermare e consolidare progressivamente il proprio potere (12) (Miglio 2001, p. 336). La strategia che seguirono i pontefici fu quella di sovrapporre i propri modelli a quelli comunali. A riguardo, la moneta coniata da papa Martino V (fig. 10) è un ottimo esempio di come il papato si rapportò al comune, inglobandone i simboli entro i propri domini.



Moneta coniata durante il pontificato di Papa Martino V (1417).

Inoltre è importante sottolineare come anche lo scudo raffigurato su questa monete sia sormontato ancora dalla corona; ciò testimonia che Papa Martino V durante il suo pontificato ha in effetti riconosciuto l'autorità politica e la sovranità del popolo romano sulla città.

L'emblema con la corona cessa di essere utilizzato quando il successore di Martino V, papa Eugenio IV, toglie al Senato di Roma, e quindi al popolo romano, l'autorità giuridica. Questo momento trova testimonianza in un sigillo del 1457 nel quale appare lo scudo senza la corona (fig. 11).



Stemma di Roma durante il pontificato di Papa Eugenio IV

D'altronde il papato non accettò più un'istituzione politica autonoma rispetto al suo potere. Esempio è in proposito il lento processo di rimozione dal Campidoglio di tutti i simboli della giurisdizione municipale che avevano caratterizzato questo luogo sin dalla nascita del comune, compreso il suo stemma.

L'effetto finale fu quello di imprigionare la coscienza politica comunale dei romani dentro una dimensione puramente passionale, mista di paura e di nostalgia, che ha decretato la definitiva rinuncia ad una qualsiasi azione di rinascita tesa a riconquistare l'indipendenza.

La rinascita del Comune nella modernità

Facciamo ora un salto lungo cinque secoli per riatterrare nel momento storico in cui il comune di Roma passò dalla sottomissione al potere dello stato della chiesa alla giurisdizione dello stato italiano. Lo faremo continuando a prendere in esame i suoi simboli e in particolare l'evoluzione del suo stemma per tentare di comprendere come si sono gestiti i rapporti di forza con gli altri poteri che hanno segnato l'identità della città.

A causa delle numerose varianti (13), presenti ancora attorno alla fine del XIX secolo, il sindaco Torlonia, nel 1884, nomina una commissione per la determinazione dello stemma di Roma. La commissione, con una relazione datata 18 aprile 1884, presenta il nuovo stemma proposto, che in realtà non fu mai utilizzato poiché quello che apparve nei successivi documenti pubblici è uno stemma che si rifà decisamente a quello presente sulla Rugitella del grano. In araldica questo stemma sarà così definito: “di rosso alle lettere in capitale romana SPQR poste in banda, accompagnate nel cantone destro dal capo della croce greca il tutto d'oro, cimato da corona di otto fioroni d'oro, cinque visibili” (Pietrangeli 1957a, p. 57).

Lo stemma così definito resterà invariato sino ai giorni nostri, tranne per due modifiche imposte dal regime fascista. Infatti con il decreto del 26 agosto 1927, nella parte finale dello stemma viene inizialmente inserito il fascio littorio che, con un successivo decreto datato 12 ottobre 1933, verrà sostituito con il Capo Littorio, inserito nella parte superiore dello scudo di Roma.

In seguito alla caduta del regime, e con la nomina a sindaco di Filippo Andrea Doria Pamphili, nel 1944 viene ripristinato lo stemma di Roma utilizzato prima del 1927, che da quella data in poi resterà uguale fino ai giorni nostri, quando dallo stemma si è passati alla creazione e all'utilizzo del nuovo logo (fig. 12).



Logo del Comune di Roma (l'ultima variazione che precede la nuova identità visiva).

Con ciò non vogliamo sostenere che il logo nel corso dei decenni non sia stato oggetto di variazioni. Quello che abbiamo riportato in figura non è altro che l'ultimo logo impiegato. Le variazioni di stile hanno interessato solo alcune delle componenti plastiche dell'immagine, andando a cambiare di volta in volta la resa e o gli effetti grafici del logo, con l'effetto di renderlo più attuale rispetto alle innovazioni tecnologiche che si sono susseguite negli anni, e più in linea con quello che si riteneva fosse il gusto e la sensibilità momento. Sarebbe però riduttivo interpretare queste variazioni unicamente come un segno del mutamento del gusto estetico relativo alle forme della cosiddetta "comunicazione istituzionale". Piuttosto, a nostro modo di vedere, quello che le variazioni rivelano è una sempre rinnovata – se mai ce ne fosse stato bisogno – attenzione per le "forme di comunicazione" ed evidentemente dell'importanza che questa riveste per l'enunciatore istituzionale. L'utilizzo delle variazioni permette anzitutto al Comune di presentare se stesso, quindi di autorappresentarsi, come un ente vivo, dinamico, le cui forme mutano con il divenire del mutamento sociale. Per questo motivo ci sembra interessante proseguire il nostro studio presentando alcune delle trasformazioni più rilevanti che hanno riguardato l'identità visiva dell'amministrazione capitolina, cercando di interrogarci sul loro significato.

Da Comune a Capitale. Identità visiva e definizioni

Con l'entrata in vigore del decreto legislativo attuativo del 3 ottobre 2010 (14), Roma è passata da "città Comune" a "città Capitale". Insieme alla trasformazione che ha riguardato lo statuto giuridico della città e i poteri assunti dall'amministrazione pubblica, è stata oggetto di una profonda ridefinizione anche

l'identità visiva, della quale riportiamo in figura il nuovo logotipo che ne condensa forme e colori (fig. 13).



Figura 13. Logotipo Roma Capitale.

Come si può osservare dall'immagine il logotipo conserva la presenza dello storico stemma del comune di Roma. Quest'ultimo, nelle sue componenti principali, non poteva essere cambiato se non andando a ritoccare il primo articolo dello statuto del comune, dove sono indicate le norme araldiche che lo riguardano: "L'emblema del Comune è costituito da uno scudo di forma appuntata, di colore porpora con croce greca d'oro, collocata in capo a destra, seguita dalle lettere maiuscole d'oro S.P.Q.R. poste in banda e scalinate, cimato di corona di otto fiorelli d'oro, cinque dei quali visibili" (Statuto di Roma Capitale, I cap., art. I).

Una breve disamina comparativa del vecchio logo con il nuovo, oltre alla presenza della nuova denominazione assegnata all'istituzione preposta all'amministrazione della città, mette in evidenza che i suoi componenti sono stati oggetto di un gioco di inversioni, che hanno coinvolto gli assi verticale/orizzontale e la categoria topologica minore/maggiore. La denominazione "Roma Capitale" rispetto al vecchio logo, nel quale la sigla "Comune di Roma" era stata collocata nella sua parte inferiore, appena sotto lo stemma, ora segue quest'ultimo sul piano orizzontale, e contrariamente al passato è ora la sigla a coprire una porzione maggiore di spazio, risultando così più visibile e certamente predominante nell'economia testuale.

Rimanendo sulla componente verbale del testo, che riporta il nuovo nome assegnato all'attore istituzionale, dobbiamo soffermarci sullo stile del carattere tipografico impiegato. Questo, denominato "Urbs", è stato creato ad hoc da Inarea, l'agenzia di comunicazione che ha realizzato la nuova identità visiva del comune. Secondo le volontà dei creativi che ne hanno curato l'ideazione, il neonato carattere nasce dalla "sovrapposizione" tra lo stile della scrittura rinascimentale del XV secolo e quello impiegato nell'antichità per le epigrafi. Quest'ultimo è il carattere lapidario romano, utilizzato nel vecchio logo per l'acronimo S.P.Q.R. presente all'interno dello scudo (15). Rispetto alle forme plastiche del carattere Urbs, si può notare la presenza di linee caratterizzate da contorni netti, curve dolci, dall'alternanza di tratti sottili e spessi, da angoli netti e dalla presenza delle cosiddette "grazie", ossia da allungamenti presenti nella parte finale di alcune lettere.

E' con l'aggiunta di questi tratti che il carattere Urbs tenta di dribblare e superare il Lapidarium. Ma lo fa riproponendo il vecchio per così dire "aggraziato"

con i tratti dello stile rinascimentale.

La creazione del nuovo carattere “dedicato” esprime quindi una innovazione creativa che sovrapponendo stili ma soprattutto epoche molto lontane tra loro richiama quel particolare rapporto con l’antico proprio della cultura medioevale. Ovvero la tendenza a costruire a partire dalle macerie del passato, creando stratificazioni o ibridazioni stilistiche, che hanno l’effetto di attivare relazioni giuntive tra momenti storici molto diversi tra loro, e tra il passato e il presente. Una logica che al suo estremo contiene in nuce la stessa idea che stava alla base della *Renovatio*, cioè che non si possa pensare una nuova identità se non come restaurazione di quella passata.

Per l’analisi semantica del lessema “Capitale”, che sotto il rispetto del diritto amministrativo qualifica lo statuto giuridico dell’istituzione, prendiamo ora in considerazione un corpus di occorrenze selezionato a partire dalle presentazioni ufficiali della nuova identità visiva ideate direttamente dell’agenzia Inarea, dalle quali tra l’altro – rifacendoci alla celebre tassonomia proposta da Floch (1995) – emerge l’intenzione di adottare una strategia di comunicazione del tipo ludico-obliqua. Ecco quindi il testo principale nel quale viene proposta una estensione del lessema: “Roma come Capitale della cristianità; Roma come Capitale dello Stato italiano; Roma come Capitale della cultura; [e infine] Roma come Capitale dell’Impero romano” (16). L’identità di Roma quindi, manco a dirlo, viene valorizzata entro la dimensione della memoria del suo passato. Le tre componenti che ne riempiono la struttura riportano ai soggetti storici che l’hanno scelta come capitale, l’Impero e la chiesa romana e ultimo lo stato italiano. Soggetti difficilmente riconducibili ad un’unica identità, in quanto sono in forte contraddizione storica e politica, ma che la storia di Roma porta nel grembo delle sue complesse stratificazioni. Così il futuro della città viene fatto coincidere col suo presente storico e monumentale. Mentre non viene fatto alcun riferimento alla storia dell’istituzione. Ma ciò che più spicca in questa definizione semantica, e quindi della strategia intrapresa nell’ambito della politica dell’identità cittadina, è la posizione primaria assegnata alla componente cristiana rispetto alle altre e soprattutto a quella legata all’impero. Roma è valorizzata anzitutto per essere sorta /centralità/ del mondo religioso Cristiano.

È a partire da questa definizione programmatica, ma anche dalla rinnovata stilizzazione rinascimentale dei caratteri delle componenti verbali, che possiamo passare all’analisi delle componenti cromatiche dell’identità visiva, sempre a partire dal loro impiego nel logo di Roma capitale. Abbiamo già chiarito il significato dell’impiego del rosso quando abbiamo preso in considerazione il valore dello stemma nell’economia simbolica della cultura medioevale. Oggi certamente il rosso non ha lo stesso valore che aveva nel Medioevo, anzi serve piuttosto per richiamare alla memoria una parte della storia di Roma. Rispetto al passato tra i colori impiegati nelle pratiche di autorappresentazione, risulta evidente l’aggiunta del bianco che, occupando il campo del logo, copre una porzione significativa di spazio, essendo lo sfondo che ingloba e al tempo stesso emerge il soggetto che si

rappresenta. Considerando i risultati delle analisi precedenti, la nostra ipotesi è che la riconosciuta dialettica tra cristianità e antichità propria del discorso storico e istituzionale di Roma, sia stata tradotta nel linguaggio visuale attraverso l'opposizione del bianco col rosso. Per cui siamo di fronte ad un sistema semi-simbolico che sotto intende una logica del tipo: il "bianco" sta alla cristianità rinascimentale, così come il "rosso" sta all'antichità classica e medioevale.

Nelle pratiche autorappresentazione considerate sinora dunque le componenti cromatiche hanno la funzione di attivare una relazione congiuntiva tra l'istituzione e il passato. Ma rispetto al passato cambiano le connotazioni: certamente ai giorni nostri nessuno interpreterebbe il rosso dello stemma come simbolo di una lotta tesa a conquistare la sovranità del popolo. E ciò perché i segni riconducibili al mito assumono un diverso significato a seconda della sfera storica e culturale nella quale vengono inseriti: se infatti nel Medioevo essi traducevano un sentimento di attesa appassionata per la restaurazione del passato, oggi diversamente gli stessi segni assumono una funzione connotativa tesa tutt'al più a richiamare l'idea quasi turistica di una romanità antica, senza che qualcuno si aspetti di tornare a vivere realmente il mito dell'Impero.

Il sistema dei logotipi capitolini

Finora abbiamo tentato di mostrare come attraverso diversi sistemi e formazioni semiotiche il potere abbia nei secoli costruito un proprio simulacro istituzionale, ma anche come questi processi, per essere compresi, debbano essere messi in correlazione con le passioni e le coscienze collettive, politiche e civiche, della popolazione che l'istituzione vuole o deve governare. Altresì, studiando i conflitti simbolici che nel Medioevo erano tesi a ridefinire i rapporti tra le diverse forze che al tempo costituivano il sistema di potere – ovvero il Papato, il Comune e l'Impero – abbiamo visto come le strategie messe in campo fossero caratterizzate da un linguaggio comune (cfr. Sedda 2012, pp. 94-98), un codice di tipo prevalentemente simbolico e tendente ad affermare una continuità con l'antico impero romano. Vi è quindi un discorso, con una propria semantica e sintassi, della quale l'enunciatore istituzionale deve tener conto nel momento in cui costruisce il proprio simulacro. Ci riferiamo a quel "sistema di sapere", l'episteme diremo con Foucault, che da forma a ogni prassi sociale, compresa quella enunciativa.

E' stato Jean Marie Floch, già dai primi anni novanta, nel suo pionieristico e ormai classico volume sull'identità visiva (1997) a mostrare che la comunicazione ha una "cultura" propria, con modelli, credenze, sensibilità, modi di fare specifici, a partire dalla quale i pubblicitari e più in generale i "comunicatori" ideano e gestiscono, più o meno consapevolmente, il proprio lavoro. In particolare, ciò che Floch aveva studiato e mostrato, era la sempre più pressante necessità per un soggetto che viene proposto sul mercato, e che quindi è sottoposto ad un regime di consenso, di dotarsi di quella che lui stesso definì identità visiva, ovvero di tratti plastici e figurativi, da utilizzare in ogni occorrenza testuale, al fine di segnarne la cifra estetica, la coerenza e l'immediata riconoscibilità. Dotare i soggetti di un'identità visiva è

divenuto negli anni una delle attività aziendali di maggiore importanza, e le istituzioni non sfuggono a questa tendenza.

Così, anche Roma Capitale, nella gestione della propria comunicazione istituzionale si è dotata di un sistema di identità visiva – anzi è la maggiore consapevolezza della sua forza e una sua più attenta gestione che segna una rottura rispetto al passato – del quale il logo risulta essere centro centrifugo e centripeto in uno stesso tempo, anche se non è l'unico supporto testuale sul quale essa viene proiettata. Rimanendo per il momento a questo genere, possiamo comunque notare come i logo assegnati alle varie utilites, cioè gli enti preposti alla gestione concreta dei servizi pubblici, rispettino il regime di identità visiva centrale, creando così un “attore collettivo” distinguibile come una sorta di “totalità partitiva” (Greimas, 1976). Faremo quindi ora una rapida carrellata di questa costellazione di logo e logotipi, anche mostrando come essi siano cambiati rispetto al periodo in cui l'ente si chiamava ancora Comune di Roma, per poi infine vedere come l'identità visiva venga proiettata su nuovi supporti testuali.

Ama

Il primo logo che prenderemo in considerazione sarà quello dell'AMA, la società di Roma Capitale delegata alla cura dell'ambiente e del decoro urbano.



Logo AMA nelle versioni negativo e positivo.

Il logo dell'Ama, come possiamo osservare (fig. 14), si compone di due parti principali divise lungo l'asse verticale. Queste sono ulteriormente divise sul piano orizzontale in una componente figurativa e una testuale. L'evidente sistema semi-simbolico mette chiaramente in relazione Ama, in alto, con l'Amministrazione

centrale, nella parte in basso. Interessante è il complesso sistema di rinvii e rimandi attraverso cui viene creato un effetto di coerenza interna e esterna al testo, attraverso il re-impiego dei tratti plastici e figurativi dell'identità visiva di Roma Capitale. Infatti, osservando le componenti visive del logo, possiamo notare come il simbolo dell'Ama, assimilabile ad una sorta di spicchio di sole o anche a una mano aperta, sia una stilizzazione dei cinque fioroni della corona apposta sullo storico stemma del Comune; mentre rispetto al testo verbale troviamo inscritte una rima tipografica – il font usato per l'insegna Ama è il corsivo del carattere Urbs –, e una cromatica, infatti sia per la scritta superiore che per quella inferiore è stato utilizzato il rosso porpora dello stemma. Ancora, sia nella parte bassa che in quella alta, ritornano i colori rosso, giallo e bianco.

Una breve nota merita il senso veicolato dal testo che per mezzo di un semplice gioco di parole traduce il servizio di cura dell'ambiente nel tema dell'amore per città, chiedendo tra l'altro al suo enunciatore di farsene carico, se non di identificarsi con esso, come quando il logo è posto su superfici riflettenti (vedi figura 15).



Logo AMA prima della nuova identità visiva di Roma Capitale.

Una funzione importante per i processi di significazione è poi svolta dalla categorie eidetiche, cioè dell'organizzazione e distribuzione delle linee nel testo – nel nostro caso è “spigolosa” la parte bassa del testo mentre “arrotondata” quella alta – le quali, per opposizione, fanno sì che l'immagine dell'Ama risulti meno fredda e austera rispetto a quella del Comune. Questo tipo di comunicazione, che con Floch potremmo definire ludico-obliqua, l'effetto di senso che essa produce, e il tutto sommato auspicabile messaggio d'amore per la città che veicola, risultano ancora più evidenti se, così giusto per dare un'idea, la mettiamo in comparazione con quella del vecchio logo (fig. 16).



Logo AMA prima della nuova identità visiva di Roma Capitale.

Come possiamo osservare, questo richiamava una certa idea di appartenenza alla romanità classica, attraverso la figura della lupa capitolina, e dell'ambiente attraverso l'impiego monocromatico del verde. In effetti però non attivava alcuna relazione congiuntiva né tra l'azienda e l'amministrazione centrale, né tra essa e il rapporto con i cittadini.

Atac, Trambus, Metro

Atac è l'azienda per la mobilità a cui è affidata la regia delle società Trambus e Metro che erogano, rispettivamente, il servizio di trasporto pubblico di superficie e quello sotterraneo, per conto di Roma Capitale. A conferma della presenza di una forte volontà di creare una identità visiva particolarmente integrata, i logo delle tre agenzie sono in tutto identici tranne ovviamente nella parte che reca il nome dell'utility. Inoltre, anche nel caso dei logo Atac e delle due agenzie affiliate, troviamo la stessa organizzazione spaziale che caratterizza il logo dell'Ama. Questi logo sono infatti divisi in una parte alta, dove è posto il nome dell'utility, e una bassa che, per il nome, il carattere usato, lo stemma e il colore del campo, riconduce all'identità dell'amministrazione centrale (fig. 17).



Logo Atac, Trambus, Metro.

Anche per quanto riguarda i nomi delle tre società ritroviamo il carattere l'Urbs, questa volta però nella versione "display regular" (Inarea). La comparazione con il logo dell'Ama mette in evidenza l'assenza del simbolo prima del nome della società. Questo in realtà è stato ricavato nella parte in basso, attraverso l'aggiunta alla barra rossa (che negli altri logo aveva la funzione di campo del lessema Roma e del simbolo della città) di una piega. Questa traduzione e condensazione dell'identità dell'azienda in una immagine, evoca un senso di dinamicità e, assomigliando ad una freccia, di direzionalità e rapidità, ma anche di connettività, in quanto a guardar bene la freccia può essere intesa anche come una stilizzazione dei collegamenti urbani. Il "nastro rosso" (Inarea) rappresenta quindi una sorta di "filo conduttore", che mette in congiunzione non solo le tre società ma tutti gli spazi urbani.

Anche nel caso di Atac è interessante procedere ad una comparazione dei nuovi logo con quelli vecchi. Basta riportarli con l'identica disposizione che abbiamo usato per i nuovi per rendere evidente l'attuale tensione dell'enunciatore istituzionale verso un'identità visiva

fortemente coerente, tensione che plasma le sue pratiche di rappresentazione.



Vecchi logo dell'agenzia della mobilità.

La traduzione dell'identità visiva nei paesaggi metropolitani

Interrompiamo qui l'analisi dei logo dell'amministrazione capitolina per prendere in esame la proiezione dell'identità visiva in altri supporti testuali, e in particolari su quello che la rendono presente nello spazio pubblico. Ci riferiamo alla recente traduzione dell'identità visiva nei mezzi e nelle stazioni autobus e metropolitane. L'operazione ci sembra interessante se non altro perché è proprio in questi spazi che essa, l'identità visiva, sembra imporsi con maggiore efficacia, in quanto diviene "paesaggio", e va così a caratterizzare l'aspetto visivo della città e con esso l'esperienza del cittadino e del visitatore. Per questa analisi abbiamo selezionato un piccolo corpus di immagini rappresentanti i mezzi e le stazioni degli autobus e delle metro così come essi sono stati disegnati e realizzati nel corso del 2012 da Inarea, l'azienda di comunicazione a cui è affidata la cura dell'identità visiva della città.



Mezzi e stazioni degli autobus



Mezzi e stazioni della metropolitana

Lungi dal voler percorrere un'analisi esaustiva dei mezzi e delle stazioni metropolitane, tantomeno della loro fruizione da parte dell'utenza – come tra l'altro ha fatto in modo esemplare Jean Marie Floch (1990) in uno dei suoi memorabili saggi –, ai fini della nostra ricerca ci basterà mettere in relazione questo piccolo corpus con l'identità visiva, per comprendere come essa sia stata tradotta nello spazio urbano, divenendo come abbiamo detto “paesaggio”. Insistiamo su questo concetto perché riteniamo che è proprio nell'operazione di proiezione dell'identità visiva nei supporti testuali metropolitani che l'enunciatore istituzionale imprime e impone le proprie marche nella città, assegnandole e definendone così l'identità. Infatti, come ha mostrato il semiologo Pierluigi Cervelli nel suo studio proprio dedicato a Roma e intitolato *La città fragile* (2008), è proprio l'intervento sul paesaggio urbano a costituire la modalità più performante attraverso cui l'Istituzione di potere può realizzare le proprie politiche identitarie. Un'identità quella proiettata dall'Istituzione sulla città che si badi bene oltre ad essere istituzionale – e anzi, a maggior ragione, proprio in quanto “essere-istituzionale” – ha una natura politica o meglio dire, vista la sua costruzione semiotica, semiopolitica (Sedda 2012).

Rispetto alle strategie di costruzione del simulacro istituzionale della città, il corpus testuale che stiamo prendendo in considerazione è a nostro avviso equivalente a quello che abbiamo preso in carico considerando il periodo medioevale. Dunque, l'intervento su automezzi e stazioni metropolitane assolve la stessa funzione semiotica di quello che ai tempi della *Renovatio* si praticava nella costruzione del palazzo senatoriale, e cioè di autorappresentazione del sé.

Anche in questo caso non si può fare a meno di notare l'importanza dei cromatismi. E' infatti questa componente plastica del testo visuale a imporsi con maggiore forza ed efficacia. E quindi su questa che vogliamo soffermarci. Basta un rapido sguardo alle fotografie proposte poco più sopra (fig. 19 e 22) per rendersi conto della dominanza quasi monocromatica del colore bianco. E' quindi forse questo il colore che l'enunciatore istituzionale ha selezionato per la rappresentazione della città di Roma? E quale strategia si nasconde dietro l'impiego di questo colore-simbolo? È vero che abbiamo già parlato del valore dei colori nell'identità visiva e nel discorso istituzionale di Roma Capitale, ma qui è bene riproporre la nostra ipotesi con una sorta di ragionamento i cui argomenti avanzano nella forma di domande: se il rosso, come abbiamo mostrato, veniva utilizzato dai romani del Medioevo come colore simbolo della Repubblica, il bianco, ora impiegato in modo dominante per colorare i mezzi e le stazioni di Roma Capitale, a quale scopo viene utilizzato? Non rimanda forse anch'esso ad un periodo storico? A questa domanda possiamo rispondere con un'altra: portando il confronto su altri luoghi che contraddistinguono il paesaggio architettonico romano, se il rosso ci riporta alle facciate in mattone e alle pareti affrescate dei palazzi romani, il bianco a quali facciate ci riporta se non a quelle in travertino delle bellissime chiese barocche volute dai Papi del Rinascimento? E ancora, se il rosso è il colore usato nel campo dello stemma del comune, il bianco non è forse il colore del campo della bandiera vaticana? Troppi indizi ci portano a concludere che, nell'attuale strategia di Roma capitale, dietro la

scelta dell'impiego del bianco ci sia una volontà di rappresentazione della Roma dei papi, o meglio – visti i risultati delle analisi precedenti – di una volontà di appoggiare la costruzione dell'identità della città al mito della cristianità.

La definizione della Cittadinanza nell'identità visiva

Riprenderemo in conclusione il discorso sull'identità dalla Città. Ora invece vorremo fare una breve riflessione sugli attori dell'enunciazione presupposti nel discorso istituzionale che abbiamo sinora analizzato. È chiaro infatti che quello analizzato non è solo un discorso su Roma, ma anche un discorso che coinvolge e presuppone una definizione semantica di altri due attori: l'Istituzione e suoi Cittadini. La nuova gestione dell'identità visiva se messa in comparazione con la vecchia “costellazione di simboli” (SEDDA, 2012) di epoca medioevale, offre a riguardo un buon tramite attraverso cui cogliere sia la definizione data a questi due attori sociali, sia lo statuto del loro rapporto.

Sotto questo punto di vista è evidente che se nel passato medioevale del comune, le pratiche di rappresentazione simbolica si inscrivevano entro un'isotopia del conflitto, nella forma della lotta rivoluzionaria, all'interno della quale il Cittadino – che, lo si ricorderà, era identificato con la figura del leone – veniva caricato di valori come la “forza” e la “fedeltà” all'Istituzione, ora è altrettanto evidente che la gestione dell'identità visiva segue altre logiche, che sono proprie del discorso sulla comunicazione contemporanea. Entro questo discorso, il cittadino e l'istituzione sono le parti di un rapporto di servizio che il secondo eroga al primo. È quindi l'istituzione a dover costruire e continuamente rinsaldare quel “patto di fiducia” proprio di ogni relazione sociale. Da qui l'attenzione alla identità visive, per veicolare quei valori di “coerenza” e “trasparenza” (propri dei sistemi fortemente riconoscibili), ma anche “innovazione” (attraverso i cambiamenti delle vesti grafiche), che sono dettati dagli attuali regimi di “comunicazione istituzionale”.

Bisogna però chiarire che questi valori sono affermati all'interno di un discorso “scientifico” sulla comunicazione, e in particolare sulla gestione delle identità visive, che funziona a livello “globale”, ma che a nostro avviso non riflette sulle implicazioni culturali dovute alle sue ideazioni a livello “locale”. Mi riferisco in particolare alla relazione che lega le identità visive con la memoria e la tradizione del luogo e dei soggetti che rappresentano, materia a partire dalla quale, come abbiamo visto e come chiariremo ulteriormente in conclusione, l'Istituzione dà forma all'identità.

Conclusioni. L'Istituzione tra vecchi e nuovi miti di Roma

Per concludere tentiamo ora di tirare le fila del nostro discorso. Il nostro percorso di ricerca, che è iniziato ponendoci un interrogativo sul significato dello storico emblema del Comune di Roma, ci ha portati man mano, ma sempre in modo programmatico e cioè in linea con le recenti indagini svolte nell'ambito della semiotica della cultura (cfr. Sedda), a guidare la nostra attenzione e sensibilità, in

una parola, il nostro sguardo, su porzioni di manifestazioni culturali via via più ampie ed eterogenee, nel tentativo di cogliere le correlazioni esistenti tra le diverse formazioni semiotiche comprese nel nostro corpus – stemmi, monete, pratiche, architetture, discorsi, etc. – le quali, se pure sono distanti nel tempo storico e nello spazio dei generi testuali, si sono rivelate molte più vicine di quanto immaginassimo, ma soprattutto euristiche e significative, rispetto al discorso storico e culturale che qui, seppure in modo sintetico, abbiamo provato a ricostruire.

Nel quadro astratto del discorso teoretico, la ricerca sullo stemma è stata anzitutto una ricerca semiotica sulle pratiche di rappresentazione simbolica tese alla costruzione dei simulacri del potere istituzionale, una ricerca durante la quale sono state individuate e – almeno nelle nostre intenzioni – mostrate le correlazioni tra queste “pratiche” e le “formazioni discorsive” che, con il Foucault di “Archeologia del Sapere” (1968), possiamo definire l’episteme della nostra cultura-oggetto. E’ bene però a questo punto chiarire una posizione epistemologica importante, non vogliamo infatti far intendere che il processo di costruzione del simulacro istituzionale realizzato con le pratiche di autorappresentazione, sia per così dire “soltanto” simulacrale, ossia fuori di apparenza diversa cosa dalla “realtà”, tutt’altro, come ha dimostrato Paolo Fabbri nell’importante serie di saggi raccolti nel volume “La svolta semiotica” (1998), essa, la realtà è proprio il risultato di un processo di costruzione semiotica, per questo motivo la semiotica, intesa come ricerca scientifica, deve farsene carico.

La storia del comune di Roma, la sua fondazione come Senato e quindi come restaurazione della celebre istituzione che caratterizzò la forma di governo della repubblica romana, le sue autorappresentazioni delle quali abbiamo analizzato diverse manifestazioni testuali riconducibili ad un unico discorso di potere – dalla scelta dello stemma, al luogo della sua sede istituzionale, dai discorsi politici alla sua monetazione, eccetera – mostra che la costruzione del simulacro istituzionale o, più semplicemente, la sua identità e immagine sociale, sia stata fondata su un mito originario della città e della grandezza di Roma, ovvero quello della Repubblica che dapprima liberò i romani dalla sottomissione agli etruschi e che poi divenne Impero. Non si può capire però questa scelta strategica dei fondatori senza prendere in considerazione i rapporti di forza tra i poteri che si contendevano il dominio sulla Città, e quindi senza capire la relazione tra il comune di Roma e lo stato della Chiesa e, forse secondariamente ma comunque necessariamente, con il Sacro Romano Impero.

Abbiamo visto infatti che i romani si costituirono in Comune proprio per andare contro l’ingerenza e l’interferenza del papato nelle loro questioni economiche e nei loro affari. Fu in particolare l’intervento di Innocenzo II mirato a privare i romani dei frutti della vittoria su Tivoli, a far esplodere un processo che comunque era in atto da tempo nella gloriosa e non violenta rivoluzione del 1143. Appoggiarsi al mito della Repubblica seguiva quindi una logica di assimilazione storica: così come i romani si ribellarono agli etruschi e fondarono la Repubblica, allo stesso modo i romani del Medioevo si ribellavano al Papato per rifondare il Senato.

D'altra parte però questa eredità, la discendenza dalla gloriosa antichità, era contesa proprio con lo stato della Chiesa il quale sicuramente le assegnava un senso meno rivoluzionario ma non meno efficace nel veicolare l'immagine di un potere che, proprio per la "grandezza" dalla quale si dichiara discendente, legittima la propria autorità e sigilla così la propria credibilità agli occhi del popolo e degli altri poteri.

Per il popolo romano d'altronde quello della Repubblica era un mito con il quale, a diversi livelli di conoscenza, ci si rapportava nella quotidianità. I resti e le rovine dei palazzi e delle costruzioni antiche non erano solo componenti dei paesaggi urbani per così dire storici, ma veri e propri oggetti semiotici con i quali ri-costruire gli edifici adibiti all'uso abitativo e lavorativo. In altri termini, i romani in epoca medioevale ri-utilizzavano frammenti di antichi palazzi e rovine come un bricoleur riutilizzerebbe ingegnosamente i materiali di vecchi oggetti per costruirne di nuovi. Ma come mostrano i resti della facciata medioevale del Campidoglio e quella di Casa Crescenzi – per restare agli esempi che abbiamo fatto – questi materiali non avevano funzione meramente pratica, tutt'altro, questa era quasi "negata" al fine di affermare una valorizzazione eminentemente mitica, ovvero di costruzione e rappresentazione retorica della propria identità. Sono le testimonianze raccolte nel corpus a rivelarci che il rapporto estetico dei romani con l'antichità era dominato anzitutto da un sentimento misto di orgoglio e nostalgia, unito alla speranza e attesa di una "rinascita" del passato. È a partire da questa passione, da questa "attesa" (Pezzini 1998), che i romani basarono la propria retorica di fondazione e con essa il simulacro istituzionale, definendo in ogni modo il proprio gesto rivoluzionario una *Renovatio*.

Già ai tempi i poteri avevano capito che i conflitti tra di loro dovevano svolgersi entro una dimensione di persuasione della popolazione, in una serie di botta e risposta a suon di – non sanguinolente ma di certo efficaci – battaglie simboliche, mirate a legittimare agli occhi del popolo il proprio potere (SEDDA, 2012). Da qui la rincorsa e l'affrettarsi del comune per ergere subitaneamente i più svariati simboli legati all'antichità, in una "guerriglia semiologica" urbana, per usare una famosa espressione di Umberto Eco (1973), che vedeva il comune nell'intento di sottrarre porzioni di potere al Papato. È dentro questa dimensione dialogica, questo conflitto simbolico, che possiamo rendere intellegibili alcuni dei gesti (riconducibili comunque ad un'unica pratica) che abbiamo ripreso nella nostra piccola ricerca: la presa del Campidoglio, la costruzione del Palazzo Senatorio, la collocazione nella sua piazza di un obelisco sorretto da leoni, l'affissione sulla facciata del suo emblema – cioè dello scudo che è ancora tutt'oggi lo stemma della città di Roma – che con l'iscrizione dell'antico motto *Senatus et PopulusQue Romanus* su campo rosso pompeiano, condensava (e condensa) tanto efficacemente i valori e il ricordo dell'Impero.

Se però il mito della repubblica rappresentò il tramite a partire dal quale i romani legittimarono il proprio potere (distinguendosi dal potere della Chiesa che a sua volta e con altre ragioni basava il proprio sul mito dell'impero), assumendo così una funzione di destinante del Potere, esso non può essere considerato come

una “modello”. In altri termini, i romani non riuscirono mai a realizzarsi in un soggetto politico all'altezza del mito che avevano assunto quale proprio destinante (cf. VAUCHEZ, 2001). E ciò perché erano cambiate le condizioni sociali e culturali entro le quali il Comune agiva e soprattutto i rapporti di forza con i quali misurarsi e competere per la propria affermazione. Il papato infatti era un potere troppo grande e consolidato per poterlo scavalcare con facilità. Lo dimostra il mancato riconoscimento del Senato da parte del Sacro Romano Impero, che rifiutò di dar seguito alle richieste dei romani quando, e in tal senso è emblematico il discorso di Cola di Rienzo, questi chiesero il rispetto della *lex regia*, rivendicando con essa il diritto di proclamare l'imperatore, diritto che con la fine dell'impero romano era passato dalle mani del senato a quelle del papa.

È proprio con la morte di Cola di Rienzo, celebrato da Petrarca come colui che replicò il gesto rivoluzionario dei romani della repubblica, che si concluse l'esperienza di affrancamento della storia di Roma dal potere del papato. Lo stato della Chiesa da lì in poi dominò la città cambiandone completamente l'assetto urbano e architettonico e al tempo stesso determinando nel tempo un nuovo mito della città, il mito della Roma cristiana.

È a partire dalla fine del comune libero che la nostra ricerca ha dovuto fare un salto lungo cinque secoli per riprendere il suo cammino dalla ritrovata autonomia del comune dai poteri del Vaticano e con essa dalla riavvio delle pratiche di autorappresentazione e quindi di costruzione del proprio simulacro istituzionale. In particolare ci siamo soffermati sugli effetti dell'ultima riforma istituzionale che ha mutato lo statuto giuridico dell'amministrazione. Una riforma importante, che ha cambiato l'assetto amministrativo dell'istituzione sin dal suo nome, questa infatti non si chiama più “comune di Roma” ma “Roma Capitale”. Non ci interessa qui riprendere tutto il percorso di ricerca ma solo portare alle estreme conseguenze le possibilità offerte da una comparazione effettuata sull'asse diacronico, sottolineando le differenze e i cambiamenti sul piano delle strategie di posizionamento, di autodefinizione del sé istituzionale.

A questo riguardo, tenendo il punto sulle pratiche di autorappresentazione, la prima evidenza riguarda il cambiamento rispetto ai modi in cui esse si danno: sono cambiati cioè i generi testuali nei quali vengono costruite e affermate le identità sociali (nel nostro caso potremmo parlare di enunciati istituzionali) attraverso la loro traduzione (sempre “imperfetta” come ha dimostrato Franciscu Sedda nel suo sistematico studio sulle traduzioni culturali) in differenti piani dell'espressione. Se prima l'identità del comune veniva veicolata attraverso pratiche che la condensavano nello stemma o in altri generi testuali (come quello architettonico, solo per riprendere l'esempio del Campidoglio), ora la costruzione dell'identità segue più complesse codificazioni, create nell'ambito di un “discorso scientifico sulla comunicazione” che ha trasformato le pratiche autorappresentazione in rigorosi protocolli (FONTANILLE, 2010) di gestione delle “identità visive”. Ovvero si parte da dei tratti plastici e figurativi dell'immagine per poi tradurli in differenti generi testuali e forme di comunicazione legate all'Ente pubblico: logotipi, documenti,

manifesti, siti web, etc.

Nel nostro caso, abbiamo analizzato le pratiche di rappresentazione dell'identità visiva di Roma Capitale, a partire dal sistema dei logotipi che ha assegnato all'ente centrale e alle sue due utility principali, quelle che si occupano dell'erogazione del servizio trasporti e della cura dell'ambiente. E' risultata così evidente l'importanza delle componenti cromatiche nel sistema dell'identità visiva: il nuovo logo presenta un vasto campo bianco sul quale sono iscritti, in rosso, lo storico stemma e il nuovo nome dell'istituzione, Roma Capitale.

Per rendere però intellegibile l'identità visiva e quindi per tradurne i contenuti, è stato necessario ancora una volta mettere in comparazione le sue manifestazioni testuali con altri testi per così dire "programmatici" dello stesso ente. È in particolare nello statuto del comune, laddove si vuole dare una estensione al nome Roma Capitale per chiarire cosa esso voglia significare, che si legge, in ordine, che Roma è "capitale della Cristianità, dello Stato italiano, e del patrimonio storico e culturale".

Senza ripetere qui l'analisi, e facendo una rapida comparazione con la costellazione di simboli che esprimeva l'identità del comune medioevale, è chiaro quindi che così come il "rosso" serviva nel Medioevo per evocare il mito della Repubblica, così ora il "bianco" serve per evocare quello della Cristianità.

Rispetto alle implicazioni di questa neonata identità cittadina, teniamo a ribadire che la convocazione nel discorso istituzionale dell'uno o dell'altro periodo della storia della città attraverso l'uso simbolico del colore, significa attivare nella memoria un diverso senso della romanità, la quale può essere dipinta per così dire "laicamente" attraverso il richiamo al mito dell'impero e al corollario di sentimenti e valori di orgoglio, audacia e lotta che questa tradizione porta con se, oppure "religiosamente" facendo appello al mito della cristianità romana.

Considerando la storia dei rapporti di forza tra il papato e i romani del periodo medioevale, sembrerebbe oggi paradossale che l'attuale costruzione del simulacro istituzionale di Roma Capitale e con esso dell'immagine della Città, si appoggi proprio sul mito della Roma cristiana fondato dal papato lungo i cinque secoli del suo dominio sulla città. Ma sarebbe sbagliato inscrivere la strategia seguita da Roma Capitale entro il vecchio conflitto con il Vaticano. Il comune di Roma non deve più lottare contro il papato. Il conflitto si è spostato nella dimensione dell'attuale economia di mercato del mondo globalizzato che vede le grandi metropoli competere tra loro per far confluire in esse capitali finanziari ed economici. Tra questi ci sono quelli indotti dal mercato del turismo e basta guardare i dati sui turisti che ogni anno vengono a Roma attratti dalla sua identità cristiana per trovare un senso al rinnovato mito di Roma, che non sia legato solo al rapporto di questa città col suo passato, rapporto che sembra essere castrante di ogni potenziale slancio verso il futuro.

Con ciò non intendiamo certo prendere posizione o dare un giudizio di valore sulle scelte strategiche relative alle politiche dell'identità di Roma capitale.

Tantomeno vogliamo far passare il nostro lavoro per definitivo. Le identità come si è visto sono oggetto di continui processi di negoziazione intersoggettiva che ne producono mutamenti sia sul piano dell'espressione, sia su quello del contenuto. Prova ne sia, se non bastasse il percorso compiuto sinora, che proprio nei giorni in cui concludiamo il nostro articolo, sta prendendo piede nella città l'ultimo intervento politico del sindaco Gianni Alemanno che, prima di cedere il governo della città alla giunta del nuovo sindaco Ignazio Marino con il quale la sinistra è tornata al comando, ha dato il via ad una ridefinizione della veste cromatica degli autobus romani, riportando alla città di Roma il suo colore più antico, e così riattivando una relazione giuntiva tra la romanità e il mito dell'Impero romano.



Referências Bibliográficas

- APPADURAI, A. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996; trad. It. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012.
- CAROCCI, S. *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel duecento e nel primo Trecento*. Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1993.
- CERVELLI, P., *La città fragile*. Roma: Lithos, 2008.
- De CERTEAU, M. *L'invention du quotidien. Arts du faire*. Paris : Gallimard, 1990; trad. It. *L'invenzione del quotidiano. Arti del fare*. Roma: Edizioni Lavoro, 2001.
- DELEUZE, G. *Foucault*. Paris: Les Editions de Minuit, 1986.
- ECO, U. *Il costume di casa*. Milano: Bompiani, 1973.
- FABBRI, P. *La svolta semiotica*. Bari-Roma: Laterza, 1998.
- FLOCH, J. M. *Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni le strategie*. Milano: Franco Angeli, 1990.
- _____. *Identità Visive*. Milano: Franco Angeli, 1997.
- FONTANILLE, J. *Pratiques Sémiotiques*. Paris: PUF, 2008; trad. it. *Pratiche semiotiche*. Pisa: Edizioni ETS, 2010.
- FOUCAULT, M. *Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969; trad. it. *Archeologia del sapere*. Milano: BUR, 1999.
- Gatto, L. *Storia di Roma nel Medioevo*. Roma: Newton & Compton Editori, 1999.
- GENINASCA, J. *La parole littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997; trad. it. *La parola letteraria*. Milano: Bompiani, 2000.
- GREIMAS, A. J. *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976; trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino: Centro Scientifico Editore, 1995.
- _____. Courtès, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Seuil, 1979; trad. it. Paolo Fabbri (a cura di). *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Mondadori, 2007.
- GREGOROVIVUS, F. *Storia della città di Roma nel Medioevo. Città di Castello: Unione Arti Grafiche, (ed. or. 1859-1872) 1938-1943*.
- LOTMAN, J. M. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio, 1985.
- _____. *Cercare la strada. Modelli della cultura*. Venezia: Marsilio, 1994.
- _____. (a cura di Sedda F.), *Tesi per una semiotica delle*

culture. Roma: Meltemi, 2006.

MARRONE, G., Pezzini, I., (a cura di), *Linguaggi della città*, Roma, Meltemi, 2008.

_____. *Cultura/natura, città/campagna: il caso GNAC*, pp. 31-39, in *Linguaggi della città*. Marrone, G., Pezzini, I., (a cura di). Roma: Meltemi, 2008.

MIGLIO, M. *Tradizioni popolari e coscienza politica*, in *Roma Medioevale*, AAVV, André Vauchez (a cura di). Milano: Laterza, 2001.

PETRARCA, F. (a cura di Rossi V.) *Le Familiari*. Edizione Critica. Firenze: Le Lettere (Ediz Nazionale delle opere di Francesco Petrarca), 1197, 1380.

PEZZINI, I. *Le passioni del lettore*. Pisa: Bompiani, 1998.

_____. *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*. Roma-Bari: Laterza, 2008.

PIETRANGELI, C. *Lo stemma del Comune di Roma*. *Capitolium*, Roma, Comune di Roma, numero 2, 1953 (XXVIII), pp. 57-62, 1953 (a).

_____. *Insegne e stemmi dei rioni di Roma*. *Capitolium*, Roma, Comune di Roma, numero 6, anno 1953 (XXVIII), pp. 182-192, 1953 (b).

_____. *Lo stemma di Roma*. *Capitolium*, Roma, Comune di Roma, numero 1, 1957 (XXXII), p. 9, 1957.

THESEIDER Duprè, E. *Roma dal Comune di Popolo alla signoria pontificia (1252-1377)*, Bologna: Capelli, 1952.

RIBEZZI, A. *Da Comune a Capitale. Identità visiva di Roma*. Roma, Tesi di laurea in Scienze della Comunicazione, Università Sapienza di Roma, 2013.

SEDDA, F. *Imperfette traduzioni*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2012.

VAUCHEZ, A. *Introduzione*, in Vauchez A. (a cura di), *Roma Medioevale*. Milano: Laterza, 2001.

VIGUEUR MAIRE, J.-C. *L'autre Rome. Une histoire des Romains à l'époque des communes (XII-XIV siècle)*. Paris: Editions Tallandier, 2010; trad. it. di Paolo Garbini, *L'altra Roma. Una storia dei romani all'epoca dei comuni (secoli XII-XIV)*, Torino: Einaudi, 2011.

SITOGRAFIA

<http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it>

<http://www.ilfattoquotidiano.it>

<http://www.roma-capitale.it>

<http://www.inarea.com>

Notas

(1) Gli articoli di Carlo Pietrangeli sono consultabili on-line sul catalogo degli archivi capitolini:

- 1953 (a) "Lo stemma del Comune di Roma" in *Capitolium*, numero 2, 1953 (XXVIII), pp. 57-62; http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/view_doc_frameset.php?IDA=69&IDF=1965

- 1953 (b) "Insegne e stemmi dei rioni di Roma", in *Capitolium*, numero 6, anno 1953 (XXVIII), pp. 182-192;

http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/view_doc_frameset.php?IDA=69&IDF=1987

- 1957 "Lo stemma di Roma", in *Capitolium*, numero 1, 1957 (XXXII), p. 9; http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/files/archivio_69/32_1957_01_15-15_00001.pdf

(2) Sulle operazioni che hanno interessato l'architettura e la struttura urbanistica della città cambiandone radicalmente le forme per adeguarle agli interessi dei poteri che si sono avvicinati nella storia di Roma, vedere lo studio di Pierluigi Cervelli, "La città fragile".

(3) In tal senso si veda pure "Gregorovius F., Storia della città di Roma nel Medioevo, ed. or. 1859-1872, Unione arti grafiche, Città di Castello 1938-1943". Entrambe le opere contengono un vizio nelle fonti in quanto, conformemente alla tradizione storiografica dell'epoca, non vi si riscontra un interesse per le dimensioni economiche e sociali della storia.

(4) Rimase solo una copia degli statuti del 1340.

(5) L'esaltazione del modello repubblicano rispetto a quello dell'impero si trova presso Petrarca. Lo sguardo dell'autore sull'impero è stato formato dalla lettura delle opere di Tito Livio, il quale ammira dei romani soprattutto le doti morali, come la pietà, il coraggio, la devozione alla patria, dimostrate durante la lotta alla monarchia e poi con l'espansione dell'impero al mondo civilizzato. Petrarca vede in Cola di Rienzo le stesse doti di Bruto: così come questo ha liberato Roma dall'ultimo re etrusco, così Cola l'ha liberata dalla tirannia dei baroni.

(6) Pietrangeli, C., Il palazzo senatorio nel Medioevo, pp.13-19, in *Capitolium*, 1960, n. 35.

(7) Questo tipo di stemma "a mosaico", insieme ad un altro di forma identica, è stato scoperto nel 1889 sulla facciata del Palazzo Senatorio. Lo stemma è ora conservato nell'aula consiliare del Campidoglio.

(8) Per la sua stessa funzione come anche per il costo e le caratteristiche preziose dei suoi materiali, il mosaico era considerato un'arte superiore alla pittura. Ciò spiega

anche la frequenza con cui il mosaico è presente sulle facciate delle chiese. Obbligato a lavorare con cubetti di pietra, il mosaicista è indotto a semplificare il disegno di tutto ciò che vuole raffigurare. Ma questa semplificazione dei segni, alla quale l'artista è costretto dalla natura stessa della sua arte, può diventare una formidabile risorsa nel momento in cui viene utilizzata per dare più forza e più chiarezza al messaggio affidato all'opera. Tanto che nelle mani degli ecclesiastici, l'arte del mosaico diventa un'arte rigidamente codificata e specializzata nella trasmissione di una categoria ben precisa di messaggi (cfr. Vigueur, p. 346).

(9) Si tratta del cippo marmoreo sul quale posava l'urna cineraria di Agrippina, moglie di Germanico, proveniente dal mausoleo di Augusto e che nel XIV secolo fu convertito in unità di misura per il grano assumendo il nome di Rugitella del grano

(10) La dea, come il leone, verranno utilizzati all'interno di altri discorsi e dispositivi testuali. La figura del leone, per fare un esempio tra i tanti, la si ritrova nei sepolcri dei cittadini come segno equivalente all'espressione "romanus". Mentre, tra le altre note raffigurazioni della dea ricordiamo la presenza di un rilievo collocato nell'Ara Pacis (I sec.). Ma la dea-a testimonianza di un continuo dialogo tra le culture e le relative epoche storiche- viene ripresa anche in epoca moderna. Tra le più note: la statua presente in Piazza del Popolo (XIX secolo) e la "Dea Roma", opera di Igor Mitoraj (2003) collocata alla fine di Ponte Risorgimento partendo da Piazzale delle Belle Arti.

Pirei na Cenna: outra forma de construção de identidade cultural

Pirei na Cenna: another way of building cultural identity

Cíntia Sanmartin Fernandes

Doutora em Sociologia Política (UFSC/SC) e pós-doutora em Comunicação pela UFRJ e PUC-SP. Atualmente é professora adjunta do Programa de Pós-graduação em Comunicação UERJ e pesquisadora do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC).

Patrícia da Glória

Mestre em Comunicação pelo Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ), onde integra o grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC).

Resumo: O presente artigo analisa, a partir do caminho das Epistemologias do Sul, a potencialidade do Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna ser identificado como uma das vozes que vem emergindo no atual contexto pós-colonial. Igualmente, busca-se observar se, por meio do espetáculo teatral, o grupo consegue estabelecer um espaço de comunicação intercultural (tradução) com a sociedade ao expor as consequências do estigma da loucura e ao abrir espaço para construir uma narrativa própria de identidade cultural dentro e fora do palco.

Palavras-chave: Teatro; Comunicação; Interculturalidade

Abstract: *This article analyzes, from the path of South Epistemologies, if the Group Theatre of the Oppressed Pirei na Cenna can be identified as one of the voices that is emerging in today's post-colonial context. Also, it tries to observe if, through theatrical performances, the group manages to establish an area of intercultural communication (translation) to society by exposing the consequences of the stigma of madness and open space to build its own narrative of cultural identity within and off stage.*

Keywords: *Theatre, Communication, Interculturality.*

Era uma vez...
Me amarram, me aplicam
me sufocam
num quarto trancado
Socorro
Sou um cara normal
asfixiado
(Hamilton, Maurício e Alexandre M.,
do grupo Harmonia Enlouquece)

... um grupo de loucos fazendo teatro. Dá para apostar que quem lê essa frase, escrita assim sem contexto, rapidamente faz referência à excentricidade ou extravagância dos artistas, e que dificilmente alguém a entenderia em sua forma literal. Caso o fizesse, imaginaria algo muito rudimentar, sem qualidade. Tal comportamento parece ter menos a ver com o reduzido número de grupos teatrais com essa característica do que com o que é expresso pelo sanitarista Paulo Amarante, pesquisador do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Saúde Mental e Atenção Psicossocial (Laps/Ensp/Fiocruz):

O resultado prático da psiquiatria clássica, ao considerar a loucura doença, erro absoluto, distúrbio da razão, perda do juízo, incapacidade civil, irresponsabilidade social e jurídica, foi criar para o louco um lugar de exclusão, um lugar zero de trocas sociais (ROTELLI, 1990), cuja expressão mais radical é o manicômio (AMARANTE, 2009, p.5).

Essas ideias de exclusão e incapacidade do ‘louco’ não ficaram restritas aos tratamentos terapêuticos e muito menos aos manicômios. Pelo contrário, elas também tinham vida do lado de fora das instituições psiquiátricas e funcionavam como marcadores e diferenciadores, uma vez que, como destaca Michel Foucault, “nossa sociedade não quer reconhecer-se no doente que ela persegue ou que encerra; no instante mesmo em que ela diagnostica a doença, exclui o doente” (FOUCAULT, 1975, p. 51). Com isso, ficava mais fácil continuar no jogo dicotômico da construção da identidade, a partir da lógica do ‘eu sou em oposição ao que eu não sou’.

Aos confinados em instituições psiquiátricas, esse jogo de construção identitária lhes era proibido. Junto ao prontuário e uniforme – que retirava os últimos traços aparentes de individualidade – recebiam uma nova identidade, onde se encontrava definido tudo o que passaria a ser sua vida, sem espaço para dúvida ou abertura de possibilidades. O trabalho do médico era por demais conclusivo. Machado de Assis refinadamente (e ironicamente) sintetizou o funcionamento dessa lógica científica com seu personagem Simão Bacamarte, no conto *O Alienista*:

Suponho o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente

os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia. (ASSIS, 1994)

Dessa forma, tachados como incapazes e produtores apenas de sandices, os ‘loucos’ tiveram suas identidades resumidas ao diagnóstico e passaram a ter suas histórias contadas e recontadas pelos outros. Histórias estas que acabaram por fazer parte da herança cultural da sociedade brasileira e mundial.

O que, talvez, a certeza da ciência não pôde prever ou que, seguramente, não conseguiu conter, foi a existência de rachaduras nos muros dos hospícios, aberturas nos diagnósticos e potencialidades que a doença não extinguiu. E não são poucos os exemplos que podem confirmar isso: Lima Barreto, John Nash, Bispo do Rosário e Vaslav Nijinsk. Cada um, com suas particularidades, escreveu sua própria história e contribuiu para provocar profundos arranhões no estigma da loucura.

Assim como estes casos, muitas outras iniciativas vêm pondo em xeque, ao longo dos anos, o estatuto da ciência que padroniza, não negocia e determina o que é a ‘verdade’. São vozes que querem escrever suas próprias histórias e se levantam contra Epistemologias que reconhecem apenas determinados tipos de conhecimentos e põe no obscurantismo tudo o mais.

O presente trabalho pretende se ater em outros saberes, que não apenas o científico e que o diálogo entre eles pode ser muito bem-vindo e produtivo. Para tal, tomará como objeto de pesquisa o Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna, que funciona no Hospital Psiquiátrico de Jurujuba (Niterói – RJ).

A escolha por este grupo de teatro foi motivada pelo fato de que ele, já na origem, é um grupo heterogêneo, formado por usuários dos serviços de saúde mental e familiares, profissionais da saúde e integrantes do Centro de Teatro do Oprimido (CTO); e que, desde sua criação, em 1997, tem o intuito de apresentar histórias a partir do ponto de vista do usuário e provocar com isso uma transformação na imagem que a sociedade tem da loucura. Para isso, utiliza o teatro como ferramenta de comunicação e mediação com a sociedade.

A proposta deste artigo é verificar, a partir do caminho das Epistemologias do Sul, apontado pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, se o Pirei na Cenna cumpre esse papel de denunciar que teorias do conhecimento podem ser utilizadas para supressão de muitas formas de saber e se o grupo consegue, por meio do processo de tradução, proposto por Homi Bhabha, estabelecer um espaço de comunicação intercultural com a sociedade, ao expor as consequências do estigma da loucura e ao abrir espaço para construir uma narrativa própria de identidade cultural dentro e fora do palco. Para isso, o presente trabalho fará análise das peças “É melhor prevenir do que remédio dar” e “Doidinhos para trabalhar” do Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna.

O imaginário social

Ao longo da história, os indivíduos que de alguma maneira não se ajustavam à ordem vigente ou ao instituído socialmente, foram ocupando diferentes papéis, passando por clarividentes, excêntricos, marginais e até incapazes sociais, em virtude das mudanças que ocorriam na sociedade. Como observado por Michel Foucault:

Um fato tornou-se, há muito tempo, o lugar comum da sociologia e da patologia mental: a doença só tem realidade e valor de doença no interior de uma cultura que a reconhece como tal. A doente de Janet que tinha visões e apresentava estigmas, teria sido, sob outras condições, uma mística visionária e taumaturga (FOUCAULT, 1975, p. 49).

Uma explicação para esse processo de caracterização tanto do indivíduo quanto das práticas sociais como um todo, pode ser encontrada na construção do imaginário (1) social, como indica a historiadora Sandra Jatahy Pesavento:

O imaginário é histórico e datado, ou seja, em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real. Essa construção de sentido é ampla, uma vez que se expressa por palavras/discursos/sons, por imagens, coisas, materialidade e por práticas, ritos, performances. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social (PESAVENTO, 2003, p. 43).

As marcações de diferenças e semelhanças sociais que são geradas ocorrem a partir de uma relação de forças, como indica Stuart Hall: “As identidades, portanto, são construídas no interior de poder (FOUCAULT, 1986). Toda identidade é fundada sobre uma exclusão e, nesse sentido, é ‘um efeito de poder’” (HALL, 2008, p.81), e provoca implicações concretas na sociedade, como aponta Sandra Jatahy Pesavento:

Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais (PESAVENTO, 2003, p. 41-42).

E assim, em um dado momento da História, uma determinada Epistemologia (teoria do conhecimento), nesse caso a ciência moderna, ganhou o cabo-de-guerra e fez com que os loucos fossem excluídos e, subtraídos da identidade que os diferenciaria de qualquer outra pessoa, foi-lhes imposta a condição de serem apenas mais um no grupo dos diagnosticados com transtornos mentais. É como se, ao dizer que ‘fulano é louco’, isso já representar tudo sobre ele, até porque, como ressalta Sousa Santos:

(...) a epistemologia que conferiu à ciência a exclusividade do conhecimento válido traduziu-se num vasto aparato institucional – universidades, centros de investigação, sistema de peritos, pareceres técnicos – e foi ele que tornou mais difícil ou mesmo impossível o diálogo entre a ciência e os outros saberes” (SOUSA SANTOS, 2009, p.11).

Esse foi o pacote difundido na sociedade, que não tinha motivos para contestar já que, como destaca Sousa Santos, a “consagração da ciência moderna nestes últimos quatrocentos anos naturalizou a explicação do real, a ponto de não o podermos conceber senão nos termos por ela propostos” (SOUSA SANTOS, 2008, p.84).

Os termos propostos poderiam construir as bases do imaginário social, mas representavam muito pouco (ou quase nada) do que de fato acontecia na sociedade e com seus indivíduos. O sistema cultural é dinâmico e composto por toda sorte de indivíduos, grupos e conhecimentos, para além do que é eleito pelo discurso hegemônico, como aponta Homi Bhabha:

A partir do lugar do ‘enquanto isso’, onde a homogeneidade cultural e o anonimato democrático articulam a comunidade nacional, emerge uma voz do povo mais instantânea e subalterna, discursos de minoria que falam em um espaço intermediário e entre tempos e lugares” (BHABHA, 1998, p.223).

As visões de mundo impostas pelos produtores de poder simbólico vencedores, difundidas por um discurso hegemônico, não conseguem conter o transbordamento da pluralidade das práticas sociais e do próprio conceito de identidade, que rompem as barreiras do imaginário social vigente e se posicionam de maneira, senão contrária, diferente a ele. Afinal, como destaca Sanmartin:

(...) a socialidade não é construída apenas com normas e regras institucionais formais, mas também por uma ‘centralidade subterrânea’ informal, que assegura o compartilhar e o viver social. Assim, o mundo vivido mantém um espaço de liberdade institucional, mantém um espaço de criação, de profanação do instituído (SANMARTIN, 2009, p.94-95).

Por mais aprisionadas ou relegadas à invisibilidade que possam ser, as forças destoantes à Epistemologia adotada não desaparecem e, muitas vezes, são frutos de contradições dos próprios discursos oficiais. Contudo, o que mais interessa a este trabalho é identificar se o choque com as normas e padrões estabelecidos provoca algum tipo de mudança na construção da identidade cultural do indivíduo e no imaginário social da sociedade.

No fantástico mundo da pluralidade

Não é de hoje que diversos movimentos têm ‘gritado’ bem alto que não se enquadram ou se satisfazem com o oferecido pelas identidades culturais, com tendências à uniformização e homogeneização, e muito menos com a maneira com que a sociedade se apresenta. Para citar alguns: Geração Beat (década de 50), Hippie, Nova Esquerda, Movimento Feminista, Poder Negro (década de 60), Reforma Psiquiátrica e Tropicalismo (década de 70).

Ao começar a ressoar e ganhar volume outras vozes, que o falso estado de equilíbrio e controle dos discursos dominantes tenta abafar, o que sobressai é a ferida aberta e não recuperável de que, como revela Bhabha:

As grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem, em si próprios, uma estrutura fundamental para aqueles modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões de sexualidade, rap, feminismo, a mundo de refugiados ou

migrantes ou o destino social fatal da AIDS” (BHABHA, 1998, p.25).

Enquanto determinada Epistemologia tenta dar conta de tudo e homogeneizar as experiências sociais, as lacunas deixadas no processo vão sendo ocupadas por uma pluralidade de práticas e conhecimentos, que continuam existindo e se intercambiando. Este trabalho parte do princípio de que esta ocupação gera um choque que põe em evidência a mácula do processo oficial de construção de identidades e do imaginário social; e que exige legitimidade para suas questões, que até então não compunham o interesse dos discursos hegemônicos.

A estas vozes, que são compostas em sua raiz por toda uma gama de outros conhecimentos tornados invisíveis, que Sousa Santos nomeia de Epistemologias do Sul, conceito que também adotamos e que representa, nas palavras do sociólogo:

el reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido, de manera sistemática, destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad en las que se han desdoblado; el valor de cambio, la propiedad individual de la tierra, el sacrificio de la madre tierra, el racismo, al sexismo, el individualismo, lo material por encima de lo espiritual y todos los demás monocultivos de la mente y de la sociedad – económicos, políticos y culturales – que intentan bloquear la imaginación emancipadora y sacrificar las alternativas. En este sentido, son un conjunto de epistemologías, no una sola, que parte de esta premisa, y de un Sur que no es geográfico, sino metafórico: el Sur antiimperial (SOUSA SANTOS, 2011, P.16).

Desta forma, movimentos como os da Luta Antimanicomial e Reforma Psiquiátrica são fundamentais para deixar à mostra a tensão pulsante existente na sociedade e demonstrar que também há espaço para difundir seus saberes e há maneiras de exercer força para a construção de novas identidades culturais, como indica Bhabha:

A própria possibilidade de contestação cultural, a habilidade de mudar a base de conhecimentos, ou de engajar-se na ‘guerra de posição’, demarca o estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação. As designações da diferença cultural interpelam formas de identidade que, devido à sua implicação contínua em outros sistemas simbólicos, são sempre ‘incompletas’ ou abertas à tradução cultural (BHABHA, 1998, p. 228).

Isto é, no mesmo palco social onde são encenadas as identidades culturais representadas como algo imutável, encontram-se as tantas outras que fogem do laço da homogeneização, indicando a incompletude de todas. É justamente no encontro destes ‘círculos abertos’, que são as identidades, que é mediado o processo de comunicação cultural, a tradução (2), onde esta não significa assimilação de um pelo outro, mas sim potência de formação de algo novo, uma vez que as identidades passam a se construir e reconstruir na ‘relação com’. Nada disso é garantia de consenso ou de se trabalhar para alcançar ‘a verdadeira identidade’ que vai finalmente dar conta de tudo. O grande saldo positivo da tradução é compreender a incompletude das identidades e dialogar com elas, num processo contínuo.

Assim, as vozes das minorias e seus discursos chegam também ao primeiro plano das discussões e com isso conseguem espaço para transformar a identidade que não lhes cabe em uma onde elas vão se reconhecendo. As minorias se tornam escritores de suas próprias histórias.

Contando outra história

Ao invés de somente assistir a peças encenadas por atores profissionais, sair da plateia e ganhar os palcos assumindo que qualquer pessoa pode ser ator, uma vez que “ser Ser Humano é ser artista” (BOAL, 2008, p.184). Esse pode ser destacado como um dos grandes diferenciais presentes nas produções do Teatro do Oprimido (TO) (3), através de sua metodologia conhecida por Estética do Oprimido, criada por Augusto Boal, em 1970. A ideia parece simples, mas é bastante transformadora: ao sair da condição de espectador e assumir um lugar no palco, a pessoa também se torna protagonista de sua vida.

Por isso, nos grupos e oficinas que utilizam a metodologia do TO, todas as etapas de produção de um esquete ou peça são construídas, num processo de negociação, com as pessoas que fazem parte do grupo e o tema da história a ser contada se origina sempre de uma situação realmente vivida pelos participantes. Segundo Boal, no Teatro do Oprimido, não só se mostra a realidade como ela é, mas como pode vir a ser! “Para isto, vivemos: para vir a ser, não para termos sido!” (BOAL, 2008, p.133).

Esse caminho também é percorrido pelos usuários dos serviços de saúde mental que experimentam o Teatro do Oprimido. Ao utilizar a metodologia do TO, eles se apropriam não somente da produção técnica, mas da construção de uma narrativa própria, que de fato se assemelha com eles. Isso porque a prática do TO contribui para pôr em xeque saberes cristalizados e preconceitos aceitos como condição de verdade, como pode ser observado nas palavras de Augusto Boal: “Não vamos jamais pedir que façam uma coisa que obviamente não podem fazer, mas não vamos, por outro lado, pressupor que são incapazes sem antes termos experimentado” (BOAL, 2008, p.236).

Na medida em que os usuários vão dominando a técnica e ocupando seu lugar no palco, isso acaba por fortalecer neles a percepção de suas potencialidades e de que não precisam ocupar os papéis de excluídos e incapazes, oriundos da herança cultural e presentes ainda hoje no imaginário social. Isso porque o trabalho que o Teatro do Oprimido desenvolve com os usuários é baseado na saúde e não na doença em si, pois se tem a compreensão de que diagnóstico não é identidade e, muito menos, passaporte para fora do contexto e práticas sociais e do exercício da cidadania. Por isso, de acordo com Boal, no desenvolvimento da metodologia do TO:

Não devemos limitar a escolha dos temas àqueles relacionados à saúde mental [...] Usuários, doentes, pacientes, enfermos, portadores de deficiências etc. são cidadãos com os mesmos direitos básicos de qualquer Cidadão, e alguns específicos da sua condição. Os usuários têm problemas de transporte, alimentação, desemprego, racismo, sexismo, corrupção etc. (BOAL, 2008, p.238).

Nesse sentido, o trabalho do TO segue a mesma proposta que integra as

Epistemologias do Sul de emancipação social de Sousa Santos, o qual representa: “toda a acção que visa desnaturalizar a opressão (mostrar que ela, além de injusta, não é nem necessária nem irreversível) e concebê-la com as proporções em que pode ser combatida com os recursos à mão” (SOUSA SANTOS, 2008, p.30).

E a metodologia do Teatro do Oprimido é uma excelente escolha, pois foi criada com a proposta de, como esclarece Sérgio Mamberti, na apresentação do livro *A Estética do Oprimido*: “intervir concretamente na realidade, fazer emergir consciências e transformar simples consumidores em cidadãos capazes de produzir cultura – o que acarreta consequências individuais e sociais” (BOAL, 2008, p.9).

Ultrapassando muros reais e simbólicos

Assim trabalha o Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna, que surge em 1997, no Hospital Psiquiátrico de Jurujuba, na cidade fluminense de Niterói. A criação do grupo foi motivada pelo interesse da psicopedagoga Cláudia Simone (4) que na época fazia estágio na instituição e, já imersa nas mudanças no tipo de assistência oferecida, iniciou um grupo de teatro que anos mais tarde seria integrado ao Centro de Teatro do Oprimido (CTO).

Nesses quinze anos de existência, o Pirei na Cenna construiu uma trajetória sólida, onde contabiliza mais de 800 apresentações, público total de cerca de 11 mil pessoas e peças encenadas em 12 estados brasileiros. Atualmente o grupo é composto por sete integrantes, sendo seis usuários, um familiar e Alessandro Conceição, que é da equipe do CTO e o responsável por desenvolver a metodologia do Teatro do Oprimido com o grupo; mas mais de cem pessoas (entre usuários, familiares, profissionais da área da saúde e simpatizantes da Luta Antimanicomial) já passaram pelo grupo.

A matéria-prima das peças do Pirei na Cenna são as histórias vividas pelos seus integrantes. Contudo, falar de questões pessoais nem sempre é muito fácil, ainda mais se o que é contado tem a ver com problemas ligados à saúde mental. Além da dificuldade de se entrar numa área íntima se tocará em questões ainda cobertas por preconceitos e falta de conhecimento. Porém, o que os usuários do Pirei na Cenna vêm aprendendo é que o silêncio acaba não resolvendo a angústia interna e nem ajuda a acabar com o preconceito, que não raramente acaba por gerar mais angústias. Assim, a força do teatro com seu poder transformador é essencial, como aponta Julian Boal:

Ao fazer teatro, os oprimidos recuperam intelectual e fisicamente a possibilidade que lhes é negada de produzirem suas próprias representações. Escapam, pelo menos em parte, da identidade imposta pelo outro, o opressor. É uma recuperação e, também, necessariamente, uma pesquisa, uma investigação. A construção de uma representação própria passa necessariamente pelo desencadeamento de uma crise das representações dominantes (BOAL, 2010, p.75).

Deste modo, o presente trabalho optou por analisar os textos de duas peças teatrais do Pirei na Cenna, com o intuito de observar em que medida o trabalho que o grupo desenvolve está consoante com a proposta das

Epistemologias do Sul e se conseguem promover entre seus integrantes e com a plateia um espaço para a comunicação cultural. Os textos escolhidos foram: ‘É melhor prevenir que remédio dar’, produzido no período de 2002-2003, que apresenta a questão da sexualidade na vida de usuários dos serviços de saúde mental, discutindo também a prevenção das DSTs e AIDS; e “Doidinhos por trabalho”, criada no período de 2007/2008, que promove o debate sobre o desejo dos usuários voltar a trabalhar formalmente e as dificuldades de se encontrar um emprego que aceite pacientes psiquiátricos.

História de um e muitas vezes de todos

Ao apresentar assuntos que foram vividos, a partir do ponto de vista de quem sofre os efeitos (internos e externos) de ter sido diagnosticado com transtorno mental, o que se percebe é que as questões trazidas são bastante próximas ao que passa qualquer pessoa com prontuário psiquiátrico ou não. Namoro, trabalho, violência doméstica e discriminação sexual são alguns dos temas que aparecem nas peças do Pirei na Cenna e muitas vezes de um jeito que qualquer pessoa se identificaria. Como pode ser percebido no diálogo do primeiro dia de trabalho de Serverino na casa da Dona Giselda, no trecho da peça “Doidinhos para trabalhar”:

SERVERINO – Já sim, senhora. Eu já estou até terminando. O sr. Bráz me informou que eu tenho que arrumar e lavar.

DONA GISELDA – Isso mesmo, lavar, arrumar, passar, cozinhar, passar pano no chão, limpar os vidros da janela, cortar a grama, limpar a piscina, lavar louça, lavar roupa, tirar o cocô da minha cachorrinha e de vez em quando... (DONA GISELDA ALISA O CORPO DE BRAZ COMO SE FOSSE ACARICIÁ-LO)...cortar o cabelo do Bráz.

SERVERINO – Tudo isso por um salário?

DONA GISELDA – É pegar ou largar.

SERVERINO – Eu pego.

Cabe destacar que nesse momento os patrões de Serverino ainda não sabiam que ele estava recém-saído de uma instituição psiquiátrica e que um dos motivos pelo qual Serverino aceitou a ‘oferta’ não poderia ser mais comum a qualquer indivíduo oriundo de uma sociedade capitalista:

SERVERINO (FESTEJANDO) – Oba. Agora vou poder comprar meu fogão em 10 vezes nas Casas Vazias, meu sofá em 36 vezes nas Casas Vazias.

O que essas duas passagens fornecem como leitura é a exploração do trabalho a que muitos empregados domésticos sofrem independente do estado psíquico em que se encontrem. Além disso, a vontade de ter dinheiro para poder se tornar um consumidor ativo também não é exclusivo de usuários dos serviços de saúde mental.

Outros exemplos de situações conflituosas que podem acontecer com qualquer pessoa, podem ser percebidos nas duas passagens colhidas da peça “É melhor prevenir que remédio dar”. Na primeira, apresenta-se a discriminação

sexual em relação à mulher que, como a peça mostra pode começar bem cedo (os personagens principais têm entre 10 e 13 anos), e a violência física, onde só porque um se sente mais forte que o outro pode então fazer valer sua vontade.

ZÉ DA LATA (debochado) – Nóia saia pra lá, vai brincar em outro lugar. Eu sou menino e tenho mais direito.

DALUA (olhando para Nóia) – Que isso, não fala assim com a menina.

ZÉ DA LATA (agressivo) – Tá defendendo sua namoradinha, é? Deixa que eu resolvo isso. (DÁ UM EMPURRÃO EM DALUA)

A segunda passagem aborda um assunto que já foi tema de vários programas de TV e matérias jornalísticas, principalmente quando o foco é relação sexual entre adolescentes: a recusa do homem em usar preservativo masculino.

DALUA (delirante) – Mirta? (SORRI PARA ELA) Vamos fazer o que você me prometeu. (PARTE EM DIREÇÃO A MIRETA QUERENDO TOCÁ-LA)

MIRTA (sedutora e assertiva) – Calma, calma, calma. Olha o que eu trouxe para gente. (MOSTRA A CAMISINHA)

DALUA (meigo) – Não com camisinha não... (MOSTRA O PÊNIS, COM DIFICULDADES DE EREÇÃO)

MIRTA (continuando) – Um beijo bem dado acende um foguinho... carinho também dá tesão. (MOSTRA A CAMISINHA NOVAMENTE PARA DALUA, QUE JOGA NO CHÃO)

DALUA (raivoso) – Não Mirta de camisinha não dá. (MOSTRA NOVAMENTE O PÊNIS COM DIFICULDADE DE EREÇÃO)

MIRTA (insistente) – A gente tem que se proteger e usar camisinha sempre!!!! Ela evita a AIDS, as DSTs e a gravidez indesejada.

DALUA (raivoso) – Mirta eu sou limpinho. É pegar ou lagar, tem um monte de mulher por aí querendo.

Tanto no trecho da brincadeira quanto no do uso do preservativo, a força maior que apresenta os diálogos não é o fato de alguns dos personagens serem usuários, mas sim a possibilidade de também trazerem à tona tabus sociais. Mesmo sem perder de vista que a história encenada foi também vivida por um paciente psiquiátrico, o que acontece é um processo de identificação, no qual é possível que, na plateia, durante uma apresentação, uma pessoa que também trabalhe em casa de família ou uma mulher que já praticou sexo sem proteção reconheça ali um pedaço de sua história.

Se questões como as destacadas nas passagens anteriores já demonstram ser um grande problema para as pessoas tentarem resolver, ficam ainda pior quando acrescidas do ingrediente ‘transtorno mental’, pois vem junto a uma série de outros preconceitos ligados à condição do usuário.

No caso, por exemplo, do trecho selecionado abaixo da peça “Doidinhos para trabalhar”, quando a patroa descobre que Serverino é paciente psiquiátrico, todo esforço e dedicação demonstrados com o serviço bem feito e o fato deles terem desenvolvido uma boa relação são postos de lado e o Serverino é resumido à imagem estigmatizada da loucura, cunhada ao longo da história.

DONA GISELDA – Bráz, amanhã mesmo você vai mandar esse maluco embora. Quero esse doido bem longe da minha casa. Como você pôde contratar um maluco, hein, Bráz?

SR BRÁZ – Giselda, minha querida, não seja injusta. Como eu ia saber que o coitado faz tratamento. Além do mais a casa nunca esteve tão cheirosa, arrumada, organizada, nunca comemos tão bem quanto agora. O Serverino cozinha muito bem. Eu não vou mandar ninguém embora.

DONA GISELDA – Mas, Bráz, ele é maluco. Pode surtar a qualquer momento e quebrar minha casa inteira. Pode quebrar meus cristais. Pode nos agredir. Pode botar fogo na nossa casa.

Assim como ocorre na questão do trabalho, o tema da sexualidade ganha outra gravidade quando se tem como protagonista uma usuária. Junto às questões ligadas ao preconceito com o paciente psiquiátrico, ela é interpelada por toda uma sorte de discriminações sociais dirigidas à mulher (louca ou não). O que o trecho abaixo da peça “É melhor prevenir do que remédio dar” demonstra é que, por mais que ela expresse no corpo (com a menstruação, por exemplo) e na fala (com seu desejo de namorar) que o diagnóstico de transtorno mental que recebeu não a limita como mulher, ela é enquadrada na imagem talhada da louca, na qual tem a mente confusa e o corpo ‘morto’.

NÓIA (choramingando, passa a mão na barriga e sente dores) – Mãe, mãe me acode, mãe eu me machuquei... mãe!!!! (SUSPENDE A SAIA E DENTRO DA FLOR SAI UMA TIRA DE PANO VERMELHO SIGNIFICANDO A MENSTRUACAO DA JOVEM)

DONA ESTRESSADÔRA (olhando em direção ao sangue, com nojo) – Que escândalo é esse. Isso é normal, acontece quando você fica mocinha. Não pode lavar a cabeça. Não pode tomar banho frio. Não pode andar descalça. Não, não, não (FALA AGORA SEM SAIR SOM. NÓIA FICA PARADA OLHANDO PARA ELA E ABISMADA COM TANTOS NÁOS)... E fique longe dos homens.

NÓIA (sonhando vê a imagem do Dalua e ouve as batidas de um coração) Por que mãe? Eu quero namorar.

DONA ESTRESSADÔRA (espantada) – Filha você é maluca. Não pode namorar, não vai casar, quer ter filho maluco?

NÓIA (aliviada) – Eu uso camisinha.

DONA ESTRESSADÔRA (exprime seu espanto) – Onde você aprendeu isso? Você tem é que cuidar da casa.

As duas últimas passagens ajudam a perceber a força das identidades criadas ao longo da história na qual, como aponta Pesavento:

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes gerados de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade (PESAVENTO, 2003, p. 39).

Por isso a relevância de grupos que, como o Pirei na Cenna, ao deixar

visíveis para a sociedade as marcas de diferenças que possuem em relação à identidade fixa que lhes fizeram ‘vestir’ e, a todo momento, é ‘jogada na cara’, conseguem dar a largada para o processo de tradução, negociando as diferenças culturais.

Isso porque uma das práticas da metodologia do Teatro do Oprimido mais utilizada pelo Pirei na Cenna durante as apresentações é o Teatro-fórum, na qual a peça chega em um determinado ponto onde o protagonista (o oprimido) se encontra sem possibilidade para sair da situação de opressão enxada. Nesse momento, pessoas da plateia são convidadas a integrar a peça, ocupando o lugar do protagonista e apresentando teatralmente uma alternativa para tirar o oprimido da situação em que se encontra.

Tal prática é extremamente rica no que diz respeito ao diálogo, ao processo de comunicação cultural, primeiro porque o próprio texto da peça já põem em xeque os estigmas e preconceitos que muitas pessoas do público ainda podem carregar (como o ‘louco é incapaz, não consegue viver em sociedade’ etc.) fazendo com que repensem as representações sociais existentes. Em segundo, ao convidar a plateia para tomar o lugar do oprimido, abre-se espaço claro de negociação, pois muitas vezes quem assume o papel do protagonista não é um usuário dos serviços de saúde mental, mas ele propõe uma alternativa para ele, que pode ser ou não eficaz e isso se descobre também na hora, pois a plateia novamente é convidada a responder se a alternativa proposta conseguiu ou não tirar o oprimido do lugar da opressão. Durante o teatro-fórum, o que está em jogo não é se há um saber mais especializado ou mais ‘verdadeiro’ que o outro, mas sim um espaço de negociação, de troca para juntos tentar chegar a um caminho ou vários – até porque não há resposta certa, mas possibilidades.

Além disso, as peças desenvolvidas pelo Pirei na Cenna também são essenciais para que não caiam no esquecimento práticas e condutas assistenciais ocorridas no passado – que se afastavam do tratamento e funcionavam mais como ações punitivas (e talvez até de tortura), como o uso do eletrochoque – mas que ainda podem existir ou serem retomadas no futuro. Como pode ser observado na passagem abaixo da peça “É melhor prevenir do que remédio dar”:

TERAPEUTA (surpresa, fala com o enfermeiro) – O que está acontecendo aqui?

ENFERMEIRO (com humor sinistro) – O paciente tá em crise, fazendo bobagem. Vou dar um sossega-leão.

TERAPEUTA (com firmeza) – Que bobagem?

NÓIA (aliviada) – Namorando.

ENFERMEIRO (com raiva) – Eu sei muito bem o que eles precisam. Você está duvidando da minha experiência?

TERAPEUTA (nervosa) – Não, é que... eu não concordo com sua forma de tratamento.

ENFERMEIRO (com fúria) – Pouco me interessa se você concorda ou não. Vamos logo com isso. (A TERAPEUTA SEGURA A INJEÇÃO PROCURANDO ACALMAR O ENFERMEIRO)

DALUA – Me escuta, me escuta!!!!

TERAPEUTA (em desespero) – Escuta eles!

ENFERMEIRO (com mais raiva) – Maluco a gente não escuta. Maluco a gente aplica.

Ao trazer para a discussão muitos dos abusos sofridos dentro das instituições psiquiátricas, consegue-se manter sempre frescos na memória da sociedade os motivos que originaram os Movimentos de Luta Antimanicomial, entre eles a luta por melhores condições de tratamento e, com isso, afastam o risco destas práticas perderem a carga do horror que causaram e voltarem como uma ‘nova opção’ assistencial. Vivem assim numa negociação contínua de identidades culturais.

Apontamentos conclusivos

O que este artigo procurou mostrar foi que, por meio do trabalho realizado no Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna, os usuários dos serviços de saúde mental conseguem entrar no cabo-de-força das construções das identidades sociais, elaborando suas próprias narrativas e construindo, desta forma, uma outra representação do ‘louco’ e da ‘loucura’.

O que o Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna faz quando monta e apresenta uma peça é justamente abalar as estruturas das identidades historicamente forjadas. Para isso, no momento em que os usuários narram suas histórias a partir de suas visões de mundo, mostram como as representações sociais existentes são incompletas – pois não dão conta de representar a pluralidade das identidades, a diversidade cultural existente – e contribuem para a revisão e formação de outras identidades. Assim, pode-se compreender as ações do Pirei na Cenna como alinhadas ao conceito de Sousa Santos de Epistemologias do Sul, o qual busca a “recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objecto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos” (SOUSA SOUSA, 2008, p.11).

O alinhamento do Pirei na Cenna com esta perspectiva faz com que o conteúdo de suas peças seja reconhecido como “história de exploração” e “estratégias de resistência” (BHABHA, 1998, p.26). Nesse sentido, a escolha pelo teatro e pela metodologia do Teatro do Oprimido, como ferramentas para amplificar suas próprias narrativas, foi fundamental, uma vez que, como destaca Cecília Boal:

O ato teatral supõe a criação de uma linguagem e de um sistema de relações simbólicas no seio de um grupo: ele mobiliza o mundo subterrâneo, colocando em movimento a atividade fantasmática através do corpo e da verbalização, é o seu próprio mundo interno que o ator coloca em cena, dando-lhe forma no espaço e no tempo através da relação com o outro (BOAL, 2010, p. 6-7).

É a partir da abertura desse espaço de mediação (relação com o outro) que o teatro abre, primeiro entre os integrantes e expandindo no contato com a plateia, que se dá início ao processo de tradução das identidades, fazendo ver

o quanto as definições de identidades culturais são insuficientes para abarcar a gama existente de diversidade cultural.

Mas independente desse encontro gerar um consenso ou não sobre as identidades, o saldo positivo que fica é que as vozes das minorias, como as dos usuários dos serviços de saúde mental, ganharam volume e força para narrar suas próprias histórias. E como Homi Bhabha sugere “agora não há razão para crer que tais marcas de diferença não possam inscrever uma ‘história’ do povo” (BHABHA, 1998, p.222)

Referências Bibliográficas

AMARANTE, Paulo. Reforma Psiquiátrica e Epistemologia. Cad. Bras. Saúde Mental, Vol 1, no1, jan-abr. 2009. Disponível em: <http://periodicos.incubadora.ufsc.br/index.php/cbsm/issue/view/316>. Acesso em 4 fev. 2013.

ASSIS, Machado de. O Alienista. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II. Disponível em: http://www.dominio-publico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1939. Acessado em 04 fev. 2013.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2000.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Funart, 2008.

BOAL, Cecília. Um teatro subjuntivo. In: *Metaxis: informativo do Centro do Teatro do Oprimido, CTO-Rio*. Rio de Janeiro: Máster Print, 2010. p 6-9.

BOAL, Julian. Teatro do Oprimido em Eaubonne. In: *Metaxis: informativo do Centro do Teatro do Oprimido, CTO-Rio*. Rio de Janeiro: Máster Print, 2010. p 75-77.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1986.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Coleção Histórias & Reflexões. Belo Horizonte: Editora Autêntica. 2003

OLIVEIRA, Alice Guimarães Bottaro de & ALESSI, Neiry Primo. Cidadania: instrumento e finalidade do processo de trabalho na reforma psiquiátrica. *Ciência & Saúde Coletiva*, 10(1):191-203, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v10n1/a20v10n1.pdf>. Acesso em 04 fev. 2013.

.1

Notas

(1) A historiadora conceitua o imaginário como “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (PESAVENTO, 2003, p.43).

(2) Para Homi Bhabha tradução é “a natureza performativa da comunicação cultural. É antes a linguagem in actu (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem in situ (énonce, ou proposicionalidade). E o signo da tradução conta, ou ‘canta’, continuamente os diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e suas práticas performativas.” (BHABHA, 1998, p. 313)

(3) Informações sobre o Teatro do Oprimido podem ser encontradas no sítio www.ctorio.org.br. Acesso em: inserir data.

(4) Claudia Simone foi convidada em 2003, por Augusto Boal, a fazer parte do Teatro do Oprimido e atualmente desenvolve a metodologia na França.

Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop

Thiago Soares

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal de Pernambuco e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) na UFPE.

Resumo: O artigo apresenta balizas teóricas para o estudo de produtos midiáticos da cultura pop. Envolve definições acerca do pop, das lógicas de produção e consumo e reivindica um olhar para além das premissas apocalípticas dos autores da Escola de Frankfurt em torno de estéticas ancoradas em sistemas industriais do capitalismo tardio. A premissa é reconhecer o estudo da cultura pop como ancorado na interface com a Teoria Crítica, os Estudos Culturais e a Economia Política da Comunicação. Dessa forma, postula-se que as linguagens dos produtos da cultura pop encenam formas particulares de fruição e engajamento, legando aos sujeitos uma vivência estética fortemente pautada pela noção de performance.

Palavra-chave: Cultura Pop; Entretenimento; Mídia

Abstract: *The article presents theoretical perspectives to study pop culture's products. Starts with definitions about pop, production and consumption and points an overview that suggests to get far from the apocalyptic ensembles from authors of School of Frankfurt. Defends that late capitalism has aesthetical implication in products and recognizes pop culture anchored in between Critical Theory, Cultural Studies and Political and Economical Studies in Media. Somehow, languages of pop culture products acts and suggests different ways of affections and experiences, involving subjects in an aesthetical every day life strongly influenced by performance*

Keywords: *Pop Culture; Entertainment, Media*

Não é de hoje que se usa com frequência o termo pop para classificar produtos, fenômenos, artistas, lógicas e processos midiáticos. De maneira mais ampla, a ideia de pop sempre esteve atrelada a formas de produção e consumo de produtos orientados por uma lógica de mercado, expondo as entranhas das indústrias da cultura e legando disposições miméticas, estilos de vida, compondo um quadro transnacional de imagens, sons e sujeitos atravessados por um “semblante pop” (GOODWIN, 1992). O termo pop tornou-se elástico, amplo, devedor de um detimento em torno de suas particularidades e usos por parte de pesquisadores das Ciências Humanas. É na direção de um enfrentamento conceitual e na tentativa de demarcar balizas de diálogos com matrizes teóricas já consagradas no campo da Comunicação que este artigo se delinea. Parte das questões que aqui aponto foram frutos da palestra “Cultura Pop: Abordagens Possíveis”, que proferi em outubro de 2011, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, a convite dos professores Adriana Amaral e Fabrício Silveira (2).

Um preâmbulo: acho importante pontuar que algumas nuances experienciais que trago, ao longo do texto, se deram em função da minha fruição de produtos da cultura pop, notadamente artistas musicais como Madonna, Britney Spears, Rihanna, Miley Cyrus, Lady Gaga, entre outros. Acho importante demarcar este ponto de partida porque tratar a cultura pop como um conjunto de práticas de consumo sugere pensar uma espécie de vivência pop no cotidiano. Porque estar imerso na cultura pop é se estender por objetos que falam por clichês, por frases de efeito, por arranjos musicais já excessivamente difundidos, por filmes cujos finais já sabemos, canções cujos versos já ouvimos, refrões que nos arrepiam, cenas de novela que nos fazem chorar, e por aí adiante. O que parece “vazar” naquilo que o bom gosto, a “norma culta”, o valorativo, a “intelectualidade” soam atestar como excessivamente comercial, deliberadamente afetivo e ultra-permissivo, nos interessa. E nos interessa porque, de alguma forma, nos habita.

Este texto se ancora em torno de afetos em torno de objetos que não trazem retranscargas claras de valor estético. Também me parece uma questão a ser debatida no bojo do que mapeio aqui como abordagens possíveis da cultura pop justamente este tipo de produção cultural. Antes de tudo, acho fundamental fazer algum tipo de esboço conceitual do que chamo cultura pop. De maneira mais detida, significa enfrentar teórica e empiricamente um termo excessivamente usado no jornalismo cultural, no universo do entretenimento, no senso comum. Atribuimos cultura pop, ao conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. Quero inclinar algumas perspectivas apontadas nesta definição que, talvez, ajudem a reconhecer o papel da cultura pop no debate no campo da Comunicação – sem um

certo ranço das abordagens frankfurtianas.

A primeira tônica da definição de cultura pop diz respeito a práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática. Chamo lógica midiática a premissa de que estamos atravessados por territórios informacionais (LEMOS, 2008), que habitamos duplamente espaços – reais e virtuais –, que talvez não seja possível falar tão aberta e acintosamente em “real” e “virtual”, uma vez que ambos estão imbricados, perpassados, unidos de forma a que o cotidiano passa a ser um duplo em que fazemos ações e (mais uma vez) fazemos ações: ações “reais”, ações “virtuais” – que se agenciam, se interpenetram, agem uma em função da outra, modos de experienciar o presente a partir de camadas de sentido que estão ligadas a formas de relacionamento com os meios de comunicação. Estamos numa era da performance, da alteridade, do eu “real” e do eu “virtual” cada vez mais imbricados, indissociáveis. Pensar a natureza dessas performances é uma das chaves de entendimento dos entornos sobre uma vivência pop.

Destaco que, ao falar de produtos da cultura pop, retiro de cena, na apropriação conceitual que aqui aponto, parte do debate do produto midiático que se filia, por exemplo, a uma tradição da crítica da estética da mercadoria (HAUG, 1997), que aponta a tal estética da mercadoria como um modo, digamos, nocivo de experienciar os objetos que estariam excessivamente codificados pelas relações mercantis e capitalistas. É neste ponto que, talvez, resida o ponto nevrálgico do debate conceitual sobre cultura pop: reconhecemos um lugar da experiência e das práticas dos indivíduos que são permeadas por produtos, gerados dentro de padrões normativos das indústrias da cultura, que se traduzem em modos de operações estéticas profundamente enraizados nas lógicas do capitalismo, mas que encenam um certo lugar de estar no mundo que tenta conviver e acomodar as premissas e imposições mercantis nestes produtos com uma necessidade de reconhecimento da legitimidade de experiências que existem à revelia das consignações do chamado capitalismo tardio.

Em outras palavras, quero lançar luz ao fato de que, embora seja claro e evidente que os produtos e as formas culturais em circulação na cultura pop estejam profundamente enraizados pela configuração mercantil, pelas imposições do capital (de modo de produção, formas de distribuição e consumo), não se invalidam abordagens sobre a pesquisa neste segmento da cultura que reconhece noções como inovação, criatividade, reapropriação, entre outras, dentro do espectro destes produtos midiáticos. Menciono, portanto, a ideia de que estamos num estágio do capitalismo em que não podemos trabalhar análises binárias sobre as relações entre capital e cultura. Os produtos culturais, hoje, têm em sua gênese, a ingerência de um sentido do capital, aquele atrelado ao marketing e às formas de posicionamento de marcas dentro de uma cultura. Empresas dos mais diversos segmentos apóiam, muitas vezes através de insenção fiscal, a realização de filmes, a edição de álbuns fonográficos, de livros, entre outros. Eventos ligados à cultura pop, os festivais de música, de cinema, as feiras literárias, entre inúmeros outros, também contam com apoios governamentais (seja de ordem municipal, estadual ou federal), mas são, sobretudo,

as marcas que gerenciam, apontam e se ancoram na realização de eventos que são, em si, uma forma de experienciar tanto a cultura quanto um certo sentido imbuído pelas empresas.

Estou aqui destacando que a relação entre marcas e produtos culturais precisa ser pensada não somente a partir de retrancas estanques (como o produto é “distorcido” pela ingerência do marketing na sua gênese, por exemplo), mas diante de um quadro em que se leve em consideração que as ações de organizações, de marcas, de posicionamentos de empresas, se aproximam das expressões da cultura de forma a gerar produtos/processos que não são, necessariamente, tolhidos de qualquer verve de criatividade e inovação. A questão, aqui, não é obliterar as experiências em que, de fato, a ingerência de disposições mercantis age de forma a reestruturar propostas estéticas, por exemplo. Mas, reconhecer brechas na lógica de produção das indústrias da cultura e na cibercultura que permitam o questionamento de ordem estética e cultural destes produtos.

Cultura e “mundo das marcas”: tensões

O enquadramento conceitual que proponho aqui tenta colocar em destaque a noção de cultura em consonância com a de marketing: ambos já estão enraizados de forma a que não podemos mais fazer análises de produtos da cultura midiática sem discutir, por exemplo, esta engrenagem de marketing e de posicionamentos de produtos que fazem com que, inclusive, tais produtos midiáticos cheguem até os contextos de fruição. Justapor, portanto, cultura e marketing não significa colocá-los em diálogo. Pelo contrário. O interessante é, exatamente, perceber os atritos, as tensões, as lógicas de produção que estão em jogo nas relações entre a produção cultural e o marketing. É possível que se questione uma valoração excessiva que estou dando para o marketing, a ponto de colocá-lo como “análogo” à noção de cultura. E, então, quero me deter sobre esta perspectiva. Minha aproximação entre os dois se dá porque considero, ambos, como espaços de disputa e tensão, construídos a partir de linguagens e de experiências contextuais e acionados a partir de disposições simbólicas.

Considerar o marketing como um espaço prevê reconhecer aquilo que Mickey (1997) chama de “Logo World” ou “o mundo das marcas”, na verdade, trata-se de um ponto de partida em que a nossa relação com os objetos do mundo passa a ser a nossa relação com as marcas. Aliás, o mundo é encarado como codificado a partir de marcas. Se pensarmos numa certa economia das trocas simbólicas (BOURDIEU, 1974), estaríamos diante de um quadro em que os dispositivos simbólicos dos produtos são as marcas. Física (produto) e metafísica (marca) em espaços de atrito e tensão. Esta relação se daria não somente diante de bens duráveis, em que estaria clara a associação entre matéria e disposição simbólica, mas também diante de bens intangíveis. Marcas se apropriando de espaços públicos, de festividades populares, de formas de ser e estar no mundo. A nossa preocupação aqui não se dá diante da ideia utópica de que “seria melhor se não fosse assim”, pressupondo entender que havia uma cultura, digamos, mais “pura” quando esta estava menos enraizada com o marketing avassalador da contemporaneidade. Se pensarmos que a cultura é,

em si, um ambiente de disputas e tensões, precisamos nos lembrar que historicamente, a produção cultural sempre esteve atrelada a interesses, a formas de viabilização que pressupunham práticas que visavam retornos econômicos e, também, a normatizações distintas nestes contextos.

Obviamente que os discursos do marketing, hoje em dia, se encontram ancorados em produtos e expressões culturais de forma a que tais manifestações consigam visibilidade, notoriedade e distinção dentro de um quadro de uma sociedade atravessada pelas encruzilhadas da midiaticização. Portanto, pensar a cultura como este espaço de disputas entre instituições e expressões culturais, seus produtos e processos e as dinâmicas do marketing e das imposições do capital não deve ser uma retranca que reivindique uma “pureza” ou uma “deformação” das questões da cultura em detrimento ao marketing, mas entender qual o jogo de forças que se delineia, como as configurações se acionam e, também, que lugares nas dinâmicas de inovação e criatividade ocupam os sujeitos imersos nestes processos.

Entretenimento e indústrias da cultura

A discussão em torno da cultura pop se ancora, sobretudo, diante da retranca do entretenimento. Ao que me parece, a noção de pop está intrinsecamente ligada às ideias de lazer e de diversão. Quero, aqui, acrescentar mais um dispositivo para pensar o já problemático termo pop: a premissa de que, acionar o pop significa reconhecer o contexto do entretenimento e dos agenciamentos das indústrias da cultura em análises e perspectivas. Antes, no entanto, é preciso reconhecer que o termo pop já é, em si, bastante problemático. Primeiro, em função de seu caráter transnacional. Oriundo de língua inglesa como abreviação do “popular”, a denominação pop assume uma característica bastante específica em sua língua de origem. Como abreviação de “popular” (pop), a palavra circunscreve de maneira um tanto quanto clara, as expressões aos quais, de alguma forma, nomeia: são produtos populares, no sentido de orientados para o que podemos chamar vagamente de massa, “grande público”, e que são produzidos dentro de premissas das indústrias da cultura (televisão, cinema, música, etc). Seria o que, no Brasil, costuma-se chamar de “popular midiático” ou “popular massivo”. A título de exemplo, estamos falando de telenovelas, filmes produzidos dentro dos padrões de estúdio, artistas musicais ligados a um ideário de indústria da música, entre outros.

Esta denominação tão específica do termo na língua inglesa também se avilta em função da abreviação do “popular” em pop fazer referência ao movimento artístico da Pop Art, aquele surgido no final da década de 1950 no Reino Unido e nos Estados Unidos, que propunha a admissão da crise da arte que assolava o século XX e a demonstração destes impasses nas artes com obras que refletissem a massificação da cultura popular capitalista (3). Estávamos diante de um momento histórico em que a discussão implantada era a da existência de uma estética das massas, tentando achar a definição do que seria a Cultura Pop, mas, neste momento, aproximando-a do que se costuma chamar de “kitsch”. Temos, então, no contexto da língua inglesa, o pop como o “popular midiático” em consonância com os ecos das premissas conceituais da Pop

Art. Estas aproximações norteiam o uso do pop e também fazem pensar que a principal característica de todas as expressões é, deliberadamente, se voltar para a noção de retorno financeiro e imposições capitalistas em seus modos de produção e consumo.

Estas acepções se diferenciam quando chegamos ao contexto da língua portuguesa, em que também se usa a expressão pop, aqui também se referindo à mesma ideia de “popular midiático” original, no entanto, ao nos referirmos ao conceito de “popular”, temos uma ampliação do espectro de atuação das noções semânticas: o “popular”, na língua portuguesa, pode se referir tanto ao “popular midiático” ao que nos referimos anteriormente, mas também – e de maneira mais clara e detida – ao “popular” como aquele ligado à “cultura popular” (ou folclórica) e que na língua inglesa não se chama de “popular”, mas sim de folk. Então, ao mencionarmos a ideia de “cultura popular”, em língua portuguesa, estamos nos referindo a duas expressões: a da cultura folclórica, mas também, aquela que chamamos de “cultura pop” ou a “cultura popular midiática/massiva”.

Uma vez debatidos os ecos conceituais da noção de pop, é preciso se ater ao que chamamos de entretenimento. A despeito de uma larga acepção do entretenimento ligado ao jogo, à brincadeira, ao lazer, é preciso reconhecer a perspectiva do entretenimento dentro dos estudos de Comunicação. A etimologia da noção de “entretenimento” é de origem latina e vem de “inter” (entre) e “tenere” (ter). A maioria dos sentidos que estão associadas à palavra tangencia a idéia de “iludir” ou “enganar” (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2007, p.1). Segundo Jeder Janotti (2009, p. 3), na definição etimológica já se pode vislumbrar a manifestação de aspectos positivos e negativos que envolvem a ideia de entretenimento. É como se diante de um truque, o “espectador crítico” se sentisse envolvido pela engenhosidade do “número de magia” e ao mesmo tempo a descartasse como um mero “truque”, uma simples “ilusão” destinada aos ingênuos. A questão soa curiosa, mas reflete um dos desafios do tratamento do que chamamos de “produtos do entretenimento”, até porque é necessário materializar questões analíticas do entretenimento em produtos. Por isso, precisamos

preconhecer que, tendo em vista a amplitude do que pode ser abarcado como ‘produtos de entretenimento’, restringiremos a ideia à produção e fruição de produtos de entretenimento ligados às indústrias culturais, e toda configuração da cultura popular massiva estabelecida ao longo do século XX e início do século XXI. (JANOTTI, 2009, p. 2)

Uma das orientações metodológica que trazemos à tona é a de que como qualquer expressão midiática, os produtos de entretenimento devem ser analisados a partir das proposições/funções prescritas em seus programas de produção de sentido.

Mas isso, não deve obliterar o fato de que entreter-se também significa algo mais, não se pode confundir a presença massiva, e por que não, muitas vezes maçante, da música no cotidiano com a capacidade que certas peças musicais do mundo pop têm de possibilitar fruições estéticas. (JANOTTI, 2009, p. 5)

O que parece estar em jogo é o que Itânia Gomes (2008) aponta com o fato de que o prazer, a corporalidade, a fantasia, o afeto e o desejo cooperam para o entendimento de que a relação entre a mídia e seus consumidores não se restringe a um problema de interpretação de uma mensagem, mas remete também a questões de percepção e sensibilidade e nos convoca igualmente à avaliação empírica das sugestões de pensamento de Walter Benjamin, de que as formas comunicativas criam novos modos de ver e compreender o mundo. Nas palavras da autora: “uma nova sensibilidade, um novo raciocínio, mais estético, mais visual e sonoro, que implicam uma nova forma de percepção do mundo, característica da era audiovisual, ainda pouco compreendida”. (GOMES, 2008, p.110)

O pop como senso de pertencimento global

A cultura pop estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. Primeiramente, é importante definir que, inspirados nas abordagens dos Estudos Culturais, considera-se os fruidores/consumidores da cultura pop não só como agentes produtores de cultura, mas também como intérpretes desta. A questão do sujeito dentro do contexto pop aponta para a definição de que o público interpreta, negocia, se apropria de artefatos e textos culturais, compreendendo-os dentro da sua experiência de vida. A questão que se descortina é a de que produtos da cultura pop ajudam a articular normas de diferenciação dentro dos contextos contemporâneos. Distinções de raça, gênero, faixa etária, entre outros, acabam sendo forjados em função das premissas do capitalismo industrial.

Esta linha de raciocínio nos encaminha para o debate em torno do que Douglas Kellner (2001) chama de “cultura da mídia”. O autor parece chamar atenção para os interesses e jogos de posicionamento e poder que fazem com que produtos midiáticos habitem a chamada “cultura da mídia” e como os discursos que unem objetos, disposições midiáticas e contextos se engendram. Para Douglas Kellner,

há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. (KELLNER, 2001, p. 9)

Cabe aqui uma reflexão sobre a classificação de Kellner sobre “cultura da mídia”. Chamo atenção para uma espécie de invólucro simbólico de modelização do cotidiano a partir destes produtos. É de nosso interesse debater a construção da noção de que um produto midiático segue relevante dentro de um determinado contexto em função da permanência de seus usos e construtos de atribuição de sentido. Em outras palavras, é no terreno da cultura, do consenso e das lógicas de apropriação que reconhecemos a longevidade de um objeto da cultura midiática. O conceito de Kellner nos ajuda a perceber como produtos

midiáticos se fazem presentes no tecido da vida cotidiana.

Os videoclipes seriam um ponto para o que podemos chamar de estilo de vida vinculado a uma lógica pop, entendendo o pop como uma premissa notadamente midiática. Como forma de posicionamento de um artista no mercado da música, logicamente, o videoclipe se impõe como uma extensão de um tempo de lazer do indivíduo e modela, com isso, apontamentos e pontos de vista dentro de uma vivência na cultura pop. O videoclipe fornece material simbólico para que indivíduos forjem identidades e modelem comportamentos sociais extensivos aos propostos pelas instâncias da indústria musical. Os cliques seriam, portanto, desde a sua gênese, nos anos 80, um dos instrumentais de ensinamento de uma vivência pop, revelando uma maneira particular de encarar a vida a partir da relação deliberada entre a vida real e os produtos midiáticos. Videoclipes, com suas narrativas e imagens disseminadas, fornecem símbolos, mitos e recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo, de forma transnacional e globalizante. “A cultura da mídia almeja a grande audiência, por isso, deve ser eco de assuntos e preocupações atuais, sendo extremamente tópica e apresentando dados da vida social contemporânea.” (KELLNER, 2001, p. 9)

Esta questão do videoclipe acionar um senso de pertencimento transnacional se alinha à própria perspectiva que as indústrias da cultura operam: a de que há uma espécie de grande comunidade global que, a despeito dos aspectos locais e da valorização de questões regionais, aponta para normas distintivas e de valores que estão articuladas a idéias ligadas ao cosmopolitismo, à urbanização, à cultura noturna. É nesta direção que vamos descortinando o fascínio que a cultura pop nos lega diante de espaços, cidades e contextos que parecem, de alguma forma, traduzir este senso: percebamos o quando a cidade de Nova York aciona um imaginário permeado pelo pop. Seja em espaços excessivamente fotografados e documentados como a Times Square, num certo senso de estar no “centro do mundo” ao transitar pela Broadway, com todas as peças musicais em cartaz ou mesmo de estar em locais que já foram excessivamente filmados e exibidos nos cinemas ou na televisão, circular por aqueles espaços parece nos legar a premissa de que, de alguma forma, somos “cidadãos do mundo”, pertencemos, vivemos de forma comum atrelados a outros sujeitos também situados em outras partes do mundo. Esta, digamos, vivência pop, no entanto, é ainda mais interessante do ponto de vista teórico e conceitual se pensada nas tensões e atritos com os contextos de origem dos sujeitos. Em outras palavras, é preciso pensar e investigar onde se encontram os vestígios, os traços, os indícios das relações existentes entre a cultura local e um desejo, uma ânsia pop e cosmopolista e de que forma estas tensões originam materialidades interpretativas.

O imaginário das cidades pop (mencionei Nova York, mas também podemos pensar em Londres, Paris, Los Angeles, Rio de Janeiro, entre outras) parece nos convocar para uma certa territorialidade comum, uma espécie de lugar que gostaríamos de estar em tensão com o local em que, verdadeiramente, estamos, que vemos em filmes, seriados, programas de TV, etc. Desta

geografia real e difundida midiaticamente também nasce o anseio por lugares que, de fato, não existem, mas são simulacros deste desejo de pertencimento. De alguma forma, estou me referindo ao que Marc Augé (1994) chamou de não-lugares (aeroportos, parques de diversão, parques temáticos, etc), ambientes criados para não trazerem traços, digamos, locais, para traduzirem o senso de que estamos neste espaço transnacional, contínuo em que podemos codificar e decodificar sem atritos de cognição em função de uma certa “marca local”. É do encontro entre esta noção de pertencimento global e cosmopolita, com as marcas específicas locais e ainda diante das próprias filigranas dos indivíduos que emergem esta sensibilidade pop a que me refiro; sensibilidade esta que parece conectar indivíduos do mundo inteiro seja sob a retranca daqueles que se fantasiam de personagens de histórias em quadrinho ou de cinema, os cosplays; ou mesmo em função da cultura dos fãs, da ideia de uma comunidade específica que pode ignorar territorialidades, marcas das línguas diferentes, mas existe diante de uma marca simbólica ancorada no midiático.

Filiações conceituais sobre cultura pop

Quero finalizar esta breve síntese de abordagens possíveis na ampla retranca da cultura pop apontando alguns autores, correntes e estudos que nos ajudam a balizar as perspectivas aqui delineadas. Primeiramente, sinto necessidade de lembrar aqui alguns estudos extremamente importantes, dentro da tradição dos Estudos Culturais, que apontaram para questões ligadas, por exemplo, a fenômenos próximos à Cultura Pop: a questão dos valores da música, notadamente o rock, na obra de Simon Frith (1996); abordagens sobre economia de mercado, indústrias fonográficas e “embalagens”/endereçamentos de produtos musicais nas análises de Andrew Goodwin (1992); o debate em torno de programas televisivos “enlatados” e excessivamente codificados nos textos de John Fiske (1989, 1995); a questão do cinema comercial norte-americano, as formas “fáceis” das indústrias culturais e os impasses ideológicos gerados nestes embates por Douglas Kellner (2001), entre outros. Tais abordagens, evocadas sobretudo em função de uma deliberada permissividade que os Estudos Culturais legaram, encontram novos impasses na contemporaneidade. Sinto necessidade, na tradição culturológica, de colocar em relevo a questão da presença dos aspectos econômicos na análise de fenômenos da cultura pop, evidenciando de forma clara e inquisitória, de que forma imposições econômicas agem sobre a produção de sentido dos produtos. É nesta direção que percebo a necessidade de, a partir de objetos e questões empíricas específicas, validar a inclinação dos Estudos Culturais para áreas próximas, notadamente a Sociologia da Produção, os Estudos de Consumo e a Economia Política da Comunicação. Em todas estas retrancas teóricas, percebo que se torna fundamental, a arquitetura de arcabouços teóricos a partir da necessidade dos objetos analisáveis.

De forma generalista, faço aqui uma provocação na aproximação que proponho entre abordagens dos Estudos Culturais e da Economia Política da Comunicação no tratamento de análises da cultura pop. Acho fundamental atenuar um ranço excessivamente frankfurtiano que algumas leituras de objetos

da cultura pop ganham na tradição da Economia Política da Comunicação. Reforço meu interesse por um olhar crítico sobre os fenômenos da Cultura Pop, no entanto, reconheço a necessidade de tratar as indústrias da cultura a partir de releituras menos “apocalípticas”, não deixando, com isso, de contemplar, de fato, a carga impositiva que, em alguns casos, as indústrias da cultura exercem sobre seus produtos e instâncias produtivas. Reivindico, portanto, a compreensão de fenômenos da cultura pop em suas complexidades - discursivas e culturológicas – e a ampliação das questões frankfurtianas de indústria cultural para noções mais contemporâneas como indústria(s) cultural(is), indústrias criativas e as novas engrenagens da cultura como produto.

No entanto, acho que o maior legado que a apreensão da cultura pop deve gerar no olhar analítico sobre objetos midiáticos é o reconhecimento de que há “brechas” nas “fórmulas” da mercantilização da cultura. Há “clareiras” das indústrias da cultura. Dessa forma, reconheço que as relações entre instâncias produtivas das indústrias e as dinâmicas de produção se desenham complexas e específicas. No sistema de estúdios do cinema, por exemplo, e na lógica de produção fordista de Hollywood, não se pode lançar um olhar meramente “demonizante” diante das imposições das instituições da indústria. Cabe aqui uma retranscrição: os estúdios Fox, com sede nos Estados Unidos, que realizam/financiam obras como o blockbuster “X Men” (adaptação da famosa história em quadrinhos e profundamente enraizado na estética do “cinemão-pipoca” de Hollywood) é o mesmo que distribui no mercado mundial as obras mais recentes do cineasta espanhol Pedro Almodóvar (“Fale com Ela”, “A Pele que Habito”, entre outros). Cabe aqui perceber as “brechas” nas lógicas de produção e consumo: diante de um estágio avançado das lógicas do capitalismo e do marketing, não sabe pensar o estúdio somente como uma instituição que visa única e deliberadamente o lucro. Sim, o lucro e o retorno financeiro com uma obra são ainda as molas propulsoras da existência das instituições na cultura. No entanto, há, atualmente, disposições do marketing que precisam posicionar estúdios como marcas num mercado global e plural. Com isso, apoiar, distribuir e “assinar embaixo” de filmes “menores”, de cinematografias fora do eixo de Hollywood, é uma importante retranscrição de posicionamento de mercado.

O exemplo da indústria da televisão, no Brasil, talvez, nos ajude a compreender também esta perspectiva. É preciso compreender a Rede Globo não somente como uma empresa de comunicação que produz entretenimento popular – notadamente as telenovelas. O reconhecimento da existência de “brechas” na Rede Globo nos impele a questionar, por exemplo, qual o lugar de um diretor como Luiz Fernando Carvalho dentro da emissora? Ao realizar minisséries como “Os Maias”, “Hoje é Dia de Maria” e “Capitu”, temos ciência de que Luiz Fernando Carvalho não está na Globo em função de estabelecer parâmetros de “retorno financeiro”. Seus produtos dialogam com a estética do cinema, do teatro, das diversas formas sincréticas de produção cultural. Sua presença na Globo reforça um lugar de experimentalismo que a emissora ainda reserva dentro de sua grade de programação. E o que é o experimentalismo senão uma “brecha” dentro das normas produtivas? Este exemplo nos

aciona perceber lógicas de distinção no campo da emissoras (assim como pensou Pierre Bourdieu), atreladas a perspectivas de marketing e posicionamento: a Globo se distingue por manter estruturas experimentais, ela se posiciona à parte, ela tem verba para este “plus” em sua programação.

Por outro lado, quero fazer mais uma provocação: por que não fazer análises com inclinações mais estéticas de produtos da cultura pop? Sinto, em alguma medida, que nós, pesquisadores de Comunicação, “driblamos”, “fugimos” do clichê. Não é preciso fugir do clichê, pelo contrário. O clichê é uma referência estética posta em prática nos produtos mercantilizados da cultura. Precisamos entender o clichê como parte de uma linhagem que tenta dialogar com o senso comum, com o “gosto médio”, com as formas simples de dizer. Neste caso, não se configura em “demérito” a identificação de fórmulas, das lógicas do clichê existentes em produtos da mídia. O clichê é uma chave de entendimento das “engrenagens” discursivas das indústrias da cultura. Se ele é usado, parte-se para a investigação de ordem estético-discursiva. Entendo, portanto, que o clichê é uma forma cultural que é modulável, reconfigurável, portanto, não se trata de uma estrutura estanque e sem mobilidade. Pelo contrário, vivo, o clichê se disfarça sobre camadas de produção de sentido e se revela uma das chaves de entendimento das estéticas da cultura pop. Portanto, de alguma forma, ao “defendermos” o clichê, proponho a releitura de “Sociedade de Espetáculo”, de Guy Debord, de maneira menos “apocalíptica” e negativa. Outra provocação: por que atribuímos um tom tão negativo para a noção do simulacro? O simulacro pode não ser uma resposta a um contexto específico?

Sinto necessidade de debater a questão da duração de um artista da cultura pop. Investigar a permanência do artista no contexto midiático é uma questão de performance, assim como pensada por Erving Goffman. Olhem as dicotomias performáticas: vida pública X vida privada, noção de visibilidade. Estratégias de gestão de imagem. Cabe uma pergunta: o que é “durar” na mídia? Vidas privada e pública, performances musicais em shows, videoclipes, vídeos captados amadoramente e dispostos em plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais, fotografias: uma existência documentada. Precisamos reconhecer que estamos diante de novos modelos de star system e da emergência das redes sociais como ambiente performático. Estar pensando diante dessas ferramentas, certamente, nos ajudará a complexificar e aprofundar os estudos sobre fenômenos e produtos da cultura pop.

Referências Bibliográficas

AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. Simulações e Simulacros. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CERTEAU, Michel de. Artes de Fazer: A Invenção do Cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.

CRUZ, Décio Torres. O Pop: Literatura, Mídia e Outras Artes. Salvador: Quarteto, 2003.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre A Sociedade do Espetáculo. São Paulo: Contraponto, 1997.

FEATHERSTONE, Mike. Cultura de Consumo e Pós-Modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FISKE, John. Understanding Popular Culture. Boston: Unwin Hyman, 1989.

_____. Television Culture. London: Routledge, 1995.

FRITH, Simon. Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge/ Massachusetts: Havard University Press, 1996.

GOFFMAN, Erving. A Representação do Eu na Vida Cotidiana. 13.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

_____. Comportamento em Lugares Públicos. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

_____. Ensaios Sobre Rituais de Interação. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

GOMES, Itânia. O Embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. In: CASTRO, Maria Lília Dias e DUARTE, Elizabeth Bastos. *Em Torno das Mídias: Práticas e Ambiências*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008. p. 96-112.

GOODWIN, Andrew. *Dancing in The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da Estética da Mercadoria*. São Paulo: Unesp, 1997.

HERSCHMANN, Micael. *Lapa, Cidade da Música*. Rio de Janeiro: Maud X, 2007.

HERSCHMANN, Micael e KISCHINHEVSKY, Marcelo. A “Geração Podcasting” e os Novos Usos do Rádio na Sociedade do Espetáculo e do Entretenimento. In: XVI Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). *Anais Eletrônicos*. Curitiba (PR), 2007. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_263.pdf. Acesso em 10 de maio de 2012.

JANOTTI, Jeder. Entretenimento, Produtos Midiáticos e Fruição Estética. In: XVIII Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). *Anais Eletrônicos*. Belo Horizonte (MG), 2009. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1150.pdf. Acesso em 12 de maio de 2012.

KELLNER, Douglas. *Cultura da Mídia*. Bauru (SP): Editora da Universidade do Sagrado Coração (Edusc), 2001.

LEMOS, André. *Mídias Locativas e Territórios Informacionais*. Salvador, 2008. Disponível em http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/midia_locativa.pdf. Acesso em 12 de maio de 2012.

LIPPARD, Lucy. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1998.

MICKEY, J.T. A Postmodern View of Public Relations: Sign and Reality. In: *Public Relations Review*. New York: NYU Press, 1997. p. 271-284.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. San Francisco: Open University Press, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. A Indústria do Entretenimento e a Sociedade de Espetáculos. In: _____. *A Corrida para o Século XXI*. 7. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 73-94.

SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music*. New York: Routledge, 1994.

_____. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

Notas

(1) Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, na cidade de Manaus (AM).

(2) Desde então, instituí o Grupo de Pesquisa em Mídia, Entretenimento e Cultura Pop (Grupop), no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde desenvolvo o projeto de pesquisa “Cultura Pop: Performances, Produtos e Territorialidades”.

(3) A defesa do popular traduz uma atitude artística adversa ao hermetismo da arte moderna. Nesse sentido, a “Pop Art” operava com signos estéticos de cores massificados pela publicidade e pelo consumo, usando tinta acrílica, poliéster, látex, produtos com cores intensas, fluorescentes, brilhantes e vibrantes, reproduzindo objetos do cotidiano em tamanho consideravelmente grande fazendo referência a uma estética da sociedade de consumo. (LIPPARD, 1998, p. 16)

Urban storytelling ed estetiche del quotidiano. Gli hashtag come parole chiave del sentire comune

*Urban storytelling and aesthetics of everyday life.
Hashtags as keywords feel common*

Paolo Peverini

Pesquisador de Semiótica na Universidade Luiss Guido Carli de Roma e membro do CMCS (Centre of Media and Communication Studies “Massimo Baldini”). Em 2013 participou de estágio de professor visitante na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Riassunto: Mai come in questi anni nello scenario dei social media è emersa la centralità del “sentire comune”, della condivisione delle esperienze, di pratiche, rituali, favorita dalla competizione accesa tra diverse piattaforme che animano un ecosistema della comunicazione sempre più fondato sulla narrazione del vissuto quotidiano. L’obiettivo dell’articolo è delineare una prospettiva sociosemiotica per l’analisi di alcuni fenomeni, particolarmente diffusi, di estetizzazione del vivere metropolitano, una profonda trasformazione dell’esperienza sensibile che caratterizza le forme dell’abitare nella contemporaneità, un cambiamento del sentire comune alimentato dalle logiche pervasive dell’ipercomunicazione e dell’iperesposizione. In particolare l’articolo, prendendo in considerazione tre assi in relazione tra di loro (una semiotica dei media, una semiotica della città, una semiotica delle pratiche di vita quotidiana) si concentra sulla proliferazione di segni apparentemente tanto ovvi e “trasparenti” quanto in realtà densi di ricadute sul piano degli effetti di senso: i cosiddetti hashtag.

Parola-chiave: Sociosemiotica, hashtag e social network, urban storytelling, vita quotidiana

Abstract: *In recent years the centrality of a common sense emerged with increasing strength in the social media scenario: sharing experiences, practices and rituals, is fostered by competition among the manifold networks that enliven a communications ecosystem more and more based on everyday life storytelling. The aim of this article is to contribute to a sociosemiotic recognition on some particularly diffuse aspects of the aestheticization of urban life, those sensible experience deep transformations that characterize the forms of contemporary living, those changes in the common sentiment fostered by pervasive logics of mediatic overexposure. In particular the article, at the intersection of three axes – media semiotics, urban semiotics and semiotic observation of everyday practices –, concentrates on the spreading of hashtags, apparently obvious and “transparent” signs, that actually entail consequences on borders that separate everyday life and the conversations about it..*

Keywords: *Sociosemiotics, hashtag and social network, urban storytelling and everyday life.*

Al pari della società arcaica o della società rurale (numericamente modeste) che possiedono, prima della realizzazione effettiva dei discorsi orali, l'insieme dei codici necessari alla lettura, così la nostra società moderna prova piacere non a decodificare informazioni nuove o ad acquisire un sapere supplementare, ma a riconoscersi nei testi che si sviluppano davanti ai suoi occhi e che decifra senza fatica. Questa ridondanza di contenuti, che dà piacere proprio perché ci rinvia un'immagine valorizzata di noi stessi, viene completata dalla ricorrenza delle forme (Greimas 1991, 53).

L'estetizzazione della vita quotidiana negli spazi urbani.

Nella prospettiva della ricerca sociosemiotica, analizzare le trasformazioni complesse che investono il binomio città/comunicazione nel contesto di forme di convergenza mediale sempre più avanzate e pervasive, significa in primo luogo riconoscere che il senso dei luoghi non può prescindere dalla presenza di fenomeni di tipo linguistico, da complessi meccanismi che pongono in correlazione una molteplicità di forme e sostanze dell'espressione e del contenuto. Del resto occorre osservare, in via preliminare, che qualsiasi città si configura come un "oggetto" semiotico innegabilmente plurale, polisemico, caratterizzato da fenomeni di stratificazione del senso che, scoraggiando qualsiasi tentativo di "lettura" immediata, sollecitano piuttosto un paziente lavoro di analisi (1).

A questo proposito, come afferma Isabella Pezzini, lo studio semiotico di una metropoli in particolare, non può che

(...) procedere per disaggregazioni, non tanto e non solo fra singoli oggetti - monumento, negozio, magazzino - ma per proprietà che a un determinato livello li accomunano. Si tratterebbe quindi di individuare dei livelli di lettura, delle isotopie, per l'appunto, le stesse che in modo intuitivo circolano già nei discorsi sociali che hanno per oggetto la città, e dove si incrociano implicitamente sistemi di valori estetici (il bello e il brutto), politici (la "salute" sociale e morale), razionali (la funzionalità, l'economia ecc.), e in cui viene pur sempre ribadita una sorta di mitologia del rapporto tra individuo e società che la città, spesso disforicamente, materializza (Pezzini 2004, 263).

I processi della significazione che caratterizzano gli spazi del vivere metropolitano si fondano (e vengono continuamente rinegoziati tra i vari attori sociali che a vario titolo contribuiscono ai modi della loro esistenza) su complessi meccanismi di tipo traduttivo nei quali la distinzione, solo in apparenza ovvia e pienamente giustificata, tra i luoghi e i linguaggi che ne parlano viene a cadere. Come ribadisce Gianfranco Marrone (2013, 30) si tratta infatti di riconoscere che

(...) vale maggiormente per la città ciò che è tipico di qualsiasi entità culturale: il discorso che essa tiene e il discorso su di essa sono la medesima cosa, si appoggiano l'uno sull'altro, presupponendosi reciprocamente. Se una città è innanzitutto la memoria che su di essa si stratifica nella cultura, appare evidente che la sua identità è data come risultante finale – ancorché in continua trasformazione – sia di tutto

ciò che essa dice con i propri mezzi (geografici, spaziali, urbanistici, architettonici) sia di tutto ciò che su di essa viene detto con ogni linguaggio possibile (letteratura, pittura, fotografia, cinema etc.) ivi compreso il linguaggio prossemico, le narrazioni idiosincratiche, i riferimenti valoriali di chi la abita, la percorre, la usa.

Ecco dunque che nella prospettiva del semiologo il punto di partenza da cui muove l'analisi degli spazi urbani consiste innanzitutto nel ribadire l'impossibilità di situare la città al di fuori di una riflessione sulla significazione, dal momento che il senso di qualunque città si costituisce e si manifesta, fino a radicarsi profondamente, intorno a un doppio movimento che ruota necessariamente intorno alla nozione di linguaggio (2).

Da un lato, infatti, le città sono oggetto di una pluralità di linguaggi, forme testuali, generi di discorso. Esse vengono continuamente convocate sul piano del contenuto da un "parlare" costante, una polifonia che stratificandosi consente ai luoghi di acquisire e manifestare una propria consistenza semiotica, uno spessore sul versante della significazione che li pone in relazione con altre forme della spazialità, in un insieme di relazioni articolate sotto forma di analogie e differenze, continuità e discontinuità. Dall'altro, spostando la prospettiva di analisi sul versante dell'enunciazione, le città possono essere intese come "soggetti" in grado di produrre e alimentare una grande quantità di discorsi, appartenenti a generi distinti che a loro volta si manifestano pienamente sotto forma di una molteplicità di linguaggi, spesso sincretici. Indagare l'identità culturale della città, esplorarne il senso, significa dunque riconoscere in primo luogo l'interdipendenza di questi due movimenti, la città "parlata" e la città intesa come soggetto in grado di produrre e far circolare discorsi e testi.

Significativamente, nel corso degli ultimi anni, all'interno degli studi sulla significazione la riflessione sullo statuto semiotico degli spazi urbani è andata sempre più integrandosi con due filoni di ricerca di grande attualità dedicati, rispettivamente, all'analisi delle pratiche di vita quotidiana e ai linguaggi dei media, alimentando un dibattito quantomai aperto che investe tanto il piano di una teoria generale del senso quanto il versante degli strumenti di metodo necessari per "interrogare" corpora testuali sempre più differenziati (3). Non è un caso dunque che la città assuma un ruolo progressivamente sempre più rilevante all'interno del progetto di una sociosemiotica intesa come una "semiotica delle significazioni fondate, condivise e trasformate nelle interazioni sociali" (Pozzato 2012, 8).

A partire da queste premesse, e mantenendo sullo sfondo l'ampio e articolato dibattito sulle peculiarità che contraddistinguono l'approccio sociosemiotico nell'ambito delle scienze umane e sociali, si tenterà qui di approfondire la correlazione tra alcune trasformazioni di ampia portata che segnano l'esperienza della vita quotidiana negli spazi cittadini e la diffusione di media conversazionali (social network) sempre più improntati a rivendicare l'annullamento della distanza che separa la presa diretta del mondo sensibile dalla condivisione della sua messa in forma narrativa.

Più precisamente, si cercherà di delineare una prospettiva

sociosemiotica per l'analisi di alcuni fenomeni, particolarmente diffusi, di estetizzazione⁽⁴⁾ del vivere metropolitano, una profonda trasformazione dell'esperienza sensibile che caratterizza le forme dell'abitare nella contemporaneità, un cambiamento del sentire comune alimentato dalle logiche pervasive dell'ipercomunicazione e dell'iperposizione (5), correlate allo sviluppo e alla diffusione crescenti dei social network.

Mai come in questi anni infatti nello scenario dei media digitali è emersa la centralità del “sentire comune”, della condivisione delle esperienze, di pratiche, rituali, favorita dalla competizione accesa tra diversi social network che sollecitano forme di partecipazione sempre più fondate sulla narrazione del vissuto quotidiano. In particolare, la geolocalizzazione integrata nel funzionamento dei principali social network, unitamente alla facilità di accesso al web garantita dalle reti wi fi, contribuiscono a ridisegnare profondamente i confini che separano l'esperienza diretta del vivere quotidiano negli spazi urbani dalla sua condivisione. Nella prospettiva di una riflessione sociosemiotica incentrata sulle logiche della significazione in gioco nelle pratiche di vita quotidiana, una delle questioni più stimolanti da indagare riguarda dunque, necessariamente, le trasformazioni estetiche di ampia portata (Montani 2010) alimentate dalla pervasività di media digitali che promuovono una “naturale” integrazione tra:

- l'innovazione sul versante tecnologico
- i territori urbani
- le reti sociali
- la sfera della sensibilità umana.

Con i social media la correlazione tra l'esperienza diretta e gli spazi urbani al cui interno le diverse forme e pratiche di vita si dispiegano subisce alcune trasformazioni significative: come alcuni studiosi (Lovink 2012) mettono in evidenza, la gestione del proprio profilo, della propria web reputation e, più in generale, le conversazioni con la community di riferimento possono assumere le caratteristiche di una vera e propria “ossessione collettiva”. Sempre più spesso ad esempio, prima ancora che i partecipanti a un evento dal vivo vi prendano parte attivamente, l'oggetto dell'esperienza diretta viene nominato tramite una parola chiave (un hashtag ufficiale), per regolamentare e condividere online le conversazioni che vertono su di esso.

Uno dei tratti più significativi della regolamentazione dell'esperienza sensibile resa possibile da una tecnologia sempre più smart è rappresentato dalla dimensione ludica del vivere “ordinario”, con particolare riferimento agli scenari metropolitani. Nei processi di estetizzazione del vissuto quotidiano le metropoli e le forme di vita che in esse si dispiegano si configurano come “campi da gioco” dai confini variabili, risorse di processi potenziali di significazione dallo statuto attualmente incerto ma senz'altro di grande interesse. Esperimenti avanzati di realtà aumentata come Google Ingress o wearable computer come i Google glasses, testimoniano di un processo di riconfigurazione in chiave ludica delle forme di esperienza condivisa che

caratterizzano la vita quotidiana nei conglomerati urbani. Una tecnologia sempre più pervasiva, di facile accesso e utilizzo immediato, come quella resa disponibile ormai da tempo dai comuni smartphone, si alimenta dei processi stratificati della significazione tramite i quali una metropoli viene quotidianamente vissuta dai suoi abitanti.

Seguendo questa prospettiva, la significazione in gioco nel vivere metropolitano si presta dunque a essere presa in esame esplorando alcune forme, particolarmente eclatanti, di rinegoziazione, regolamentazione e condivisione dell'esperienza diretta e indiretta dei luoghi, una canalizzazione delle forme di vita quotidiana che nei social media viene declinata in chiave narrativa, dando vita al fenomeno del cosiddetto urban storytelling.

Per offrire un contributo alla riflessione su alcune delle trasformazioni che caratterizzano l'interdipendenza tra spazialità urbane e discorsi sociali verranno esaminate alcune delle forme più attuali che la narrativizzazione del vivere quotidiano assume nel contesto dei social network, prendendo in considerazione tre assi in relazione tra di loro:

- una semiotica dei media (considerati, alla luce dell'experiential turn (6), in quanto dispositivi di regolazione e rinegoziazione in grado di attivare forme peculiari di esperienza).

- una semiotica della città (che considera gli spazi urbani non banalmente come un contesto in cui si inscrivono e assumono pregnanza fenomeni molteplici della significazione, quanto piuttosto come una forma semioticamente densa, stratificata, un co-testo a tutti gli effetti, dotato di una propria consistenza e un proprio linguaggio).

- Una semiotica della vita quotidiana (intesa come una delle soglie della ricerca semiotica contemporanea in cui la riflessione sui sistemi e sui processi della significazione viene estesa dai testi e dai discorsi agli stili e alle pratiche di vita).

Riprendendo la riflessione critica sviluppata da Ruggero Eugeni (2010a, 17) nei confronti del progetto, piuttosto diffuso nel panorama composito dei media studies, che mira a ribadire la naturalizzazione dell'esperienza e per estensione, dell'esperienza mediale, si tratterà dunque di ribadire la vocazione critica dell'approccio semiotico, la legittimità di un metodo finalizzato innanzitutto a “[...] minare le basi di un progetto ideologico che i media perseguono: quello di affermare l'impercettibilità della loro attività”.

In questo senso, si tratterà dunque di contestare la presunta naturalizzazione dell'esperienza mediale, di demitizzare l'innocenza e la trasparenza degli apparati mediali che regolano l'accesso a un insieme quantomai vasto di risorse esperienziali, ribadendo semmai la natura progettuale e progettata che caratterizza la relazione sempre più stretta tra i social network, il vivere

quotidiano, gli spazi urbani.

Coerentemente con la riflessione critica sul senso comune che rappresenta una delle direttrici della ricerca semiotica sulle mitologie del vivere quotidiano (che muove dal lavoro pionieristico inaugurato da Roland Barthes e che ancora oggi è al centro di un dibattito che travalica i confini della stessa semiótica (7), si tenterà dunque di offrire una prospettiva sociosemiotica per l'analisi di alcuni discorsi che vertono sulle pratiche di vita negli spazi urbani, concentrando l'attenzione sulla proliferazione di segni apparentemente tanto ovvi e "trasparenti" quanto in realtà densi di ricadute sul piano degli effetti di senso: i cosiddetti hashtag.

La proliferazione degli hashtag: parole chiave del sentire comune.

La parola hashtag è un neologismo, un'espressione della lingua inglese derivante dalla fusione di due termini preesistenti: hash (cancelletto) e tag (etichetta). L'hashtag è dunque un tipo di tag (8) utilizzato in un numero crescente di social network per creare etichette utili a circoscrivere il topic di una conversazione.

Gli hashtag sono composti da parole o combinazioni di parole concatenate che sono precedute per convenzione dal simbolo # (cancelletto, in inglese appunto hash). Su scala internazionale questo strumento di creazione, condivisione e regolamentazione delle conversazioni incentrate su contenuti specifici si è rapidamente diffuso in seguito al suo impiego nelle proteste divampate in Iran durante le elezioni presidenziali del 2009. Twitter, che in origine non disponeva di alcun servizio per raggruppare i messaggi realizzati dagli utenti (i tweet), ha utilizzato l'hashtag come uno strumento di facile utilizzo per indicizzare i contenuti. Dal 2009 infine Twitter ha esteso il collegamento ipertestuale sugli hashtag a tutti i messaggi recenti che citano la stessa parola chiave, facilitando a tal punto il reperimento e la condivisione dei contenuti da rendere comune la pratica del cosiddetto live tweeting, vale a dire il commento in tempo reale di un evento da parte dei soggetti che ne fanno un'esperienza diretta o indiretta tramite la partecipazione ai flussi di messaggi (stream) che compongono le conversazioni.

Ciò che rende pienamente pertinente l'analisi di questa forma di tagging per una riflessione sociosemiotica sugli effetti di senso che emergono dall'intersezione tra vita quotidiana, spazi urbani, apparati mediali, non è banalmente la diffusione crescente degli hashtag (una vera e propria proliferazione), quanto piuttosto l'emergere di una serie di pratiche progressivamente sempre più codificate che ne definiscono l'impiego da parte di una pluralità di soggetti dell'enunciazione sollecitati dai social network a condividere e ad alimentare discorsi sulla partecipazione diretta o mediata al vivere metropolitano.

Osservando il modo in cui, nel corso di pochi anni, sono cambiate le modalità di utilizzo degli hashtag, emerge chiaramente come la funzione di questo strumento travalichi ampiamente l'operazione di etichettatura dei topic da parte dei soggetti che prendono parte a una conversazione. La scelta di

utilizzare un determinato tag si iscrive infatti all'interno di una logica socio-semiotica di portata decisamente più ampia che, con particolare riferimento agli scambi comunicativi che riguardano il vissuto degli utenti, consiste in una diffusa regolamentazione dell'esperienza sensibile.

L'operazione di attribuzione di un hashtag a un luogo o a un evento definiti da precise coordinate spazio-temporali infatti non è mai neutra, semplice nominazione, piuttosto consiste nel tentativo di circoscrivere, canalizzare e orientare, in funzione della massima condivisione, l'esperienza del suo svolgersi.

Gli hashtag non vanno dunque intesi come innocue "didascalie", quanto piuttosto come istruzioni per l'uso degli spazi urbani, parole chiave che circoscrivono e sempre più spesso orientano una serie di conversazioni sul senso dei luoghi e sulle pratiche del loro consumo, coinvolgendo una molteplicità di soggetti distinti. Di conseguenza, la funzione di regolamentazione assolta da questi segni tanto diffusi da apparire normali, ovvi, "naturali" non può che essere inquadrata all'interno di una logica di tipo metacomunicativo.

Significativamente il ruolo giocato dagli hashtag nell'alimentare il processo di estetizzazione della vita quotidiana si manifesta con grande evidenza nell'utilizzo sempre più massiccio che ne viene fatto anche per favorire la condivisione delle fotografie digitali. Nel processo di profonda trasformazione delle modalità di rappresentazione del vivere quotidiano negli spazi urbani, il ruolo delle immagini, nello specifico delle fotografie digitali, si rivela infatti decisivo, come emerge con evidenza osservando le pratiche comunemente diffuse di utilizzo di Instagram, la più celebre applicazione gratuita che consente agli utenti di scattare fotografie tramite mobile device, applicare una serie di filtri predefiniti e condividere il risultato finale sulla propria piattaforma social e su una molteplicità di altri network (9).

L'uso di dispositivi medialti sofisticati e portabili si alimenta, con ogni evidenza, della narratività insita nello svolgersi delle azioni quotidiane. Il piano del contenuto preso in carico dalle forme di testualità prodotte da apparati medialti sempre più "incorporati" nell'agire individuale, si compone infatti, sempre più spesso, di una serie di episodi di vita personale, resi accessibili a partire da operazioni ampiamente codificate di ritaglio, messa in discorso e condivisione di pratiche di vita ordinaria.

Le caratteristiche principali di questo genere di applicazione che combina le funzioni di fotoritocco digitale e di condivisione dei contenuti tipiche dei servizi di social network, riguardano infatti:

- il livello plastico dell'immagine, in particolare le dimensioni del significante planare (l'utente è obbligato a ritagliare l'immagine di partenza applicando un formato quadrato che chiaramente rinvia alle misure delle celebri Polaroid).
- i colori, la saturazione e la nitidezza (parametri modificabili con un semplice gesto utilizzando un numero limitato di filtri che consentono di

riprodurre facilmente un'estetica fotografica dichiaratamente vintage).

- la possibilità di scrivere brevi commenti, di utilizzare i tag per favorire il reperimento della fotografia, e infine di attivare la geolocalizzazione per rendere visibile il luogo in cui essa è stata realizzata.

Il successo crescente di questa applicazione, la diffusione del neologismo "instagrammare" (ormai comunemente usato per indicare l'utilizzo dei filtri per il fotoritocco), l'emergere di una serie di pratiche sempre più codificate e condivise nella scelta dei tag da associare alle immagini, testimoniano di un processo progressivamente sempre più evidente di canalizzazione dell'esperienza mediale fortemente attestato nell'uso quotidiano e che contribuisce ad alimentare una semiotica del sentire comune. In altri termini: una rappresentazione ampiamente regolamentata dell'attività sensibile che permea i tracciati del vivere ordinario. A questo proposito, osservando molte immagini manipolate grazie ai filtri di Instagram e categorizzate in funzione di scelte precise sul versante degli hashtag, emergono almeno due aspetti rilevanti per una riflessione sociosemiotica.

Da un lato, si assiste a un processo collettivo di segmentazione della vita ordinaria sotto forma di una serie di programmi narrativi fortemente codificati, un'operazione di ritaglio del sentire comune che contribuisce ad attestare il racconto del quotidiano intorno a tracciati dell'esperienza ben definiti, nominati in modo inequivocabile grazie agli hashtag (#breakfast, #work, #school, #shopping, #dinner...). All'interno del flusso della vita quotidiana vengono così individuate, selezionate, nominate e condivise un insieme di risorse esperienziali comuni, utili ad alimentare potenzialmente il piano del contenuto dell'immagine fotografica e, per estensione, dell'insieme di conversazioni che da essa hanno origine.

Dall'altro, il ricorso a un comune design esperienziale (10) (Eugeni 2010), facilitato da applicazioni caratterizzate da interfacce sempre più user friendly, gioca un ruolo determinante nel ricondurre le immagini della vita ordinaria a una serie di forme estetiche preordinate, dunque comuni. Lo stesso bilanciamento di colori, gli stessi effetti di luce, le medesime sfocature sono ampiamente utilizzate da un numero sempre più esteso di utenti per manipolare le fotografie che ritraggono pratiche di vita quotidiana ben distinte. Una delle conseguenze più eclatanti di questo utilizzo diffuso e talvolta indiscriminato di effetti visivi standardizzati consiste nell'iperproduzione e nella condivisione di immagini che rinviano a una rappresentazione spesso uniformata delle forme di vita contemporanea.

Seguendo questa prospettiva, risulta particolarmente utile il richiamo alla riflessione condotta da Pietro Montani (2007) nei confronti della cosiddetta bioestetica e, nello specifico, del ruolo decisivo giocato dai dispositivi mediali nella ridefinizione della capacità sensibile dei soggetti. Uno degli esiti più eclatanti di un quotidiano estetizzato, caratterizzato dall'ipersentire, andrebbe dunque individuato nel riconoscersi, sempre più diffuso, in un modello di "vita assicurata", un contenimento dell'attività sensibile, una riduzione delle potenzialità estetiche in gioco nella relazione tra soggetto e mondo

dell'esperienza. Come ribadisce Riccardo Finocchi (2011, 12)

Si tratta di riconoscere nella peculiarità della vita contemporanea, nel sentire delle persone, nuove forme estetiche derivabili da nuove esigenze della sensibilità, spesso legate alle (o indotte dalle) innovazioni tecnologiche (in particolare mediatiche). Le conseguenze dell'estetizzazione del quotidiano si caratterizzano appunto come effetti sulla sensibilità, in quanto capaci di uniformare, regolare e canalizzare l'attività sensibile, di preordinarla e di indirizzarla, e quindi in questo senso anche contenerla.

Seguendo questa riflessione, è possibile dunque individuare la dinamica sociosemiotica su cui si fonda il successo di applicazioni come Instagram nell'importanza che assume per gli utenti la condivisione dell'esperienza quotidiana, rispetto ai processi della significazione in gioco nell'immagine fotografica. In altre parole, l'uso della fotografia è finalizzato non tanto a un far vedere quanto piuttosto a un farsi vedere (e dunque un farsi riconoscere) che risponde a una serie di pratiche condivise che regolamentano la circolazione delle conversazioni.

Come si accennava, un segnale ancora più eclatante di questa tendenza marcata all'estetizzazione della vita ordinaria emerge prendendo in esame la relazione che si stabilisce tra i contenuti delle conversazioni e gli hashtag. L'interdipendenza tra i tag e le fotografie non consiste mai in una banale funzione di complemento, al contrario si può osservare come queste parole chiave eccedano il senso dell'immagine stessa. Gli hashtag che rinviano a forme e pratiche di vita negli spazi urbani non vanno intesi come etichette la cui funzione si esaurisce all'interno di uno tra i tanti discorsi sulle città, semmai la loro proliferazione contribuisce a ridefinire il senso stesso dei luoghi del vivere contemporaneo, più precisamente quell'effetto di senso complessivo tramite il quale una città assume uno spessore di tipo semiotico.

A questo proposito è senz'altro opportuno richiamare le considerazioni avanzate recentemente da Gianfranco Marrone sul modo in cui la semiotica interviene a ridefinire lo statuto della città, individuandone il fondamento, prima ancora che nelle caratteristiche strutturali dello spazio abitato, proprio nei processi dinamici e continuamente rinegoziabili di produzione della significazione.

La città è un effetto-città, che si esprime ora attraverso una città empirica nella sua interezza, ora mediante una sua piccola parte, ora anche per il tramite di un qualsiasi altro supporto comunicativo o materia espressiva [...] Prima ancora che nella sua configurazione interna, nella sua struttura, una città si costituisce a partire dai suoi confini, grazie a quell'atto semiotico fondamentale per il quale la produzione di una differenza è costruzione di senso (Marrone 2013, 11).

Se l'obiettivo della semiotica è quello di individuare, dietro la superficie degli spazi urbani, lo spessore e la complessità di un vero e proprio linguaggio (in apparenza nascosto e oggetto di una serie di usi spesso inconsapevoli da parte degli stessi soggetti che lo praticano), è pienamente legittimo riconoscere dietro il fenomeno della proliferazione degli hashtag dedicati alle città la presenza di un discorso sociale che inevitabilmente impatta sull'identità culturale

dei luoghi urbani.

Gli hashtag infatti contribuiscono alla costruzione/rinegoziazione dell'effetto-città ritagliando nuovi confini intorno a un "oggetto" semioticamente già complesso, selezionando ed esplicitando, spesso a partire proprio da azioni di vita comune, una serie di isotopie, percorsi narrativi, elementi figurativi, fino a rinegoziare i limiti che separano la città concreta dai discorsi che ne parlano e che essa stessa produce, come appare evidente a uno sguardo etnosemiotico se si osserva il moltiplicarsi degli hashtag stessi nei luoghi concreti del consumo, della cultura, della protesta (11).

Di conseguenza, il fenomeno spontaneo del live tweeting che si propaga in occasione di eventi sul territorio, progettati o imprevedibili, anticipando spesso la copertura da parte dei media tradizionali dell'informazione, può essere considerato come un contributo, talvolta decisivo, alla negoziazione intersoggettiva del senso di ciò che accade negli spazi urbani.



La rappresentazione convenzionale di un quotidiano estetizzato contribuisce così a trasformare tutta una serie di pratiche comuni che normalmente regolamentano i tracciati della vita ordinaria negli spazi urbani in istruzioni di comportamento e di lettura dello spazio effettivo e dei rapporti intersoggettivi che in esso si manifestano.

È proprio in questa prospettiva che emerge dunque la funzione tutt'altro che scontata o innocente di queste parole chiave.

Urban storytelling. Un metadiscorso espanso e regolamentato.

I tag, introducendo nei confronti dell'immagine fotografica lo spessore di un metadiscorso espanso e al contempo regolamentato, supportano il processo di condivisione di un vissuto comune che viene declinato in chiave narrativa e in cui si ritrovano una dimensione scopica (relativa alla circolazione degli sguardi che regolano l'accesso a un oggetto dell'esperienza quotidiana), una dimensione cognitiva (relativa alla circolazione del sapere) e ovviamente una dimensione che investe la sfera patemica, affettiva dei soggetti. Nella prospettiva di una semiotica dei media digitali, questa forma di storytelling può essere definita espansa, poiché:

- sul versante dell'enunciazione è aperta al contributo di un numero variabile di soggetti dotati di competenze e interessi differenziati
- non prevede uno sviluppo lineare

- si alimenta di linguaggi molteplici
- si estende sulle diverse piattaforme social
- non ha un limite predefinito di tipo temporale

Al contempo essa appare fortemente regolamentata, dal momento che la circolazione delle immagini, e più in generale dei discorsi sulle diverse pratiche che vengono condivise, si basa sull'accettazione di una serie di consuetudini relative, prima ancora che alla scelta della situazione da fotografare, al posizionamento del dispositivo mediale, alla composizione dell'inquadratura o ai filtri da impiegare, proprio alla scelta dei tag che potenzialmente ne garantiscono la visibilità (12).

Un altro segnale eclatante del processo di estetizzazione del quotidiano consiste dunque nel fatto che, in particolare per quanto riguarda gli utenti più attivi, è la popolarità dei diversi hashtag ad orientare la scelta delle situazioni da fotografare e condividere nelle conversazioni (13).

A questo proposito, una pratica largamente attestata consiste ad esempio nel moltiplicare gli hashtag associati a una fotografia allo scopo di alimentarne le possibilità di condivisione, attingendo a una serie di categorie ben distinte che impattano sull'effetto-città a diversi livelli (tematico, narrativo, figurativo).

In particolare, sempre più spesso appare evidente come la logica semiotica sulla quale si fonda il funzionamento degli stereotipi orienti le scelte di un numero crescente di soggetti, garantendo l'accesso a una riserva di senso preconstituito. Al di là dei tag che svolgono una funzione di tipo referenziale, indicando luogo e periodo dell'anno in cui è stata realizzata l'immagine, proliferano infatti le parole chiave che rinviano a una molteplicità di cliché, richiamando argomenti, situazioni, pratiche, passioni, oggetti e figure fortemente radicati nell'immaginario condiviso, come si può osservare scorrendo i termini più frequentemente associati alle fotografie dedicate a una città-culto come Parigi.

#cestmonparis, #walkinginparis, #parisianlocal, #urbanromantic, #parisian, #parisfashionweek, #parisbynight, #parisjetaime, #baguettes, #paris-saintgermain, #parisamour, #parisstreetart, #parislife, #parisatnight, #cityoflight, #villelumiere, #parismaville.



In questo metadiscorso sul sentire comune la tenuta di un hashtag si rivela spesso molto effimera, inevitabilmente temporanea, legata alla capacità dei soggetti di generare engagement, di alimentare le conversazioni.

Particolarmente significativo è il fatto che il processo di aggiornamento continuo delle parole chiave si alimenti anche di testi e generi discorsivi preesistenti, inquadrandosi all'interno di una relazione di tipo ecologico fra i contenuti di una cultura, una vera e propria ecologia semiotica (14) caratterizzata da un marcato dinamismo interno, come si può osservare scorrendo in particolare i titoli dei film associati ai luoghi simbolo di molte città.

Per tornare all'esempio di Parigi, un caso esemplare è rappresentato senz'altro dalla stringa di hashtag #amelie #ameliepoulain, #cafedesdeuxmoulins, #maisoncollignon che non consistono in una semplice sequenza di etichette utili a nominare i luoghi più rappresentativi del celebre film diretto nel 2001 da Jean-Pierre Jeunet e fotografati dagli utenti di Instagram, ma sanciscono la correlazione tra l'accesso al mondo indiretto del discorso filmico e l'esperienza diretta del luogo urbano in cui esso è stato ambientato, impattando sul senso dell'immagine fotografica e contribuendo a risemantizzare lo spazio cittadino e le pratiche di vita quotidiana che in esso si dispiegano.

La funzione degli hashtag non si risolve così in una semplice operazione di ancoraggio del contenuto del testo fotografico, o di esplicitazione della funzione referenziale dell'immagine tramite la quale l'utente testimonia nel social network la propria presenza in un luogo popolare. Il ruolo distintivo di queste parole chiave è piuttosto quello di rinegoziare il senso di un'esperienza di vita quotidiana e al contempo di alimentare la circolazione mirata del suo racconto in funzione delle logiche semiotiche dell'interdiscorsività e dell'intertestualità. L'utilizzo di tag che per convenzione rinviano a una specifica pellicola cinematografica favorisce infatti una diffusione "controllata" della fotografia, consentendo a tutti gli utenti interessati di accedere all'archivio delle immagini marcate con le stesse parole chiave e potenzialmente di contribuirlo ad ampliarlo.

La scelta di queste parole chiave e la loro combinatoria, sotto forma di elenchi dall'estensione variabile, inscrivono così un metadiscorso (che può rinviare ovviamente a una molteplicità di testi e generi mediali) all'interno del racconto del vissuto personale, contribuendo alla continua rinegoziazione della distanza che separa esperienza diretta ed esperienza mediale, in altri termini, alimentando una progressiva regolamentazione dei discorsi che vertono sul vivere negli spazi della città.



Allargando nuovamente lo sguardo all'utilizzo dei tag non solo su Instagram (15), ma in tutte le principali piattaforme social, nell'ottica di una sociosemiotica impegnata nell'analisi della riflessività del sociale, vale a dire nello studio delle diverse modalità tramite le quali: “[...] la comunità sociale si dà in spettacolo a sé medesima e, così facendo, si dota delle regole necessarie al proprio gioco (Landowski 1989, p. 13)”, non si può non rilevare dietro la proliferazione di queste parole chiave, l'emergere progressivo di un repertorio aperto e al contempo fortemente regolamentato di discorsi che vertono sul senso comune del vivere negli spazi urbani.

Non si può non richiamare, a questo proposito, il progetto di un'antropologia interpretativa sviluppato da Clifford Geertz e incentrato, non a caso, sull'analisi del senso comune, inteso come un campo di indagine strategico per la descrizione della dimensione reticolare della cultura.

Vi sono parecchi motivi per cui trattare il senso comune come un insieme relativamente organizzato di pensiero ponderato piuttosto che come ciò che fanno tutti quelli che indossano abiti e ragionano rettamente, dovrebbe condurre ad alcune conclusioni utili; ma forse il motivo più importante è che una caratteristica propria del pensiero basato sul senso comune è precisamente quella di negare questo fatto e di affermare che i suoi principi sono prodotti immediati dell'esperienza, non riflessioni deliberate su di essa. La religione si fonda sulla rivelazione, la scienza sul metodo, l'ideologia sulla passione morale, ma il senso comune si fonda sull'affermazione che non ha una sua custodia, è solo vita in un guscio di noce. Il mondo è l'autorità su cui si fonda (Geertz 1988, p.93-94).

Per una sociosemiotica interessata a estendere il proprio raggio d'azione oltre “l'isolotto della significazione” (Landowski 2007) rappresentato dalle forme immediatamente riconoscibili della testualità, analizzare la relazione complessa tra il senso comune, le pratiche di vita quotidiana negli spazi urbani e la loro rappresentazione nei media digitali significa ribadire la piena legittimità e al tempo stesso l'urgenza di un progetto di analisi critica dei fenomeni sociali. Per richiamare le parole dello stesso Landowski

Non esiste da un lato una zona privilegiata, formata da discorsi narrativi che assumono la forma di oggetti testuali e dall'altro una zona indistinta e sterminata attorno a quest'isolotto di significazione – un immenso contesto extrasemiotico, una realtà bruta di cui i semiotici possono non occuparsi affatto; al contrario il reale nella sua globalità possiede una vocazione a significare, e di conseguenza il nostro compito è dar conto del modo in cui l'insieme degli elementi che ci circondano produca senso attraverso l'esperienza diretta e immediata che ne abbiamo (Landowski 2007, p. 29).

Superare l'idea ingenua che consiste nell'attribuire agli hashtag una funzione puramente strumentale nella definizione del topic di un messaggio, significa dunque riconoscere la rilevanza degli effetti di senso che queste “etichette” stanno progressivamente determinando tramite la regolamentazione degli usi quotidiani delle piattaforme social. L'analisi della relazione tra queste parole-chiave e le forme testuali e discorsive alle quali rinviano, può contribuire a rendere evidente la natura sempre più stratificata e al tempo stesso

regolamentata dei processi della significazione che emergono nell'interazione tra spazi urbani, pratiche di vita quotidiana e media conversazionali.

La posta in palio per una riflessione critica sulle mitologie del contemporaneo non è di poco conto, come testimoniano i segnali emergenti ed eclatanti dell'irruzione degli stereotipi nella formazione e nella circolazione delle parole chiave del sentire comune.

Referências Bibliográficas

AMARANTE, Paulo. Reforma Psiquiátrica e Epistemologia. Cad. Bras. Saúde Mental, Vol 1, no1, jan-abr. 2009. Disponível em: <http://periodicos.incubadora.ufsc.br/index.php/cbsm/issue/view/316>. Acesso em 4 fev. 2013.

ASSIS, Machado de. O Alienista. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II. Disponível em: http://www.dominio-publico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=1939. Acessado em 04 fev. 2013.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2000.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Funart, 2008.

BOAL, Cecília. Um teatro subjuntivo. In: *Metaxis: informativo do Centro do Teatro do Oprimido, CTO-Rio*. Rio de Janeiro: Máster Print, 2010. p 6-9.

BOAL, Julian. Teatro do Oprimido em Eaubonne. In: *Metaxis: informativo do Centro do Teatro do Oprimido, CTO-Rio*. Rio de Janeiro: Máster Print, 2010. p 75-77.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1986.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Coleção Histórias & Reflexões. Belo Horizonte: Editora Autêntica. 2003

OLIVEIRA, Alice Guimarães Bottaro de & ALESSI, Neiry Primo. Cidadania: instrumento e finalidade do processo de trabalho na reforma psiquiátrica. *Ciência & Saúde Coletiva*, 10(1):191-203, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v10n1/a20v10n1.pdf>. Acesso em 04 fev. 2013.

.l

Notas

(1) A historiadora conceitua o imaginário como “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (PESAVENTO, 2003, p.43).

(2) Para Homi Bhabha tradução é “a natureza performativa da comunicação cultural. É antes a linguagem in actu (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem in situ (énonce, ou proposicionalidade). E o signo da tradução conta, ou ‘canta’, continuamente os diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e suas práticas performativas.” (BHABHA, 1998, p. 313)

(3) Informações sobre o Teatro do Oprimido podem ser encontradas no sítio www.teatro.org.br. Acesso em: inserir data.

(4) Claudia Simone foi convidada em 2003, por Augusto Boal, a fazer parte do Teatro do Oprimido e atualmente desenvolve a metodologia na França.

Tecnologia de geolocalização: Grindr e Scruff redes geosociais gays

Technology georeference: Grindr and Scruff gays geosocial networking

João Maia

Pós-doutor em Estudos Culturais pela UFRJ, doutor em Sociologia pela Université de Paris V (René Descartes). Atualmente é professor associado da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde coordena o grupo de pesquisa CAC – Comunicação, Arte e Cidade.

Eduardo Bianchi

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UERJ. Atualmente é professor do Curso de Comunicação Social da UCAM. Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Cidade – CAC.

Resumo: Propomos investigar as redes geosociais de smartphones que utilizam a tecnologia de geolocalização. Como tais redes contribuem para o reconhecimento social e formação das múltiplas territorialidades da cidade. Veremos a configuração de mapas sensíveis tomados pelas emoções “afetuais” e, quando não, “desafetuais” do cotidiano. Nossa análise é a partir das redes geosociais Grindr e Scruff, direcionados aos diferentes grupos gays.

Palavra-chave: Comunicação, Redes Geosociais, Gay.

Abstract: *We intend to investigate geosocial networking applications used in smartphones that uses technology georeference. How these networks collaborate to social recognition and How They create multiple territorialities in the cities. We will see sensitive maps based on affective and disaffected que emotions users feel daily. Our analysis Relies in social apps such as Grindr and Scruff targeted to different gay groups.*

Keywords: *Communication, Geosocial Networking, Gay.*

Introdução e método de pesquisa

Nossa pesquisa se orienta pela imersão em campo, on-line e off-line, no convívio com o objeto. A integração na pesquisa de campo não se origina na construção de perguntas objetivas, que irão ser comprovadas e testadas de maneira definitiva, mas vão se realizando paulatinamente e sem ter a pretensão de uma integração completa imediata. Observaremos os usos das redes geosociais Grindr e Scruff (aplicativos de redes sociais direcionadas ao público gay).

Surge um problema metodológico singular em que as condições de pesquisa se tornam uma “variável complexa”, ou seja, as percepções e interpretações do observador são expressivas, carregadas de simbologias históricas – memórias afetivas vividas ou intuídas. A questão se concentra na maneira de traduzir as estruturas encontradas (observadas) conjugando-as com os interesses teóricos.

Para fazer surgir os aspectos que estariam supostamente ocultos, “desbravando” o não dito, é necessário manter uma perspectiva teórica que coloque em evidência as estruturas de pertencimento do ator social e, ao mesmo tempo, perceber e problematizar suas interações (GOFFMAN, 1984, MAFFESOLI, 1998). É necessário acentuar o fato de procurarmos apoio teórico, relações de sentido que podem ajudar a explicar nosso conhecimento do mundo, mas sua origem está concentrada nas experiências que se desenrolam no cotidiano, na vida do homem comum que circula pelas ruas, antes da ciência. Assim, as informações recolhidas, a partir de entrevistas abertas e conversas informais constituirão a base para compreender os elementos da “realidade cotidiana”, um sistema livre de entrevista, sem amarras, buscando nas entrelinhas as subjetividades do não dito. Para Canevacci: “subjetividade é também (1) abstração, cujos níveis cognitivos são plasmados por razões e emoções, reflexões e expressões” (2004, p. 139).

Afirmamos a pretensão de trabalhar com um método que seja capaz de apresentar cientificamente a ação social, porém, preservando em sua base o significado que as ações possuem para os seus atores.

Propomos pensar nosso objeto a partir da investigação sobre as novas concepções e inscrições espaciais que iremos irremediavelmente verificar nas formas das construções do cotidiano que estão se manifestando no presente da cidade.

É claro que não pretendemos visualizar a totalidade cultural em nosso recorte – Rio de Janeiro – dadas as zonas de opacidade, de sombras e de imagens plasmáticas oriundas das diversas telas da contemporaneidade.

Visualizamos o homem que se inscreve em meio aos grupos, tribos que compõem a cidade, transformando-a com seus desejos, sonhos e experiências. Interessa-nos, desta forma, trabalhar com o homem que participa da sociedade, exteriorizando suas crenças, no interior do mundo social, e que o interpreta como realidade. Assim, nosso interesse ficará demarcado, delimitado e nosso recorte de pesquisa estará mais bem definido.

A “organicidade presente no social” se formalizará a partir do pensamento

de Georg Simmel sobre a noção de “sociabilidades”. Este termo surge para ressaltar os materiais que preenchem a vida, a existência, os movimentos de grupos. Segundo o autor, as sociabilidades são fenômenos que têm vida própria. “São liberadas de todos os laços de conteúdos; existem por si mesmas e pelo fascínio que difundem pela própria liberação desses laços” (1983, p. 168).

As socializações são, então, as formas pelas quais diferentes maneiras, graças as quais os indivíduos, em virtude de interesses - sensíveis ou ideais, momentâneos ou duráveis, conscientes ou inconscientes, casualmente agitados ou teologicamente estimulantes – se ligam em unidade no seio dos interesses aos quais se realizam enquanto membros. (SIMMEL, 1981 p.122). Ainda segundo Simmel, são os interesses e as necessidades que fazem os sujeitos se unirem em grupo, “em associações econômicas, em irmandades de sangue, em sociedades religiosas, em quadrilhas de bandidos” (idem). Por que não em redes sociais on-line? Para Simmel, a forma lúdica da socialização constitui a sociabilidade. Este pensamento nos induz a desenvolver uma pesquisa empírica que demanda um olhar associado ao posicionamento de outras ciências que também valorizam a “proxemia”, um sentimento de pertencer, fazer parte de um grupo de identificação, como afirma Maffesoli (1998), assim como a comunicação, para falar de um espaço contemporâneo.

Os pensamentos que valorizam os processos de coesão social, ou seja, os fatores de união e de solidariedade dos grupos, induzem-nos a refletir sobre a “organicidade presente no social”. A sociologia do conhecimento nos possibilita recolher de maneira mais orgânica os discursos que possuem sua origem na sociabilidade. A pesquisa e seu objeto são constituídos de elementos plurais e dinâmicos. O local que o homem ocupa não é construído segundo um modelo ideal e linear de desenvolvimento, mas tem sua constituição a partir de elementos heterogêneos e criativos.

Acreditamos na necessidade da utilização da pesquisa netnográfica. A netnografia, o estudo de campo na Internet, uma nova forma de empirismo, é a representação de um trabalho de campo que tem como suporte a conexão para as interações sociais no âmbito digital. O pesquisador muda a estrutura que o representa, sua presença está concentrada em um diferente meio de observação e participação.

Da mesma forma que a etnografia, o pesquisador que faz uso da netnografia necessita se entregar em sentidos. Em uma pesquisa que utiliza a netnografia como metodologia, há necessidade de uma maior sensibilidade do que é visto, o olhar do pesquisador deve estar muito mais aguçado. A velocidade das informações exige uma atenção multiplicada, pois os contextos se perdem rapidamente em meio às rápidas trocas de mensagens, e tantos outros recursos comunicacionais empregados on-line. Nossa netnografia será feita a partir da demanda do objeto estudado, os suportes de comunicação moveis (smartphones), afinal, estará em nossas análises os usos dos aplicativos de redes geosociais que utilizam tecnologia de geolocalização (2). Teremos como base os aplicativos Grindr e Scruff, redes sociais direcionadas para o público gay. Utilizaremos essas plataformas como mediadoras para mantermos contato

com seus usuários.

Multiterritorialidades e as representações compartilhadas

Nossa investigação tem como ponto de partida as “representações”. Segundo Pesavento (2003), as representações são construções a partir do real, uma construção social e subjetiva, são portadoras do simbólico, carregam sentimentos e têm a capacidade de se ver como a própria realidade. Assim, buscaremos problematizar as representações que se elaboram na rua, nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro e como elas os (re)territorializam, por meio de ações sensíveis dos diferentes grupos, transformando as territorialidades, por meio de disputas, negociações ou ausência de embates, as culturas da cidade e suas territorializações.

Junto à metodologia de análise dos usos desses aplicativos nos espaços da cidade, buscamos pensar as multiterritorialidades que compõem os espaços públicos, redesenhados cotidianamente e que ganham maior mobilidade com as apropriações das tecnologias móveis. Essas territorializações dos espaços, em constante por vir, mutantes e mutáveis, híbridas pelos usos dos diferentes grupos que as apropriam e as ressignificam, interculturais pelas manifestações criativas do dia-a-dia, comungam as ambiências e transformam os espíritos dos lugares. As relações sociais que vão se estabelecendo pelos processos de territorialização emocional, tem no “afetual” as bases para nossos questionamentos de pesquisa.

Para Haesbaert (2010), as territorializações se dariam com as relações de domínio e apropriação do espaço, ou seja, nossas mediações espaciais do poder, poder em sentido amplo, que se estende do mais concreto ao mais simbólico. Apropriações que se dão pelos usos das materialidades e, por conseguinte, atribuindo-lhes novas subjetividades que são compartilhadas de forma cotidiana, por assim dizer, concedendo-lhes sentimentos a partir de emoções vividas.

No dia 11 de janeiro de 2013, o Jornal The New York Times elegeu as 46 cidades para se visitar em 2013 (3) e a Cidade Maravilhosa está no topo da lista. Mas de onde vem esse reconhecimento? Por que a cidade do Rio de Janeiro retoma seu destaque no cenário nacional e internacional? Faz tempo que não é a capital federal, continua não sendo o centro econômico do país, apesar de demonstrar seu crescimento. Sim, é verdade, o Rio de Janeiro foi sede de jogos da Copa das Confederações e da Jornada Mundial da Juventude, ambos eventos de 2013, (esse último ligado à igreja católica), será palco da final da próxima Copa do Mundo de Futebol (2014), e é a próxima cidade olímpica, que receberá, em 2016, atletas de todos os cantos do mundo.

Esses são os eventos destacados pela matéria do The New York Times, para dar aval, ratificar e legitimar suas escolhas. Contudo, percebe-se uma superficialidade no que tange as representações e, por assim dizer, o imaginário que se funda à cidade do Rio de Janeiro. Os eventos deslumbram a cidade, a relocalam em cena, mas para ser escolhida como sede das festividades precisou-se destacar suas qualidades. Foram destaques: a rua e seu povo.

A proposta desse trabalho é pensar a cidade e suas múltiplas identidades,

mas para além disso, refletir os fragmentos culturais de nosso tempo. Propomos pensar a cidade por seus espaços ressignificados, ou seja, buscamos, nas atribuições simbólicas, as territorialidades que refletem a emoção, a sensibilidade do estar-junto. Assim, decidimos por um recorte específico para o estudo que estamos apresentando. A partir de agora, veremos a emergência de alguns dos fragmentos das culturas que compõem a cidade do Rio de Janeiro, as culturas das territorialidades gays, amplificadas pelo uso da tecnologia de geolocalização que estão apropriadas pelas redes sócias de aplicativos de smartphones – redes geosociais. Que a caçada comesse.

Geolocalização e a mudança nos espaços sensíveis da cidade

A cidade do Rio de Janeiro foi eleita em 2009, segundo a 10^a Conferência Internacional de Turismo LGBT, o melhor destino gay do mundo. Em 2010 e 2011 foi eleita como o destino gay mais sexy do mundo. “A eleição foi realizada pelo site TripOutGayTravel.com, em parceria com a MTV americana”. Uma cidade gay que se destaca pela cultura urbana, a cultura dos espaços públicos, das praias, dos bares, das festas e das vivências nas ruas.

Acreditamos em uma cultura da rua que se quer lenta e relacional, mas que se apropria da tecnologia para dinamizar o prazer e o gozo. Os suportes, smartphones, que, munidos de aplicativos específicos (baixados nas lojas on-line, específicas para cada sistema operacional), precipita as conversas e potencializa a possibilidade da prática sexual.

Discutiremos os modos de utilização dos instrumentos de comunicação a partir dos usos da Internet, com seus aplicativos. As redes geosociais de aplicativos de telefones smartphones como Grindr, Scruff, apropriados e ressignificados emocionalmente pelos usuários dessas tecnologias. O lúdico e o onírico são depositados nesse tipo de suporte comunicacional, mediador, também, da vida social. Percebendo, portanto, esses dispositivos móveis como elementos de “coesão social”, respaldado pelos desejos, pelas vontades e todos os tipos de quimera que se deposita em uma “caçada sexual”.

A “caçada”, através dos usos dos aplicativos, tem, também, seu valor lúdico. A disposição do usuário não está, necessariamente, no encontro fora da rede social. O jogo de seduzir e ser seduzido, de desejar e ser desejado excita ainda mais a performance das trocas de mensagens, imagens e vídeos. O lúdico está no tempo depositado na experiência sensível da comunicação mediada pelos aplicativos. O usuário sexualiza a performance cria suas imagens, e goza no prazer do desejo do outro. Não estamos falando, necessariamente, de um gozo físico, mas de um gozar a vida, de um prazer inebriante de horas de excitação com vários outros membros excitados – em todos os sentidos do termo.

Os aplicativos, aqui estudados, são meios rápidos, simples, gratuitos (em sua maioria) para encontrar e conhecer pessoas gays, bissexuais e curiosas, para amizade e/ou encontros sexuais. Os usos e aplicabilidades são diferentes de usuário para usuário e de tempos em tempos.

Grindr e Scruff são aplicativos para smartphones, podem ser usados nas seguintes plataformas: iPhone, iPod touch, iPad, Blackberry OS, e no sistema

operacional Android. Os downloads são feitos em lojas virtuais, tendo cada sistema operacional sua própria loja. Esses são aplicativos que utilizam GPS (sistema de posicionamento global), ou seja, eles localizam pessoas que usam o mesmo aplicativo. O Scruff apresenta um sistema que possibilita conversar com pessoas de todo o mundo, ampliando as possibilidades das relações sociais. Pode ainda fazer simulações de localização. Por exemplo, o usuário substitui a cidade de origem, por uma que gostaria de estar, ele pode conversar com outros usuários dessa mesma cidade. Outro exemplo, bem mais objetivo, é a possibilidade de substituir a cidade de origem por uma de destino, como a de uma viagem nesse caso, o usuário já pode conhecer perfis de outros usuários, trocar mensagens, fotos, vídeos e marcar seus futuros encontros. Todos a bordo, sexo garantido.

Através de uma interface simples que exibe uma grade de imagens representativas dos usuários, os perfis ficam dispostos a partir do mais próximo ao mais distante. O primeiro perfil apresentado na tela do smartphone é do proprietário do aparelho, já os perfis que se seguem são dos usuários que estão mais próximos, em menor distância. Ao selecionar a imagem de um dos membros da rede social, um breve perfil do usuário será maximizado – idade, altura e distância que se encontra do observador interessado, além de observações particulares descritas pelo usuário em questão, ou nada disso, fica a critério do dono do perfil as informações que constarão (6). Na tela do aparelho constará ainda a opção de bate-papo, representada por um balão azul (típico dos diálogos de histórias em quadrinhos), uma estrela que é a possibilidade de “favoritar” o usuário que está sendo observado, uma bandeira lilás que quando escolhidas tem a função de denunciar o usuário por infração cometida (previamente estabelecida pelo contrato de uso da rede social) e um “xis” vermelho, ícone para bloquear o perfil do usuário, essa escolha impede que os usuários se vejam on-line na rede social.

Retirando os possíveis pesos deterministas que possam recair sobre os usos das tecnologias móveis, percebe-se uma relação de prótese dessas mídias nas práticas do cotidiano, que vão para além da “extensão do homem” (McLUHAN, 2011). Os suportes tecnológicos, que possibilitam o ator social amplificar seu deslocamento e permanecer em comunicação, são incorporados às necessidades da vida contemporânea. Ficamos entorpecidos, como diria McLuhan, com nossos gadgtes, perdemos parte de nosso tempo debruçados sobre eles, melhor dizendo, ganhamos tempo pelas experiências que esses suportes mediam, tempo de experiência é investimento social. Ganhamos novas formas para estabelecermos nossos laços sociais e, diferentemente de Narciso, não morremos em nós mesmos. Investimos no outro e com o outro nossas vidas. Essas tecnologias nos possibilitam amplificar o que já vínhamos fazendo: comunicação.

O impacto que os usos dessas tecnologias provocam no dia-a-dia, como ferramentas que auxiliam as relações socioespaciais, são percebidas facilmente pela reconfiguração das experiências que transformam os ambientes. Apropriando-se das mídias móveis, pela vazão criativa dos usos, os sujeitos

redesenham os espaços urbanos, reconstruindo as territorialidades que marcam a cidade. A tecnologia móvel contribui para a reinvenção dos caminhos que fazemos da cidade cotidianamente. Marcamos e desmarcamos nossos traçados, nossas trilhas são refeitas pelos nossos modos de ser, ou melhor, de estar no mundo.

Frisamos que nossa proposta está no uso desses suportes de comunicação, como elementos agregadores, “objetivando” vínculos afetivos como: amizade, encontros e sexo. Além dessa união causada pela circulação da informação, assumimos que o uso das tecnologias de informação e comunicação (TICs) servem como base para um novo modo de inscrição dos atores sociais no sistema de produção da cultura e das reações de socialidade.

Vislumbram-se as manifestações das culturas no cotidiano, a ações conjuntas dos atores sociais como fonte de suas identificações e, portanto, formação dos grupos emocionais. Percebemos o cotidiano como a valorização do local e privilegiando o “aqui e agora” das interações, por conseguinte, a formação de laços sociais moles, moventes, mas não menos intensos.

Michel Maffesoli acredita que vivemos um momento de “mistério das conjunções” (2009), onde encontramos uma fragmentação, os sujeitos se agrupam, se reconhecem pelas necessidades, pelos desejos comuns. Para o autor vivemos uma “ética da estética”, um “estar junto” que valoriza o prazer de querer viver, base para as expressões das emoções coletivas.

Ainda segundo Maffesoli, estamos em um momento para pensar o “ideal comunitário” (2012), em que o indivíduo se dilata, onde o “eu” é percebido como “nós”. As experiências comunitárias se dão em troca, pelo compartilhamento das sensações, dos desejos carregados de simbólico. Percebe-se o desejo na organicidade da vida, na vontade de reconhecimento e troca de emoções. O autor em entrevista diz que (8):

Graças à web, às redes comunitárias, aos fóruns de discussão e outros blogs, acessamos não mais “um outro mundo”, mas sim “um mundo outro”. Isto é, um mundo que faz parte das dimensões que o racionalismo moderno deixara de lado. Falo de tudo o que diz respeito à dimensão lúdica, onírica, imaginária da existência. É essa ligação entre o “arcaísmo” e o desenvolvimento tecnológico que me leva a não compartilhar o pessimismo que se dissemina entre as elites sociais. Existe hoje, em particular entre as jovens gerações, uma inegável vitalidade, que se exprime em novas formas de solidariedade e de generosidade. A web favorece antigas formas de hospitalidade, que foram a marca das sociedades pré-modernas (2012) .

Assim, esta pesquisa volta-se à problemática, análise e reflexão sobre as diversas formas de socialidade que servem para afirmar o papel da cultura que se elabora a partir dos movimentos comunicacionais do dia-a-dia.

Nossas problemáticas são levantadas a partir da análise das relações sociais estabelecidas pelo homem em seus “lugares” de vivência. Tais vivências são observadas a partir das experiências sensíveis, boas ou ruins. Portanto, afeto e desafio ajudam a pensar os espaços da cidade como ambiências do vivido, reconfigurados pelas práticas sociais do cotidiano.

As diversas socialidades, tendo como base a cultura, são pontos de observação da presente pesquisa. Através de categorias tais como: “cotidiano”, “grupo/tribo”, “velocidade e lentidão” e “rede”, poderemos apreciar os homens transformando e negociando de diversas formas a construção do sentido local. Através dos usos dos espaços da cidade, territorializando pelos sentimentos de pertencimento, percebemos as ambiências afetuais sendo compartilhadas pelos grupos que se apropriam dos espaços sensíveis, locais de afeição comungadas pelas relações emocionais estabelecidas pelo convívio cotidiano.

As discussões do café do comércio, as banalidades da vizinhança, as tiradas e as saudações que pontuam os trajetos cotidianos, sem esquecer o corpus de sentenças e de provérbios que servem a todas as ocasiões da vida, tudo isso não se baseia na obsessão pela verdade, *adequatio rei ad intellectum*, nem funciona pela busca tetânica de um processo dialético, mas, ao contrário, apresenta uma bonomia que sabe que diante da derelção da finitude há coisa melhor a fazer do que apostar a vida em ideias, seja qual for a solidez conceitual. (2009, p. 50)

As histórias cotidianas, histórias contadas pelo homem comum, ajudam à clarificar o papel socio-cultural na cidade em que vive, e, por conseguinte, no panorama cultural gay do Rio de Janeiro, parte fundamental de nossa análise. Percebemos, ainda, como o conceito de “grupo/tribo”, pode ser encarado como a estrutura para a reflexão acerca das organizações culturais construídas em “redes”. Pensamos os jogos de tensão que se estabelecem na luta pelo poder simbólico e de representação da cidade junto aos contínuos processos das (re)territorializações dos espaços públicos. Vemos as negociações e roçaduras como parte intrínseca ao “ideal comunitário” (MAFFESOLI, 2012), necessários para os reconhecimentos limítrofes de poder sobre o espaço. Observamos os movimentos entre a “velocidade e lentidão” dos fluxos informacionais circunscritos na rua, nos encaminhando a refletir sobre os movimentos comunicacionais que evocam a constituição da sociabilidade comunitária.

Territorialidades temporárias e a as novas formas de experiência

Diante da fragmentação cultural e da efervescência dos processos informacionais surge um novo tipo de sociabilidade que se estabelece entre os indivíduos na cidade contemporânea. As relações entre os homens nos induzem a pensar sobre os fluxos comunicacionais que ora evocam a fluidez e a celeridade, mas em outros momentos sugerem enraizamentos, uma fixidez, uma (re)territorialização do espaço urbano que é compartilhado, negociado e ressignificado junto ao dinamismo contemporâneo.

As ideias, os produtos da cultura e os costumes do homem comum, do homem que vive em meio à rua junto aos outros sujeitos, criando laços, afetos, e ambiências, agregam valores à constituição cultural da sociedade como um todo. A cidade contemporânea se agiliza e se mostra como um campo fértil para a velocidade da informação. Contudo, mesmo nessa cidade de dinamismo comunicacional, percebemos um processo de resistência nas ações do homem comum. Há a valorização do momento lento, o momento da comunhão, suas relações afetivas compartilhadas no aqui e agora constituidoras das culturas das ruas, dos bares e das praias com seus tempos desacelerados do lazer, do

descanso e do gozar à vida.

Os movimentos comunicacionais e os fluxos informacionais, que circulam na cidade, são, também, negociados pelos atores sociais que comungam interesses e desejos comuns, reivindicam maneiras de pensar o mundo a partir de seus estilos de vida. Segundo Giddens, estilo de vida é “um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da auto-identidade” (2002, p.79).

Pensamos para além das “formas materiais” que Giddens descreve. Essas materialidades, que delimitam as práticas do cotidiano, ganham novos usos, novos valores simbólicos, pois são impregnados de sentido, de valores emocionais, fazendo-se assim, pela sensibilidade. Os atores se apropriam do espaço público demarcando-o como posse, uma territorialidade simbólica, uma imaterialização sensível dos espaços da cidade. Pensamos essa “auto-identidade” em constante reformulação, baseada por sociabilidades, pelas trocas de informação que circulam pela cidade comunicacional. Acreditamos em uma relação de identificação, que reconfigura as transformações pelas quais os sujeitos contemporâneos passam.

Os homens contemporâneos, comunicacionais, carregam, junto com seus modos de ser e estar no mundo, informações produtoras de sentido, que pautadas por significações ambientam a cidade. Constrói-se, com as experiências que ambientam os diferentes meios sociais, territorialidades, que quando pensadas junto aos suportes de comunicação móveis se fazem temporárias – não frívolas, mas ágeis, transitórias que fazem parte das novas formas de se fazer história.

Percebemos temporalidades distintas nas localidades que se deslocam. “Com a atual fase dos computadores ubíquos, portáteis e móveis, estamos em meio a uma ‘mobilidade ampliada’, que potencializa as dimensões física e informacional” (LEMOS, 2011, p. 17). A mobilidade dos espaços que se movem, por meio de suportes de comunicação móvel, propiciam novas formas de experiências na cidade.

Essas mídias movediças, virtualizadas (mas que não perdem seu caráter físico e presencial), possibilitam múltiplas conexões e fazem parte do cotidiano de forma irrestrita. A tecnologia da velocidade também apresenta seu tempo de lentidão. Os locais de seus usos (espaços ambientados) determinam a velocidade das apropriações e ressignificações das práticas sociais on-line.

A praia com sua lentidão do lazer, descanso, lugar de namorar, relaxar ouvindo música e das práticas de esportes náuticos ou de areia, é também espaços de digitalização da vida. Nos momentos de descanso e descontração, uma imagem pode ser captada e fazer parte do perfil de uma rede social on-line, mensagens podem ser trocadas com amigos, encontros podem ser marcados. Isto é a vida “virtualizada”, experiências do cotidiano que se transfigura em informação, em troca e em socialidade.

Os frequentadores dos bares, das praias, os que vão para beber com os

amigos e os que vão para namorar, imprimem distintos ritmos ao processo acelerado da cidade. Os produtos das culturas servem como suporte para pensar as relações sociais que se estabelecem vagarosamente de maneira localizada e próxima. Contudo, com as tecnologias de informação e comunicação móveis, os localismos se refazem pelos caminhos que se transfiguram pelo movimento das mídias locativas.

Os fluxos presentes no ritmo acelerado das informações, nas múltiplas conexões que se estabelecem via smartphones, conectados à Internet, interligados em mensagens instantâneas, penetram os espaços da rua e, assim, transformam as experiências dos sentidos, refazem a cultura local. Os usos de redes “geosociais” funcionam como agentes que agregam, são facilitadores das interações sociais.

Vamos discutir como são criados alguns valores característicos da cultura contemporânea, vistos como vetores de agregação, coesão e estabelecidos cotidianamente, a partir do uso material da cultura tecnológica.

As redes e as práticas: “pegação” conectada

Veremos agora, a partir de exemplos de nossa pesquisa empírica, as relações de homens, suas relações sociais (re)configurando os espaços públicos e como o domínio da técnica pode ser apropriado pela busca do prazer.

Recuero (2010) nos ajuda a estudar as redes sociais da Internet como forma de problematizarmos as relações sociais de laços multiplexos, no qual os sujeitos apresentam interação em diferentes espaços e sistemas, ou seja, on e off-line. Nos levando, portanto, a perceber os usos dos aplicativos das “redes geosociais” como mediadores sociais, suportes midiáticos empregados subjetivamente para diferentes formas de interação.

A investigação parte das histórias contadas, tendo a cidade como palco e as experiências atreladas aos suportes de mídias móveis. O que salta aos olhos é a exuberância da rua com seus frequentadores, a sociabilidade que se configura e a cultura que se apresenta. O que leva os usuários das redes sociais de geolocalização voltadas para encontros saírem de suas casas a qualquer hora do dia para práticas sexuais? Mero gozo? Acreditamos na valorização da experiência sensível com o outro, na formação de laços afetivos.

Questionamos como esses atores sociais buscam nas “brechas” do dia-a-dia formas de esquivar das “estratégias” “impostas”, como afirma De Certeau (1994), e, assim, como buscam na porosidade do cotidiano manipular o velho e transformá-lo em algo novo, que esteja dentro do imaginário dos grupos que os atores se inserem. Como o cotidiano é transformado por eles, através da criatividade nas artimanhas que os impulsionam à posição de consumidores e produtores da cultura urbana carioca. Estamos nos remetendo às múltiplas formas de se comunicar, de se colocar para o mundo. São as infinitas formas de narrativas que nos guiam a perceber os usos dos corpos, dos andares, dos mapas (caminhos e desvios), das palavras escolhidas, de como elas são ditas e por quais meios elas são usadas. A tecnologia auxilia na configuração desse homem e suas relações com os outros, na amizade, na simplicidade do ato sexual

casual e nas relações perduram.

Buscamos, no cotidiano, um estar junto (MAFFESOLI, 2010), compartilhando e configurando a rua, a cidade. Esses grupos, com seus diferentes tipos, se posicionam e se impõem. Fincam suas bandeiras coloridas pela praia de Ipanema e andam com elas estampadas em suas roupas. Demarcam suas territorialidades em meio ao vivido, na imaterialidade das experiências, suas áreas de influência e reivindicam seu poder local. É essa cultura que se transforma e se fragmenta, que desliza nos seus significados e que está em constante transformação. Esse é o produzir cultural, que ressignifica o cotidiano através da cultura comunicacional. Corpo, beleza, tecnologias são questões que nos ajudam a entender as relações sociais que se dão nos espaços da cidade, influenciados pelas tecnologias móveis.

O corpo nu ou adornado é um importante meio de comunicação quando pretendemos estudar esses aplicativos. É o corpo, disposto nos perfis das redes sociais, que chama a atenção no primeiro olhar. Os aplicativos têm por norma de uso punir com exclusão do perfil o usuário que colocar imagens de corpos nus. Mas, para burlar esse impedimento, muitos são os membros fálicos eretos sob as cuecas, toalhas de banho e lençóis. São as táticas, as “artes de fazer” com as possibilidades, tomadas pelas astúcias que possibilitam trapacear as estratégias, as normas e diretrizes verticalizadas (De CERTEAU, 1994). Os sujeitos recriam sobre as regras e impõem suas vontades através de apropriações criativas.

Aqui, a “ética da estética” é a aparência dos peitos expostos, dos volumes entre as pernas, dos rostos e de muitos corpos sem suas respectivas cabeças. Nem todos mostram o rosto e são muitos os corpos sem rosto. Surge, assim, o desejo de descobrir o que está inebriado, escondido, velado pelas diferentes convenções sociais - familiar, cultural, social, sexual. Muitos homens casados, noivos ou namorando em relações heterossexuais, tem seus perfis nessas redes, muitos buscam sexo com “discrição” (9).

São diversas as formas de apropriação e utilização dos instrumentos de comunicação móveis, smartphones, e suas variações de uso, pelos quase infindáveis aplicativos, que buscam agradar aos mais diferentes e excêntricos gostos e necessidades. Estando esses suportes de comunicação conectados à Internet, mostram muitas das potencialidades desses instrumentos de comunicação e informação. Dentre essas tantas possibilidades, estão as redes geosociais. Entendemos o conjunto smartphone e redes geosociais como mediadoras de “coesão e auto-afirmação social”, produtoras de sentido e reconhecimento pelo “estar junto”, que se deslocam pela cidade, traçando rotas, desenhando mapas, (re)criando caminhos de sentimentos. As mídias que se locomovem pela cidade com ajuda dos corpos, reconstróem simbolicamente a cidade pelo reconhecimento dos espaços que se reconfiguram em lugares experienciados, lugares de trocas de experiência, lugares de um ludismo de prazer.

Locais de passagem, como aeroportos e rodoviárias, se refazem pela sensibilidade. Não há monotonia nas salas de espera, entre um embarque e outro, as mensagens são trocadas e os primeiros encontros podem ocorrer ali mesmo,

ou nos reservados dos banheiros. Rafael (10) conta como teve uma experiência no Aeroporto Internacional Galeão, Rio de Janeiro. Um atraso de duas horas de espera poderia ser tedioso, mas não foi o que ocorreu. Rafael narra sua experiência pela necessidade de relaxar. Morador do Rio de Janeiro, conta que estava irritado por não ter informações sobre seu voo para Buenos Aires. A viagem a passeio que estava fazendo com amigos aparentava ficar comprometida: os amigos haviam embarcado por outra companhia aérea e Rafael teria que esperar solitário seu voo. Solitário? Rafael havia passado pelo Free Shop e se rendido às tentações aromáticas vindas da França, aos chocolates suíços e as camisas do “jacaré” made in Bolívia, enquanto aguardava no saguão a chamada para embarque. Contudo, nem todo o prazer de ir às compras, prazer declarado com gosto por Rafael, aplacou a angústia da tediosa espera no grande e frio saguão do Galeão. Irritado, decidiu compartilhar sua insatisfação com seus amigos do Facebook e enquanto digitava, escutou o barulho de mensagem do aplicativo Scruff. Rafael havia chamado a atenção de alguém. Rafa, apelido que está em seu perfil de usuário, decidiu investir seu tempo trocando algumas mensagens e algumas fotografias, ele e o novo amigo decidiram se encontrar, sim, a outra pessoa estava no mesmo saguão. Conversaram pessoalmente e o papo esquentou os desejos, que não foram possíveis de serem controlados. “Convidei ele pra ir no banheiro e ele aceitou [...] fiquei com medo de ser roubado, sei lá... tem tanto maluco por aí, e vamo combinar, ladrão não tem cara... e que cara, ele era um tesão.” Rafael é bastante detalhista, e aparentava gostar de contar com detalhes a experiência. Disse que foi ótimo, mas achou uma pena “nem eu nem ele tinham camisinha”, e fez cara de triste, mas completa: “Só não rolou penetração, mas de resto... foi Ótmo” (11). O entrevistado contou que nunca mais teve contato com o “cara do banheiro”: “Foi só pra aliviar”, frisa Rafael.

As tecnologias móveis possibilitam conectar-se com alguém que está em uma rodovia, passando a poucos quilômetros dentro de um ônibus e descobrir um novo romance. Em uma entrevista, José contou que estava em uma viagem para descansar. Em determinada hora de sua viagem, decidiu ficar on-line em seu perfil do aplicativo Grindr e começou a conversar com outro usuário, que estava voltando para a mesma cidade de José, Rio de Janeiro. A conversa fluiu bem, dias depois marcaram um encontro, houve reconhecimento pelos gostos, o sexo foi bom e, pouco depois começaram a namorar. “Esse brinquedinho (13) é ótimo [...] funciona super bem”.

Eram quase onze horas da noite de uma terça feira. Felipe (14) tinha acabado de fazer sua série na academia de ginástica e foi para o banheiro tomar um banho. Apenas ele e um outro homem estavam no vestiário. Felipe conta que fez um breve cumprimento com a cabeça, e disse um “Oi”, que quase não se pode ouvir. Conta que foi fortemente encarado pelo outro sujeito e que retribuiu. Tirou a roupa, pegou a toalha na mochila e entrou no box para tomar um banho e tirar o suor. O banheiro da academia tem seus reservados para banho dispostos lado a lado e todos com uma porta. O outro homem ligou o chuveiro ao lado, jogou a toalha sobre a porta. Felipe conta que em segundos eles estavam compartilhando a mesma ducha. Os corpos se roçaram e houve uma explosão orgástica. “Depois de terminar fui pra casa [...] Dois dias depois

liguei o meu Grindr, conversei com um carinha que mora perto de mim... já tinha falado algumas vezes, mas nunca rolou nada. [...] Mas dessa vez decidimos que íamos nos encontrar. Foi minha surpresa quando trocamos fotos [...] já tinha trocado foto de pau e bunda, mas nunca de rosto... era ele, era o cara do banheiro da academia... Foi muito engraçado”. Depois dessa conversa, ele e Bruno (nome do homem da academia) ficaram amigos e nunca mais tiveram relações sexuais. “Perdi uma foda, mas ganhei um amigo... Tá valendo”.

As tecnologias móveis estão ajudando a redesenhar os espaços da cidade. Os atores sociais reocupam a cidade pelos mapeamentos que traçam pelos desejos dos encontros. Percebemos os usos desses aplicativos pela cidade de forma indistinta: shoppings, praças e praias, nos ônibus e nos bares. São muitos os casos em que vemos homens nos cantos das boates fazendo suas caçadas, que podem terminar pelas pistas de dança, nos banheiros das boates, nos quartos dos hotéis ou nos das próprias casas. Em dias menos felizes, podem acabar em nada, afinal, nem todo dia é dia do caçador, neste caso, nem da caça.

As redes de “pegação” podem ter diferentes apropriações e isso vai depender dos usos e das necessidades dos momentos de cada usuário. As relações podem ser mais frívolas, no sentido de passageiras e não, necessariamente, fúteis. Talvez sejam mais superficiais no que tange as emoções mais românticas, mas não menos intensas. Rafael é nitidamente intenso em suas emoções. Vemos tal intensidade através do entusiasmo em que conta suas experiências. Rafa tem intensidade ao se jogar para a vida.

Referências Bibliográficas

- CANEVACCI, Massimo. Cidades Polifônicas: Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- De CERTEAU, Michel: A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- GOFFMAN, Erving. Lês rites d'interaction. Paris, Minuit, 1984.
- HAESBAERT, Rogério. O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- LEMOS, André. Mobilidade e espaço urbano. (In): BEIGUELMAN, Giselle; La FERLA, Jorge. Nomadismos tecnológicos. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2011.
- McLUHAN. Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Editora Cutrix, 2011.
- MAFFESOLI, Michel. Homo Eroticus: Des Communions émotionnelles. CRS editions: Paris, 2012.
- _____. O Mistério da Conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- _____. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- RECUERO, Raquel. Redes sociais na Internet. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- SIMMEL, Georg. Sociologie et épistemologie. Paris: P.U.F., 1981.
- _____. Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

Notas

- (1) Grifo no original.
- (2) Tecnologia que localiza o usuário a partir do seu IP (Internet Protocol - uma identidade que cada equipamento eletrônico possui) usando, por exemplo, o sistema GPS (Sistema de Posicionamento Global). O satélite localiza o gadget a partir deste número sabendo, assim, sua localização na Terra.
- (3) http://www.nytimes.com/interactive/2013/01/10/travel/2013-places-to-go.html?_r=0
- (4) <http://www.revistaturismoenegocios.com/materia.php?c=304>
- (5) As ações aqui descritas são baseadas no aplicativo Grindr, são parecidas com o

Scruff, mas apresentam distintas possibilidades. As disposições dos ícones e das informações são diferentes. Alguns recursos são particulares dos aplicativos, mas destaco que o mais importante para essa pesquisa não está propriamente nos recursos dispostos, mas nos seus usos, nas apropriações desses elementos comunicativos perante o desejo de socialidade.

(6) As informações descritas são estruturadas pela rede social, mas cabe ao usuário determinar o que irá aparecer em seu perfil.

(7) Chamamos de “favoritar” a ação de marcar um outro usuário como contato preferencial. Assim, esse “amigo” poderá ser facilmente encontrado, pois fará parte de um espaço reservado.

(8) <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/514073-a-espiral-de-maffesoli>

(9) Discrição é a palavra amplamente usada nesses casos específicos.

(10) Rafael, 27 anos, estudante, morador do bairro de Copacabana, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro (entrevista concedida em 27 de março de 2013).

(11) “Ótremo” está grifado, pois quisemos colocar um pouco de oralidade na transcrição. Nesse momento da conversa, o entrevistado enfatizou a palavra ótima.

(12) José, 42 anos, professor na cidade do Rio de Janeiro (entrevista concedida em 15 de janeiro de 2013)

(13) Brinquedinho é como José chama a rede social Grindr.

(14) Felipe é professor particular de inglês, morador do bairro de Vila Isabel, Zona Norte da Cidade do Rio de Janeiro (entrevista concedida em 23 de fevereiro de 2013).

(15) Expressão usada por muitos gays que quer dizer busca de encontros.

É preciso individuar a cidade

Franciscu Sedda

Professor e Pesquisador em Semiótica da Cultura na Universidade de Roma "Tor Vergata". Integra atualmente como pesquisador um projeto de cooperação internacional junto a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e de Roma "La Sapienza". Parte dos resultados deste trabalho encontra-se no ensaio "Semiopolítica das culturas" (Roma 2012).

Resumo: Este breve ensaio aborda a problemática da individuação da cidade através de uma série de operações semióticas. Em particular, discute-se da delimitação e da nominação que a constituem enquanto sujeito que possui uma personalidade e uma memória própria. Ao mesmo tempo, a cidade se mostra como um objeto de valor, em volta do qual convergem e colidem diferentes visões do espaço, do pertencimento e da mesma cidade concebida como um "bem comum".

Palavra-chave: Cidade; Espacialidade; Tradução.

Abstract: *This short article explores the problem of the identification of the city through a series of semiotic actions such as delimitation and nomination. These semiotic devices contribute to constitute the city as a subject provided with personality and memory. At the same time the city can be regarded as an object of value through which different visions of space, belonging and common good are developed.*

Keywords: *City; Spatiality, Translation.*

A cidade, entre multiplicidade fenomênica e globalidade de sentido.

A cidade pode ser um “bem comum”?

Para responder a esta pergunta é preciso, ao menos, concordar sobre a existência do objeto-cidade, especialmente em um momento em que, à evidente metropolitanação do globo evidenciada por geógrafos e urbanistas, corresponde, no olhar do cientistas sociais, a percepção de que a cidade esteja, aos poucos, cedendo, abdicando de sua forma, de sua singularidade e de sua identificabilidade.

Na perspectiva da semiótica, o problema ganha, porém, outras nuances, que transformam a cidade num objeto de análise talvez mais complexo, aparentemente mais evasivo e recalcitrante – e, todavia, não muito diferente de outras formações semióticas, como, por exemplo, um texto literário ou um filme.

A questão é a seguinte: como uma multiplicidade fenomênica se constituiu e se dá a ver como uma globalidade de sentido. Ou, ainda, como a heterogeneidade que nos enfrenta e em que estamos imersos ganha – a partir de um determinado ponto de vista, ou seja, dentro de uma específica relação diferencial – uma unidade, uma forma de articulação de sua pluralidade, de sua concordância discordante, qualquer que ela seja: uma harmoniosa polifonia, um tenso contraponto ou uma cacofonia levada ao limite do inaudível, reconhecível justamente por suas evidentes e irritantes dissonâncias.

As delimitações semióticas da individuação da cidade.

Um caso muito claro deste jogo de construção de sentido da cidade, que se reflete e se expande nos níveis múltiplos e microscópicos que a constituem, é representado pelo problema de sua individuação a partir de uma série de operações de delimitação semiótica.

Operações de delimitação que, no presente vivo do espaço metropolitano encontram-se muitas vezes em um estado de co-presença, concorrência ou até de declarado conflito. É o que acontece no nível mais abstrato das definições culturais do espaço citadino. Diante de Roma Caput Mundi, Cidade Eterna, SPQR, Comune di Roma, Roma Capitale, La Lupa, poderíamos nos perguntar, por exemplo, qual destas de-finições representa melhor Roma? Qual delas a circunscribe de forma mais efetiva e eficaz, devolvendo a imagem de sua multiplicidade fenomênica, diacrônica e sincrônica?

A este tipo de operações semióticas acrescentam-se outras delimitações que agem na dimensão física-temporal. Operações de delimitação cuja peculiaridade é seu correr atrás de si próprias e seu continuo recrear-se, assumindo as formas da cauda do serpente que, uma vez cortada, volta novamente a crescer.

Roma ultrapassa diversas vezes os muros que deveriam decretar sua forma. E mesmo quando a urbe – outra definição que precisa ser incluída no elenco precedente – parece exorbitar a possibilidade de traçar um confim espacial, eis que aparece, de forma reflexiva, graças à convergência de uma série de operações semióticas muito diferentes, a figura limar do Grande Raccordo Anulare (GRA) (1).

O discurso urbanístico que constitui e identifica o GRA como o limite denso da cidade; o dirigir pelo Grande Raccordo que, mesmo por um breve trecho, consolida a sensação de poder circunvagiar a cidade, de podê-la englobar totalmente; a histórica paródia de um dos maiores músicos italianos, Antonello Venditti, feita pelo comediante Corrado Guzzanti, romano como o próprio Venditti (“Vem comigo amor/no Grande Raccordo Anulare/que circunda a Capital/e nas paradas faremos amor/E se nasce uma menina, depois, a chamaremos... Roma”); o sucesso do filme documentário de Gianfranco Rosi *Sacro-G.R.A.*, que ganhou o Leone d’Oro no Festival de Cinema de Veneza. Tudo isso e muito mais contribui para recriar um confim – um dos possíveis confins – da cidade e, também, a evidenciar a significatividade como espaço de vida, ressaltando a sacralidade ambígua e a ritualidade de seu atravessamento (seja este um ultrapassar ou um percorrer), apontando os refletores sobre a vida que passa por cima, por baixo e em volta da urbe.

Portanto, o Grande Raccordo Anulare é mesmo o confim da Roma contemporânea? Claro que não! teríamos que dizer. Em primeiro lugar porque ele disputa este papel delimitador com outros mapas da cidade, em particular aquele aparentemente mais exato – e entretanto historicamente móvel e negociável – da fronteira administrativa do território metropolitano. A cidade, ou seja, parece individuar o seu próprio limite apenas para ultrapassá-lo e – novamente – recriá-lo.

Pequim chegou agora na sua sexta “Ring Road”, o seu sexto Grande Raccordo Anulare. Quantos outros Grande Raccordo Anulare marcarão, um dia, o confim de Roma?

Um espaço-em-comum

Poderíamos afirmar, voltando à pergunta colocada no início deste artigo, que o recriar-se do confim recria o sentido de um espaço em comum. Um espaço compartilhado e para compartilhar. O que poderia significar, também, o reconhecimento de um bem comum, ou, ao menos, a base de sentido, a base sensível através da qual atuar o reconhecimento de um bem a ser compartilhado. No entanto, a ideia de um “bem” implica a presença de uma comunidade que se reúna em torno de uma ideia de cidade, do que é justo para ela e para quem a abita. Muitas vezes, o espaço-em-comum que a cidade representa é apenas – mas às vezes isso já é muito – um suporte para reconhecer um campo de jogo e de conflito para as partes que a abitam, sejam essas indivíduos, grupos, organismos, organizações, instituições públicas e privadas. Neste sentido, o espaço citadino, antes de ser um bem público, é aquele elemento sobre o qual se desenvolvem as diversas ideias do que é bom que a cidade seja.

Conflito de nomes. Ou da cidade como objeto de valor

Este conflito sobre os valores da cidade, sobre o valor que a cidade tem que adquirir, sobre o que a cidade precisa valorizar para poder dar valor a si mesma e aos seus habitantes, alcança o grau zero quando a própria cidade torna-se o objeto de valor em jogo, a aposta sobre a qual se desenvolve o conflito entre as coletividades que não apenas almejam a possuí-la, mas que visam, ao

mesmo tempo, se afirmar enquanto comunidades através da conjunção com ela.

O grande testemunha deste jogo que envolve, no nível mais básico, a relação e a constituição recíproca entre o espaço e a comunidade é o outro fator de individuação da cidade: o nome

Poderíamos dizer que a emersão do nome da cidade é o resultado do encontro entre o espaço e a comunidade, e também, retrospectivamente, o signo que demonstra e sanciona a realização da comunicação entre os dois elementos.

Trata-se de uma dinâmica que emerge com clareza no ato de fundação da cidade, que, no mito, é sempre representado com um ato de nomeação da cidade. Porém, esse processo torna-se ainda mais claro nos momentos de crise e de transformação das cidades, quando a questão do nome – e de quem seria aquele que tem o dever e o poder de nomeá-la – reafirma-se de modo lacerante.

Nieuw-Amsterdam que se torna New York. Bombay que vira Mumbai. Atrás da mudança de nome se esconde uma mudança ou um conflito de pertencimento. Ou melhor, um conflito sobre um espaço que pertence à comunidade, sobre a definição da cidade enquanto espaço de pertencimento. O conflito sobre o nome da cidade é o signo de um conflito sobre os sujeitos que disputam a cidade enquanto “bem” e sobre qual seria o “bem” através do qual a cidade torna-se espaço.

O nome, portanto, individua a cidade, confere-lhe uma individualidade semiótica, mesmo onde a individuação espacial torna-se algo complicado e inútil. O nome da cidade, por outro lado, é o que condensa a sua memória. A série de suas transformações é o sismógrafo de sua história. De suas continuidades e descontinuidades, de sua existência e de seu ceder. Muito além do simples dado material. Como escreveu Petrarca sobre Roma, em 1373: “os muros e os prédios caíram, mas a glória de seu nome é imortal”. Um verso que o poeta escreve exatamente no momento em que tenta distinguir Roma de outras cidades mortas, como Troia ou Cartagena. Um exemplo interessante, já que – como demonstra o diálogo e a comparação que Petrarca instaura com essas urbes desaparecidas – as duas cidades mortas, na realidade, existem, e podem ser semioticamente ativas graças à presença mínima de seu nome, de seu nu permanecer. Permanecer que, por sua vez, pode levar a estudá-las, procurá-las e recriá-las, de forma parecida com o que acontece com as línguas mortas, que, afinal, encontram seus falantes.

De fato, uma cidade pode nascer e renascer de suas cinzas, ressurgir de nome em nome. Ou, entre seus muitos nomes, perder o sentido de seu próprio devir.

Que história nos conta a sucessão, a sobreposição, o conflito e a confusão de Krly, Karalis, Calares, Santa Igia, Castel di Castro, Calari, Caller, Cagliari, Casteddu? Talvez que a história de uma cidade, de uma cidade qualquer, é apenas conflito e tradução, seja no momento em que assume muitos nomes, seja quando ela se identifica em um nome só.

A cidade em expansão

O nome da cidade não marca simplesmente o seu articular-se no tempo, mas também no espaço. O nome cruza o espaço-tempo da cidade. O jogo complexo, entrecruzado, emaranhado entre ser e devir. Principalmente no que diz respeito às grandes megalópoles contemporâneas.

Um bom exemplo é São Paulo, cujo nome encontra-se no cruzamento de uma transformação histórica e espacial. De um lado, São Paulo guarda – e, ao mesmo tempo, ultrapassa – as marcas do nome que lhe foi dado no 25 de Janeiro de 1554 pelo padre jesuíta Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, que fundaram a cidade batizando-a de São Paulo de Piratininga. Do outro lado, São Paulo é o nó de uma rede que liga uma série de nomes criados para gerenciar o tumultuoso crescimento da metrópole. São Paulo, portanto, com seus 11 milhões de habitantes. Mas também a Região metropolitana de São Paulo, conhecida como “Grande São Paulo”, que consta de 39 municípios e 20 milhões de habitantes. E ainda o “Complexo Metropolitano Expandido”, ou a “Macrometropole de São Paulo”, que chegará a compreender mais de 30 milhões de pessoas.

Este florescer de nomes aponta para um processo em ato. Uma dinâmica expansiva que, de fato, redefine constantemente os confins do que se chama “São Paulo”. Não é difícil imaginar que, da mesma forma como Nova Iorque desdobrou-se, em sua fase de expansão, em uma assim chamada “New York” e a “Greater New York” que englobava os municípios limítrofes, São Paulo parece destinada a ser, no futuro, uma só cidade, que engloba todas aquelas que hoje a compõem.

Poéticas metropolitanas.

Os confins da cidade mudam, pluralizam-se, estratificam-se. A cidade engloba em si tudo o que antes era externo. A sua fisionomia geográfica e social transforma-se. Muda tanto a sua articulação interna, quanto a sua cartografia geral. A redefinição de seus centros e periferias, de suas visibilidades e invisibilidades, de sua acessibilidade e inacessibilidade – lugar exclusivos ou de exclusão – ocorre sem parar.

Ao mesmo tempo, a cidade muda de pele através intervenções microscópicas e infinitesimais. Lugares vazios enchem-se, outros esvaziam-se. Áreas verdes tornam-se cinzas, espaços abandonados transformam-se em hortas ou parques. Alguns bairros perdem o seu valor, outros emergem. O novo substitui o velho e o velho renova-se, sendo descoberto e requalificado.

O mesmo passado da cidade, o seu externo temporal, pode caber no espaço semiótico citadino, através de uma escavação, de uma recuperação, de uma valorização.

A paisagem da cidade muda sem parar. E, na crise que acompanha esta mutação, exalta-se o conflito sobre o valor da cidade. Perante a mudança é preciso tomar uma posição: agir para mudar ou agir para conservar. No entanto, entre os dois extremos existe uma grande variedade de possíveis formas de intervenção.

A paisagem da cidade é uma heterogeneidade em movimento. Porém, ela

também sofre a ação as suas constantes. A partir de suas raízes morfológicas. Como também daquelas meteorológicas.

A paisagem da cidade, mistura irresolúvel de natural e construído, ao ponto de não ser nem totalmente natural e nem totalmente construída, possui seus ritmos, suas formas, suas cores, suas materialidades. A comunidade que vive a paisagem eleva algumas de suas porções a verdadeiras dominantes, a verdadeiros símbolos, a imagens de si própria. De maneira explícita, como quando um panorama torna-se emblemático ou um “skyline” transforma-se em logo. Ou como quando um determinado material – como o mármore travertino de Roma –, ou um fator atmosférico – a neblina em Londres – tornam-se estereótipos compartilhados.

Além disso, em um nível ainda mais profundo, a cidade se oferece como lugar de correlações dinâmicas. Fixações momentâneas de formas marcam de forma sutil e penetrante a percepção da cidade, da mesma maneira como as formas musicais que emergem em um determinado lugar parecem se juntar ao jogo de tensão e distensão encenado pela paisagem metropolitana, com seus morros e suas planícies, seus altos edifícios e suas casas baixas, suas construções modernas e os restos de seu passado, seus bairros populares e burgueses, suas estradas estreitas e suas grandes avenidas, seus vidros luminosos e suas pedras opacas. Portanto, em profundidade, no cruzamento entre o espaço e a comunidade, a cidade gera um sentimento, possui uma poesia própria. Uma poesia que temos que saber escutar e acompanhar – e que temos que reinventar antes que se torne um cliché desgastado.

O conjunto heterogêneo da cidade, de sua paisagem arquitetônica e antrópica, encontra nas formas culturais um espelho que abre um espaço para uma possível imagem de si, que é chamado a construir. Apesar de poder parecer efêmera ou parcial, esta imagem serve à cidade para individuar si mesma. E para deixar vislumbrar o bem comum que nela se esconde.

Referências Bibliográficas

- CARTOSIO, B. New York e il moderno. Società, arte e architettura nella metropoli americana 1876-1917. Milano: Feltrinelli, 2007.
- CERVELLI, P. La città fragile. Roma : Lithos, 2008.
- DAVIS, M. Planet of Slums. London: Verso, 2006.
- GENINASCA, J. La parole littéraire. Paris : Presses Universitaires de France, 1997; trad. it. La parola letteraria. Milano: Bompiani, 2000.
- GREIMAS. A. J. Pour une sémiologie topologique. In Sémiotique et sciences sociales. Paris: Seuil, 1976; trad. it., Per una semiotica topológica. In Semiotica e scienze sociali. Torino: Centro Scientifico Editore, 1995.
- LOTMAN, J. M. Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città. In La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti. Venezia: Marsilio, 1985.
- _____. L'architettura nel contesto della cultura. In Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione. Bergamo: Moretti & Vitali, 1998.
- MARRONE, G., PEZZINI, I., (a cura di). Linguaggi della città. Roma: Meltemi, 2008.
- Ortu, G. G., (a cura di). Cagliari tra passato e futuro. Cagliari: CUEC, 2004.
- PETRARCA, F. Invidia contra eum qui maledixit Italie, 1373; Trad. it., In difesa dell'Italia. Venezia: Marsilio, 2004.
- PEZZINI, I. (a cura di). Roma. Luoghi del consumo, consumo dei luoghi. Roma: Nuova Cultura, 2009.
- SASSEN, S. Cities in a World Economy. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2000.
- SEDDA, F. Le forme della città globale. Percezioni, poteri, definizioni, in Imperfette traduzioni. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2012.

Notas

- (1) Trata-se do RodoAnel que circunda a capital italiana (N. do T.)