

LOGOS

Comunicação e Universidade
PPGCOM UERJ
VOL. 25 N. 1

COMUNICAÇÃO, TERRITÓRIOS
E RE-EXISTÊNCIAS



LOGOS

Vol.25. Nº01. 2018

49

Comunicação, territórios
e re-existências

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

Ruy Garcia Marques

VICE-REITORA

Maria Georgina Muniz Washington

SUB-REITORA DE GRADUAÇÃO

Tania Maria de Castro Carvalho Netto

SUB-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Egberto Gaspar de Moura

SUB-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA

Elaine Ferreira Torres

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Lincoln Tavares Silva

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETOR

João Pedro Dias Vieira

VICE-DIRETOR

Márcio Gonçalves

LOGOS - EDIÇÃO Nº 49 - VOL 25, Nº01, 2018

Logos: Comunicação, territórios e re-existências (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

Márcio Gonçalves e Patricia Rebello

PARECERISTAS DESTE NÚMERO

Adriana Gomes Ribeiro, Ana Baumworcel, Andrea Pinheiro, Claudia Quadros, Debora Cristina Lopez, Diego Weigelt, Eduardo Meditsch, Flávia Bespalhok, Graziela Bianchi, Graziela Valadares Gomes de Mello Vianna, Helena Iracy Santos Neto, Izani Mustafá, José Eugenio Menezes de Oliveira, Juliano Mauricio de Carvalho, Lena Benzecry, Leonardo De Marchi, Luciano Klöckner, Luiz Artur Ferraretto, Marcelo Freire, Mauro Sá Rego Costa, Michele Cruz Vieira, Mirna Tonus e Paulo Fernando Lopes.

CONSELHOS EDITORIAL E CIENTÍFICO

Alessandra Aldé (UERJ)
Danielle Rocha Pitta (UFPE)
Denise da Costa Oliveira Siqueira (UERJ)
Fátima Quintas (Fundação Gilberto Freyre)
Henri Pierre Jeudi (CNRS-França)
Ismar de Oliveira Soares (USP)
Luis Custódio da Silva (UFPB)
Luiz Felipe Baêta Neves (UERJ)
Márcio Gonçalves (UERJ)
Michel Maffesoli (Paris-Descartes/Sorbonne)
Nelly de Camargo (USP)
Nízia Villaça (UFRJ)
Patrick Tacussel (Université de Montpellier)
Patrick Wattier (Université de Strassbourg)
Paulo Pinheiro (UniRio)
Ricardo Ferreira Freitas (UERJ)
Robert Shields (Carleton University/Canadá)
Ronaldo Helal (UERJ)

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Revista Logos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Comunicação Social

Programa de Pós-graduação em Comunicação

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10.129, Bloco F

Maracanã

20550-013 – Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Tel: (21) 2334-0757

E-mail: logos@uerj.br

Website: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos>

PROJETO GRÁFICO

Diego Paleólogo e Celeste Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

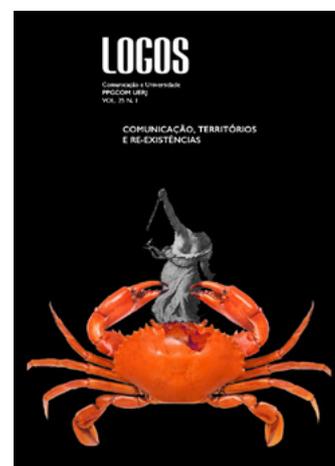
Celeste Ribeiro

CAPA

Diego Paleólogo

REVISÃO DESTE NÚMERO

Patricia Rebello, Márcio Gonçalves e Diego Paleólogo



Sumário

Dossiê

- 9** Boticas, Butiquinhas, Botecos, Botequins: sociabilidades e comensalidades dos espaços de lazer popular do moderno Rio de Janeiro
João Luis de Araújo Maia e Adelaide Rocha de la Torre Chao
- 23** Fotografia e reterritorialização urbana. Saídas fotográficas e sensibilidade social em Belém.
Fábio Fonseca de Castro, Raoni Lourenço Arraes e Marina Ramos Neves de Castro
- 41** Cidade, pornotopias e identificações estranhas em *El Mendigo Chupapijas*
Matheus Araujo dos Santos
- 54** Narrativas e imagens de corpos e subjetividades na mídia contemporânea: empatia e alteridade no jornalismo e na ficção seriada
Fernanda Elouise Budag e José Augusto Mendes Lobato
- 70** De quem é a praça Gomes Freire?: As disputas simbólicas no espaço *Jardim* e as representações da imprensa de Mariana-MG
Cláudio Rodrigues Coração e Filipe Davison Barboza Carneiro
- 86** La información etimológica en los diccionarios generales españoles del siglo XX
Maria Iannotti
- 110** Território e deslocamento: a infância em cenário de fronteira no cinema latino-americano do século XXI
Maurício de Bragança
- 124** Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais)
Micael Herschmann
- 138** Salas de estar como territórios sonoros: considerando outras territorialidades da música ao vivo
Victor de Almeida Nobre Pires
- 154** Cenas de dissenso e dispositivos interacionais na resistência insurgente criada pelos secundaristas
Francine Altheman e Ângela Cristina Salgueiro Marques
- 174** *Invasores*: classe, território e perspectiva no cinema brasileiro contemporâneo
Mariana Souto
- ## Perspectivas
- 192** As artimanhas da resistência torcedora: Futebol, linguagem e poder
Felipe Tavares Paes Lopes
- 208** O brega como manifestação da cultura popular e sua apropriação pelos humoristas da cidade de Fortaleza
- 224** Filhos desta luta: posicionando A produção do rock e do metal angolano no cenário global-local
Melina Aparecida dos Santos Silva

EDITORIAL

A revista Logos apresenta o dossiê **Comunicação, territórios e re-existências**, que nasce do desejo de pensar as narrativas multiterritoriais e espaciais, os novos atores e sujeitos que surgem e operam nas reorganizações urbanas no contexto contemporâneo: quais são os corpos que podem, ou não, transitar? Quais imagens são produzidas, e quais são descartáveis? Como as mídias tradicionais e alternativas se relacionam com este estado de coisas? Os trabalhos aqui selecionados colaboram, cada um a seu modo, para a criação de diálogos e negociações de valores em torno de práticas contemporâneas.

Nos últimos anos, observamos e participamos da emergência de ocupações e resistências nos espaços urbanos – dos movimentos internacionais que tomaram praças e ruas, às micropolíticas de corpos dissidentes que ocupam casas e becos –, estar presente nos espaços físicos, transgredir e resistir se desdobraram em pluralidades. As relações de poder, as políticas públicas e os discursos conservadores, todas essas estratégias são invertidas e subvertidas. A fragilidade do regime que demarca os lugares é tornada visível, e novas articulações são propostas.

As cidades, os territórios, os lugares, os corpos e as subjetividades encontram-se – neste final de segunda década do século XXI – tomados por tensões que, não raramente, espelham e expandem questões já observadas por importantes nomes no início do século XX, tais como Walter Benjamin, Georg Simmel e Siegfried Kracauer. Atualizadas e reativadas por novas sensibilidades políticas e urgências do espaço, observamos a arquitetura do espaço dialogar com os corpos, em movimentos tanto de acolhida como de repulsa: pichações, mensagens, performances, manifestações, imagens, sonoridades constituem-se, agora, cenários e ambientes. Nesse dossiê, esses espaços se dispersam pelas ruas e por diferentes países; se instalam tanto em espaços públicos quanto privados, trafegam por diferentes mídias (livros, televisão, cinema, fotografias), até o momento da descoberta dos encontros e dos afetos que surgem de partilhas, como a acolhida de torcida e das mesas de botecos e botequins.

No espírito de comemorar justamente o encanto dos encontros, o afeto que surge de partilhas e que tem a capacidade de transformar territórios, o texto escolhido para abrir o dossiê é assinado por um pesquisador cuja vida foi, toda ela, o próprio sintoma do ato de habitar espaços. João Luís de Araújo Maia, o João Maia, deixa como legado não apenas alguns dos mais sagazes textos sobre a cidade do Rio de Janeiro, e as questões sociais e humanas transversais, mas também a beleza de se deixar atravessar pela pesquisa, e transformar vida e obra em formas indissociáveis do ser. João celebrava cada segundo da vida, sorria para os pequenos detalhes do cotidiano, o que nunca o impediu de olhar para o mundo com a sabedoria que apenas os grandes pesquisadores cultivam, de encontrar a justa distância (porque João não era, como se sabe, de estabelecer medidas!) em relação ao objeto. E aí, então, tudo acontecia: a inspiração, as ideias, os textos, os trabalhos, as aulas, os projetos. A difícil arte da pesquisa era, para o João, algo visceral como o respirar, o conviver entre amigos, o amor pelos seus lugares e seus espaços. Mais que tudo, era tudo aquilo que todos nós, que vivemos as nossas pesquisas, esperamos experimentar um dia. O texto aqui publicado é a última produção do João, e temos certeza que compartilhando, estamos semeando um pouco do afeto, da alegria e da saudade desse extraordinário professor, colega e amigo.

Boticas, Butiquinhas, Botecos, Botequins¹:

sociabilidades e comensalidades dos espaços de lazer popular do moderno Rio de Janeiro

*Boticas, Butiquinhas, Botecos, Botequins:
sociabilities and commensalities of the popular leisure spaces of the modern Rio de Janeiro*

João Luis de Araújo Maia

Professor Titular da Faculdade de Comunicação Social da UERJ, diretor do grupo de pesquisa CAC/CNPq (Comunicação, Arte e Cidade).

Adelaide Rocha de la Torre Chao

Doutoranda e Mestra em Comunicação pelo PPGCom/UERJ (linha de pesquisa Cultura de Massa, Cidade e Representação Social); integrante do Grupo de Pesquisa CNPq - CAC - Comunicação, Arte e Cidade. MBA em Marketing pela ESPM, especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação à Distância pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e em Docência do Ensino Superior pela Universidade Cândido Mendes (UCAM).

RESUMO

Este artigo aborda a sociabilidade dos espaços de lazer popular carioca, na virada do séc. XIX para o séc. XX, identificando as representações que influenciaram a história e memória social de cidade. Evidencia-se aquilo que envolve a comensalidade – a refeição, o alimento, o lugar de comer/beber – como elementos de vinculação e cultura através de trocas simbólicas. Lembrados por Hobsbawm (1984) de que os costumes são uma tradição inventada - e reinventada, observa-se as referências e estilos das variações destes espaços de lazer popular - das boticas modernas aos botequins contemporâneos. Abordaremos as referências da invenção do restaurante francês que influenciaram tais espaços e o imaginário cultural carioca.
Palavras-chave: comunicação; espaços urbanos; sociabilidade; botequim.

ABSTRACT

This article approaches the sociability of the popular leisure spaces of Rio de Janeiro, at the turn of the 20th century. 19th century XX, identifying the representations that influenced the history and social memory of the city. It is evidenced that which involves commensality - the meal, the food, the place of eating / drinking - as elements of linkage and culture through symbolic exchanges. Remembered by Hobsbawm (1984) that customs are an invented tradition - and reinvented, one observes the references and styles of the variations of these popular leisure spaces - from modern apothecaries to contemporary taverns. We will address the references of the invention of the French restaurant that influenced such spaces and the Carioca cultural imaginary.

Keywords: communication; urban spaces; sociability; the bar

Apresentação

A chamada *Belle Époque Carioca*, no início do século XX, veio “afrancesar” a então capital da república brasileira trazendo uma arquitetura de expansão, avenidas largas, novas modas e costumes. A modernidade da *Belle Époque* – termo denominado ao período final do século XIX, onde os encantamentos do mundo pela cultura europeia, principalmente pelas referências francesa e inglesa, proporcionaram ao Rio de Janeiro novos estilos de vida social (COSTA E SCHWARCZ, 2000).

A capital da república, correspondia a este “surto”, além de trazer a sensação de que o país estava em harmonia com o progresso e a civilização mundiais na virada do novo século. Mas, como nos alerta Sevcenko (1995) e Chalhoub (2001), tal “progresso” refere-se apenas aos padrões e ao ritmo de desdobramentos econômicos. O tal “progresso social e cultural, ainda viria a passos lentos. Havia um desejo fervoroso da burguesia carioca de viver os hábitos europeus, transformando a cidade em “europa dos trópicos”.

O Rio de Janeiro seguia os caminhos de metrópole. Maior cidade, maior porto, maior centro cultural, maior concentração econômica já que sediava o governo federal (SEVCENKO, 2006). A Revolução Científico-Tecnológica trazia ao Brasil as inovações dos meios de comunicação, telefone, telegrafia sem fio, a mobilidade dos meios de transporte, o trem, a aviação. A imprensa, a literatura, o cinema, o rádio, os cafés, restaurantes e bistrôs, assim como as modas e os comportamentos, colocaram o Rio de Janeiro no palco de visibilidades para o restante do país e como reflexo do espelho chamado Paris, (idem, 2006).

Esse “estado de espírito progressista”, acompanhou tais mudanças na sociedade carioca, além de ser uma expressão abstrata. Caracterizou-se por ser, nas palavras de Chalhoub (2001, p. 251) de um “cosmopolitismo desmedido e agressivo”. De uma enorme contradição entre ideais e práticas, o “afrancesamento” carioca e as diversas tentativas de modernizar o Rio de Janeiro proporcionaram diferentes mudanças nas classes sociais existentes à época. O “delírio demolidor da gestão de Pereira Passos²”, além de abrir novas avenidas, alargar ruas, demolir casas e cortiços para a construção de prédios majestosos inspirados na arquitetura francesa, importou a cultura e os costumes europeus, absorvidos artificialmente pela elite carioca. Havia o interesse em alavancar o mercado capitalista e trazer para a cidade bens industrializados provenientes das metrópoles economicamente avançadas (idem, 2001).

Em paralelo, a população da capital brasileira havia “explodido” entre os anos de 1872 e 1900, saltando de 266 mil para mais de 700 mil habitantes. O aumento populacional no Rio de Janeiro registrara uma demanda maior por empregos e teve como consequência imediata o aumento da criminalidade (FEIJÃO, 2011). A autora elucida o fato de a abolição da escravatura em 1888 ter lançado tal mão-de-obra disponível para mercado de trabalho, além do aumento imigratório de estrangeiros e brasileiros de outras regiões do país, gerando um descompasso e conseqüentemente o aumento da criminalidade em uma cidade ainda em desenvolvimento. A cidade em 1900 é descrita como “um triste e miserável agrupamento de telhados mais ou menos pombalinos, feio, sujo, torto, dessorando os vícios e preconceitos da velha cidade de Mem de Sá” (EDMUNDO, 1957, p.24). Do colonial ao capitalista, a *Belle Époque* começava em meio ao caos.

A aristocracia carioca provocou a negação dos elementos da cultura popular, censurando hábitos e costumes da sociedade tradicional brasileira. Hábitos e modas aristocratas, a exemplo dos “desfiles” de chapéus e vestidos pelas damas da capital carioca, o costume quase diário de senhores nobres em frequentar cafés no centro do Rio, degustando charutos *Príncipes de Galles* (SEVCENKO, 2006, p.528), o mais requintado à época, contrastava com os modos da população que ainda residia nas áreas centrais da cidade, com pouca higiene e “incompatíveis à referência francesa”. Tal “metamorfose social”, referida por Sevcenko (1995;2006) resultou a expulsão dos moradores dos bairros centrais, a formação dos bairros do subúrbio ferroviário e das favelas nos morros, provocados pelo cosmopolitismo agressivo aos modelos parisienses – tendo que se contentar com o resultado de um molde bastante imperfeito.

A sociedade fluminense, no início do século XX, além de aristocratas, era formada por uma densa classe popular - agricultores, trabalhadores, imigrantes, comerciantes, funcionários públicos e operários das novas fábricas e indústrias do progresso capitalista. Além de desempregados, em sua maioria, os escravos negros libertos no final do século XIX, os imigrantes nordestinos e sulistas que vinham à capital em busca de trabalho e uma vida estável (ABREU, 2003). Era o público do “Bota Abaixo³”. Para essas pessoas, foram criados os bairros denominados de subúrbio; *sub-urbanos*, distante do centro econômico e cultural da *urbe* com o propósito de retirar a classe operária de baixa renda que ali vivia e que não era condizente (estética e financeiramente) às reformas urbanas (idem, 2003).

A partir de então, a política reformadora começa a *segregar*, geográfica, econômica e socialmente os espaços da cidade, dividindo-os entre zonas norte, sul e central, bem como os espaços culturais e de lazer. Neste contexto,

o termo *segregar* refere-se a todas as ações e intenções de *separar, pôr-se de parte* os grupos sociais, de acordo com tais locais, imaginando ter como referência os hábitos e costumes franceses.

A sociedade carioca, como vimos, era bem diferente da moderna sociedade francesa. Apesar da inspiração importada, as modas, hábitos e costumes de lazer e diversão, tinham suas imperfeições e estavam longe de seguir à risca uma sociabilidade “à la carte”.

Com um certo atraso, é claro, o estilo e a estética dos famosos cafés e restaurantes parisienses (e suas variações) trouxeram novos ares a esse “Rio Moderno”. Lembrados por Hobsbawm (1984) de que a cultura e os costumes são uma tradição inventada e reinventada, este artigo abordará a sociabilidade e comensalidade de diferentes espaços de lazer popular, identificando as origens e referências (nem tão francesas assim) de tabernas, quiosques, botequins e restaurantes no cotidiano carioca.

Restaurant – comida saudável aos “fracos do peito”

O restaurante, como é visto atualmente, além de ser um espaço para realizar refeições, também é um local de compartilhamento de emoções, discussões e acordos de negócios, comemorações e bem-estar. Todavia, nem sempre foi assim.

A história moderna nos aponta o restaurante como uma invenção francesa do séc. XVIII, mas que não tinha tais características como o vemos na contemporaneidade. Seus primórdios e a evolução desse ambiente gastronômico, viriam a inspirar as reformas urbanas no Rio de Janeiro, duzentos anos mais tarde. Como nos revela a historiadora americana Rebeca Spang (2003, p.7), a palavra *restaurant* foi incorporada ao dicionário francês⁴ em 1708, mas o significado estava relacionado ao “alimento ou remédio que tem a propriedade de *restaurar* as forças de uma pessoa doente ou esgotada”. Enquanto adjetivo, restaurante – que restaura ou reestabelece forças.

Voltemos ao tempo para ressaltar que no início do sec. XVIII, não existia o termo *restaurant* tal qual como conhecemos, mas, primeiramente como sendo um “preparado semimedical”, um caldo restaurador a base de grão de bico, conhaque e chocolate, raramente à base de líquidos, de espessura muito concentrada. Os livros de receitas e dicionários à época, como a *Encyclopédie* de Diderot e D’Alambert (1751-1772) já mencionavam os *restaurants* como

alimentos preparados em processo alquímico, especialmente para reestabelecer a saúde de doentes crônicos. (IDEM. p.11)

Na Paris de 1766, o *restaurant* passou a ser denominado como o local onde eram servidos os *consommés* - especialidade da culinária francesa, geralmente caldos e sopas com propriedades nutritivas, oferecidos àqueles que convalesciam de alguma fraqueza ou enfermidade, os chamados “fracos do peito”, não mais restritos a doenças crônicas (SPANG, 2003). Em sua maioria, os *restaurants*, também chamados de Casas de Saúde, eram imóveis amplos, onde a sala abrigava várias mesas pequenas, enfileiradas e para uso individual.

O comensal, seja homem ou mulher, era servido de acordo com a sua “dieta de recuperação” por *restaurateurs*, pessoas habilitadas a preparar as refeições, e permissão legal para comercializar variados tipos de cremes, guisados, sopas, macarrão, ovos frescos, geleias, compotas e outros pratos saudáveis e revigorantes. Tais *restaurateurs* eram os donos dos imóveis e ofereciam uma variedade de alimentos servidos a qualquer hora do dia ou da noite. A autora nos revela que o restaurante como um espaço social urbano surgiu do *consomé*, mas as pessoas não adentravam para comer, conversar, mas para sentar-se à mesa e debilitados, sorverem um *restaurant* (IBIDEM, 2003, p. 12). À época, a imagem que fazemos de um restaurante parisiense estava relacionada às tabernas, estalagens, casas de pasto e cafés onde as pessoas entravam para comer, beber e socializar, descansar o corpo após longas viagens a cavalo, além de pedir guarida.

A sociabilidade das relações – a forma lúdica das interações sociais entre os indivíduos (SIMMEL,1996), baseada dessas Casas de Saúde do início do século XVIII, era restrita a pouca ou nenhuma conversa, pessoas debilitadas, sem forças, que precisavam de atenção e comida restaurativa. Com um tom curioso, Spang relata que não havia interação entre os comensais. Talvez pelo estado debilitado de saúde em que se encontravam, as pessoas não se dispunham nem aos cumprimentos. Entravam, sentavam-se às mesas, realizavam as refeições – sem papo, sem conversas, sem troca de olhares. (SPANG, 2003). Os alimentos preparados eram caldos de animais (aves, suínos e bovinos) que, curiosamente, não cozinhavam com água. O caldo tinha uma aparência pouco rala, geralmente acompanhado de creme de arroz. Havia algumas opções de pratos, todos com o aspecto reparador, que não exigisse muito esforço de mastigação. Muitas vezes os “fracos do peito” mal conseguiam terminar as refeições, tamanho seu estado de debilidade. (SPANG, 2003).

A autora revela que já em 1820, era notória a preocupação com a qualidade e delicadeza dos *restaurateurs* franceses com o preparo e serviço dos pratos.

Em meados do século XVIII, os *restaurateurs* mantiveram-se fiéis aos caldos restaurativos, mas passaram a oferecer novos sabores a seus cardápios. Além de servir a *pottage de santé* (sopa da saúde), passaram a oferecer ovos frescos, frutas e manteiga, acompanhados de chouriço e atum marinado como opção de *bors-d'oeuvres* (entradinhas do cardápio).

De olho no negócio lucrativo que eram tais casas restauradoras, seus proprietários começaram a oferecer o “serviço de entrega”, levando as refeições solicitadas previamente aos hotéis e estalagens onde estavam seus clientes – a burguesia francesa.

Botica, Butiquinha

Entre 1707 e 1749, haviam 89 boticas no Rio de Janeiro. Não tinham os moldes dos *restaurateurs* franceses da época, mas eram locais onde, além de produzir alquimias curativas, restauradoras da saúde, reuniam viajantes, literários e boêmios para discussões políticas e religiosas. Como ainda não havia imprensa, as boticas foram espaços para divulgação de ideias que precederam os caminhos para a independência (EDLER, 2006, p. 53).

Apesar da chegada da corte portuguesa em 1808, o Rio de Janeiro ainda era um vilarejo atrasado e de costumes rígidos, sem atividades culturais que recebesse os nobres europeus recém-chegados à capital brasileira (CAVALCANTI, 2004). Já havia registros de 71 ruas, 27 becos, 7 travessas e 5 ladeiras e nesses espaços urbanos já se conformava o prelúdio do que representava o botequim. Em 1790 foram contabilizados no Rio de Janeiro 32 casas de café, 17 casas de pasto e 216 tabernas. Há também o registro das bancadas e tabuleiros que comercializavam alimentos e bebidas em quitandas e nos mercados populares (IDEM, 2004; SEBADELHE, 2015). Era comum comprar bolinhos de aipim, vinhos de caju, balas, frutas, licores de jabuticaba vendidos pelos escravos em tabuleiros de madeira sobre a cabeça que juntavam o lucro para comprar suas alforrias.

Sebadelhe (2015, p.39) observa que muitos destes espaços menores de comercialização, popularmente chamadas de *butiquinhas*, em becos e ruas estreitas, tiveram por decreto o fim do expediente a partir das 22 horas, por ordem da Intendência Geral do Império, “para se evitarem ajuntamentos de ociosos, mesmo de escravos, que faltando ao serviço de seus senhores se corrompem uns aos outros, dão ocasiões e delitos” (Acervo do Arquivo Nacional, in SEBADELHE, 2015, p. 39).

As butiquinhas, tabuleiros, mercados e quitandas foram enquadrados na categoria botequim, a exemplo das vilas portuguesas, logo após a chegada da Corte. Já nasceram estigmatizadas pelo demérito e pelas perseguições sociais. Sebadelhe enfatiza o surgimento do termo (e da categoria) botequim como “reles estabelecimentos, de má qualidade, alvo de preconceitos e imensamente condenado durante décadas” (IDEM, 2015, p.39). Mas resistiu!

Uma nova sociabilidade tornava os botequins cariocas um popular espaço de lazer e consumo – cachaça, diversão e conversa. O público frequentador era composto por trabalhadores livres, prestamistas, mascates, servidores da Guarda e escravos urbanos. Assim como as tabernas parisiense, os botequins abrigavam viajantes, servindo de estalagens, fornecendo alimentação, acompanhados de petiscos e bevericos - licores, aguardente e cervejas artesanais, sem ter uma preocupação com a restauração da saúde do freguês. Georg Simmel (1996) argumenta que tal sociabilidade é o conteúdo de interesses que gera a aproximação com outras pessoas e dá lugar ao prazer de se estar junto, compartilhando modos de agir, costumes e emoções.

Sebadelhe (2015) descreve o botequim do séc. XIX com características muito próximas aos armazéns e também como um novo espaço de diversão popular, onde eram comuns as práticas de jogos de azar, a exemplo de jogos de casquinha, dados, carteados e capoeira. Mal visto (e detestado) pela sociedade aristocrata, os botequins proliferavam-se pela cidade, sem asseio e concentrava a “ralé” das classes sociais mais baixas. Eram comuns brigas e intervenções da Coroa Portuguesa, com punições severas àqueles que iniciavam conspirações pela liberdade dos escravos e pela independência do Brasil (IBIDEM, 2015).

A vinda da Comitativa Real trouxe para o Brasil alguns costumes que, de tão incorporados à cultura brasileira, atualmente duvidaríamos de sua origem – o hábito de beber cerveja cotidianamente. Apelidada por D. João VI como “a virgem loira”, a cerveja era a bebida preferida do monarca. As benesses da Carta Régia à abertura comercial às nações amigas de Portugal favoreceu a entrada das cervejas britânicas. Curiosamente, Sebadelhe também relata que os barris de cerveja chegavam ao porto com excessiva quantidade de lúpulo, usado como conservante e que a fermentação à base de malte e cevada “*caiu no gosto de apreciadores de uma cerveja característica, de sabor acentuado, amargo e perfumado, proveniente de doses concentradas da flor do lúpulo*” (SEBADELHE, 2015, p. 45)

Assim que “caiu no gosto do povo”, a cerveja passou a ser produzida com baixa fermentação de forma rústica, artesanal e caseira. Era comercializada em garrafas vedadas com rolhas de cortiça, amarradas à um barbante para garantir que a fermentação não vazasse do vidro. Por causa da baixa qualidade,

tais cervejas foram apelidadas como “da marca barbante” e o termo usado para desqualificar a produção local. Com preços baixos, a cerveja de “marca barbante” era frequentemente consumidas nos quiosques, que já no final do séc. XIX, disseminavam pelas ruas da cidade. (IDEM, p. 47)

Quiosques

Com estilo oriental, armação frágil de ripas de madeira, toldo pontiagudo de zinco e formato hexagonal, os quiosques mais pareciam uma

[...] improvisação achamboada e vulgar, espeluncas fecais, empestando à distância e em cujo bôjo (sic.) vil um homem se engaiola vendendo ao pé-rapado vinhos, broas, cafés, côdeas de pão dormido, fumo, lascas de porco, queijo e bacalhau. (EDMUNDO, 1957, p.42)

A história cultural narrada nas palavras de Luiz Edmundo no livro *O Rio de Janeiro do meu tempo* (1957) descreve as peculiaridades (e curiosidades) que envolveram o cotidiano e as sociabilidades dos quiosques cariocas, entre os anos de 1870 até o meado de 1906, época da *Belle Époque* carioca.

Após a Guerra do Paraguai, a partir de 1870, os quiosques se instalaram nas calçadas e ruas de uma cidade desordenada. Foram se espalhando pela cidade, sem infraestrutura urbanística e sanitária, e tornaram-se uma das principais opções de lazer das classes operárias concentradas principalmente nas áreas centrais do Rio. Além de vender as cervejas “de marca barbante”, os quiosques serviam um pouco do que era encontrado nos botequins e tabernas, por menor preço e qualidade duvidosa. O “cardápio” oferecia pão com manteiga e café com leite, cachaça à granel, broa de milho, sardinha frita, bolinhos de bacalhau, ovo cozido e vinhos bem baratos (CHALHOUB, 2001; SEBADELHE, 2015). Os quiosques eram pequenos. No espaço interno e apertado, apenas um vendedor (geralmente o dono) dividia o interior com um balcão circular e todas as quinilharias e alimentos vendidos aos fregueses que se concentravam nos arredores da armação de madeira. No início, os quiosques não tinham horários fixos de funcionamento. Eram os pontos de encontro de operários, transeuntes, imigrantes, desempregados e autônomos, a qualquer hora do dia. Ao analisar o cotidiano e as relações sociais dos quiosques e botequins, Chalhoub (2001) evidencia o mundo do lazer popular carioca como parte constitutiva da estratégia de formação de um mercado capitalista de trabalho assalariado, versus uma cultura popular relativamente autônoma, vigorosa e criativa (p. 254-255). Com o fim da escravidão brasileira

e da Guerra do Paraguai, a nova classe operária conquistava o prazer do consumo e do lazer.

Sebadelhe nos conta que os quiosques foram criados, à princípio, para vender bilhetes de loterias, postais e periódicos e logo passaram a ser pontos de concentração para a tal “fezinha” no jogo do bicho e o bate-papo com bebidas e tira-gostos, “marcas indelévels da história da culinária de botequim” (SEBADELHE, 2015, p. 47).

O horário livre dos quiosques mostrava que trabalho e diversão estavam associados ao cotidiano. Os frequentadores costumavam beber e papear nos quiosques nos horários de intervalo ou descanso do trabalho, entre uma visita e outra, seja nas primeiras horas do dia ou no cair da tarde, como diz Chalhoub, “nos interstícios da jornada de trabalho” (2001, p. 258). Era comum que a bebedeira passasse dos limites a qualquer hora, operários não voltavam à labuta, brigas e confusões frequentes entre cidadãos e autoridade policial.

Diante da pouca (ou nenhuma) condição sanitária, os quiosques tornaram-se espaços sujos e fétidos, onde os homens mijavam, cuspiam no chão e o lixo se acumulava ao vômito dos bêbados. A infâmia contra um projeto de modernização e urbanismo na então capital da república é descrita com nojo por Luiz Edmundo sobre a sociabilidade em torno dos quiosques,

Então os fregueses do antro em derredor, recostados, à vontade, os braços na platibanda de madeira, que sugere um balcão; os chapéus derrubados sobre os olhos, fumando e cuspinhando o solo. Cada quiosque mostra, em torno, um tapete de terra úmida, um círculo de lama. Tudo aquilo é saliva. Antes do trago, o pé-rapado cospe. Depois, vira nas goelas o copázio e suspira um ah! que diz satisfação, gozo e conforto. Nova cusparada. E da grossa, da boa.... Para um cálice de cachaça há, sempre, dois ou três de saliva. A obscenidade vem depois⁵ (Edmundo, 1957, p.115)

Tal estigmatização era reforçada pela imprensa da época que relatavam com frequência as brigas, desavenças e discussões acaloradas nos quiosques adjetivando os frequentadores como “ [...] desordeiros e vagabundos que perambulam pelos subúrbios, promovendo desordens que sempre acabam em terríveis descatos, deu-se ontem uma cena de sangue” (relato do Correio da Manhã, publicado em 17 de julho de 1906⁶).

Logo, os quiosques se tornariam símbolo de repúdio dos defensores de um progresso representado pelas políticas urbanistas da gestão do então prefeito Pereira Passos (1902-1906) e das campanhas higienistas do médico sanitarista Oswaldo Cruz. Os quiosques, de fato, representavam riscos à saúde pública e ao projeto de “afrancesamento” do Rio de Janeiro citado no início desta reflexão.

Os quiosques cariocas tiveram seu defensor, o empresário Luiz de Freitas Vale, conhecido como Barão de Ibirocaí. Durante anos, manteve uma rede de quiosques desde 1898 e ficou conhecido nas “altas-rodas” como o *Barão de Ibiroquiosques* (SEBADELHE, 2015, p.48). Em 1911, os quiosques tiveram seu trágico e triste fim. Sebadelhe nos conta que em 1911 eles começaram a ser retirados da cidade e Chalhoub (2001) nos relata que, a administração Pereira Passos já planejava a retirada do comércio das ruas quando “homens de negócio” atearam fogo em inúmeros quiosques no centro da cidade, usando latas de querosene e caixas de fósforo⁷.

Boteco, Botequim

Com o fim dos quiosques e continuação das reformas urbanas, os cafés, confeitarias, restaurantes e botequins foram aprimorando as sociabilidades, reinventando seus espaços, aperfeiçoando seus cardápios e afirmando-se como parte da cultura e boemia carioca. O Botequim do Passeio foi um exemplo de tais reinvenções.

Criado em 1873 em uma área alagadiça do centro da cidade, o Passeio Público foi o “primeiro parque urbanizado do Rio de Janeiro, destinado ao entretenimento e a recreação do cidadão” (MELLO; SEBADELHE, 2015, p. 79). As reformas no Passeio, fizeram parte do primeiro sopro de modernização e urbanização que tinham como ideais oferecer ar puro e luz à população da cidade. A paisagem urbana oferecia cascatas, chafarizes, arbustos e uma bela jardinagem, conservando algumas espécies do período colonial. No lugar, conhecido como “Bellas Noites”, foi construído um pavilhão de estrutura metálica onde iria funcionar um café-concerto, um coreto e um botequim. As noites de “chope cantante” e as exibições de filmes ao ar livre tornaram o Botequim do Passeio - o primeiro cinema ao ar livre - um dos espaços mais famosos e atrativos da cidade moderna. Sua morte se deu em 05 de fevereiro de 1927, quando o jornalista Escragnolle Dória publicou no periódico *Revista da Semana*, o fechamento daquele que seria o botequim mais antigo do Rio de Janeiro à época.

Anos e anos o botequim não desenchia: mesa desocupada, mesa ocupada. A gente modesta podia recrear-se em tempos cuja felicidade pública consistia em pensar confiante no futuro. Certo arrendatário improvisou um palco e n'ele começaram a cantar e esguelar-se cançonetistas de ambos os sexos, a aparecer concertistas sem farófia, violeiros e serenateiros, para o maior desencanço da banda alemã e gaudio do auditorio popular. Alguns cancioneiros do

Passeio acabaram, dizem, em cenas lyricas ou de revista. Assim foi o botequim [do Passeio] lustros e lustros, assim não será mais. Some-se o antigo rival do jardim da Guarda Velha. Não pareça ao menos sem uma página de recordação genuinamente bairrista⁸. (ESCRAGNOLLE, apud MELLO e SEBADELHE; 2015, p. 82)

Recorrendo à memória dos espaços de lazer carioca, do primeiro ao atual botequim, Mello e Sebadelhe (2015) apontam o famoso Bar Luiz, atualmente localizado à rua da Carioca, conhecido como um dos botequins mais antigos do Rio de Janeiro ainda em funcionamento. Fundado em 1887, teve vários nomes e apelidos, três endereços e reuniu a “nata” da boemia carioca. Entre 1905 e 1906, ficou conhecido como Braço de Ferro pelas frequentes apostas de queda de braço proporcionadas pelo seu proprietário Adolf Rumjaneck e a clientela. As disputas de força tinham como objeto de aposta as cervejas e os vinhos. Quem perdesse pagava o vinho e quem ganhasse pagava a cerveja. Brasileiro e filho de alemães, as disputas de queda de braço ajudaram a propagar a cultura do chope e da resistência da indústria do vinho, de origem portuguesa, que se via ameaçada pela nova bebida (IDEM, 2015). Em 1915, o botequim passou a ser chamado de Bar Adolf em homenagem a seu proprietário. Com sua morte em 1926, seu sócio mudou o endereço para a Rua da Carioca número 39 onde permanece até os dias atuais. Em 1942, estudantes secundaristas do Colégio Pedro II, invadiram o bar como protesto por achar que o nome fosse em homenagem a Adolf Hitler, durante a Segunda Guerra Mundial. Eis que Ary Barroso, boêmio e compositor, esclareceu a origem do nome do botequim e a confusão acabou com todos bebendo cervejas. O Bar Luiz mantém a tradição do chope bem tirado da bomba, assim como as salsichas bock e as vitelas com salada de batatas em um ponto tradicional na Rua da Carioca (IBIDEM, 2015).

Adjetivadas pejorativamente como lugares desagradáveis e de mau uso aos olhos das classes mais abastadas, é verdade, mas bastante frequentado pelos populares, a trajetória das butiquinhas, botecos, tabernas, quiosques e qualquer outro local que oferecesse comidas e bebidas a preços acessíveis, além da boa conversa (às vezes nervosas) reafirmavam-se como espaços de lazer, diversão e entretenimento aos cariocas e àqueles que chegavam à futura Cidade Maravilhosa e posteriormente, conhecida como “cidade-botequim”. De perseguidos a desejados, como nos diz Léo Feijó (2015), os quiosques, botecos, botequins, “pés-sujos”, birosca de favela, bar-musical, ou outros apelidos que recebe ao longo da história, esses espaços são o símbolo de uma sociabilidade atrelada à identidade carioca. Os botequins ganharam visibilidade e aceitação no circuito de festivais de gastronomia incluindo-se nos roteiros turísticos, alcançando o respeito a exemplo dos *pubs* pelos

ingleses, as cantinas pelos italianos, os cafés pelos parisienses e o *bodegón* pelos argentinos e espanhóis (FEIJÓ, 2015, p. 244).

Traz a conta e a saideira, por favor

O botequim é, portanto, o espaço privilegiado desse fenômeno cultural, invisível de tão incorporado ao imaginário das pessoas (...) E embora esteja, como não poderia deixar de ser, inexoravelmente adaptado à contemporaneidade, guarda um espírito que remonta ao passado. Um tempo ido, impreciso, sentimental e subjetivo, mas que é o alicerce fundamental a uma noção de tradição que permite ao boêmio de hoje, separar o joio do trigo na profusão de barzinhos, pês-limpos, lanchonetes e restaurantes. É no botequim que o morador do Rio tece um sentido de identidade carioca, reconhecida por ele e por que vem de fora. (MELLO, 2015, pp. 242-243)

Sem dúvida, o ato de comer e beber é algo absolutamente primitivo, universal e fisiológico. Tais características, tão humanas, transformam a *refeição* em *ente sociológico* tal qual irá aliar a frequência e o costume de estar junto ao egoísmo exclusivista do ato fisiológico do ingerir alimentos (SIMMEL, 2004, p.1). O comer e beber juntos libera uma enorme força socializadora - ao mesmo tempo em que une pessoas, as distingue socialmente.

Em uma análise sócio antropológica, Maffesoli (2005, p.98) enfatiza que as maneiras à mesa, os ritos e as regras que observamos nestes espaços de lazer e que estruturam o fenômeno culinário, remetem à magia, à religião, ao cosmos. Existe uma socialidade criada em torno dos bares, tabernas, botequins, cafés ou restaurantes e que resulta no chamado “laço comunicacional específico”. Para o autor, o que define a socialidade está além de regras e práticas sociais, “[...] corresponde a solidariedade orgânica, a dimensão simbólica (comunicação), o não lógico, a preocupação com o presente” (MAFFESOLI, 2005, p.102).

A mesa permite a comunicação. Lugar de afetos e desafetos, a mesa de bar representa a teatralidade que une os contrários e provoca a comunhão. O autor analisa que por ser um lugar de diferenças, a culinária pode ser meio de socialidade. Sem as bebidas, petiscos, caldos, refeições e a teatralização das relações, o comércio social é impossível, alerta Maffesoli. Tais rituais culminam-se e esgotam-se na arte da conjugação – gratifica o corpo e permite a troca. O autor nos diz que “o encontro à mesa é uma propedêutica dessa troca simbólica, pois se baseia na aparência” (IDEM, 2005, p.97).

Observamos neste artigo a sociabilidade dos diferentes espaços de lazer

popular, atrelada à comensalidade de botequins e quiosques, formadores das representações da cultura carioca na virada do século XX. Ressaltamos como a transformação desses espaços marcam representações sociais na identidade carioca. Para Maffesoli (2005), a refeição, o “rango” e a festa parecem indicar uma necessidade imperiosa de recuperar uma socialidade de base.

Tomar uma cerveja gelada, comer uns petiscos, seja ovo de codorna ou um frango à passarinho ao final do expediente. Reunir-se com os colegas de jornada e em meio ao papo descompromissado, discutir a cidade, as relações, as dificuldades e oportunidades... enfim, falar da vida. Carioca é assim. E não precisa ser nascido e criado no Rio de Janeiro! Basta viver o cotidiano da cidade e incorporar seus costumes boêmios. O lazer carioca é algo “sagrado”. *Botecar*, ainda que não seja um verbo institucionalizado pela Língua Portuguesa, já faz parte do dicionário dito “popular”. O ambiente insalubre dos quiosques, o vai-e-vem das butiquinhas e quitandas e as mesas e balcões dos botequins, evidenciam as sociabilidades do lazer carioca como elemento mediador da história cultural da cidade, capaz de recriar símbolos e referenciais de memória, tradições e costumes.

Referências Bibliográficas

ABREU, Maurício de Almeida. *Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução*. In: Revista Rio de Janeiro, n. 10, maio-ago. Niterói, EdUFF: 2003.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. 2ªed. Campinas: Ed. Unicamp, 2001

COSTA, Ângela M. e SCHWARCZ, Lilia M. *Virando séculos (1890-1914): no tempo das incertezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

EDLER, Flávio C. *Boticas e farmácias: uma história ilustrada da farmácia no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006

EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 1º. v. Rio de Janeiro, Conquista, 1957

FEIJÃO, Rosane. *Moda e Modernidade na belle époque carioca*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011

FEIJÓ, Léo. *Cidade-botequim*, pp-244-245. In: MELLO, Paulo e SEBADELHE, Zé (orgs.). *Memória afetiva do botequim carioca*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2015

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence (orgs.) *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

MAFFESOLI, M. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulinas, 2005

MELLO, P. *A boemia segue seu rumo*, pp-241-243. In: MELLO, Paulo e SEBADELHE, Zé (orgs.). *Memória afetiva do botequim carioca*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2015

SEBADELHE, Z. *Origens*, pp-37-56. In: MELLO, Paulo e SEBADELHE, Zé (orgs.). *Memória afetiva do botequim carioca*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2015

SEVCENKO, N. (org.). *História da vida privada no Brasil vol.3 - República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na I República*. 4.a ed. São Paulo: Brasiliense, 1995

SIMMEL, G. *Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal*. In: MORAES FILHO, Evaristo. (Org.). *SIMMEL, Georg. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1996

_____. *Sociologia da refeição. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n.33, p. 159166, jan./jun. 2004.

SPANG, Rebecca. *A invenção do restaurante: Paris e a moderna cultura gastronômica*. Rio de Janeiro: Record, 2003

Nota

- 1 Este estudo foi apresentado parcialmente no 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação 2017, Curitiba-PR. Pesquisa realizada sob financiamento da FAPERJ – Rio de Janeiro – Brasil;
- 2 Pereira Passos – prefeito da cidade do Rio de Janeiro entre 1902-1906, conduziu as reformas urbanas na capital federal (COSTA E SCHWARCZ, 2000)
- 3 *Bota Abaixo* foi o apelido dado às ações de desapropriação de residências e retirada dos moradores da região central do Rio de Janeiro para que pudesse haver as reformas urbanas que modernizaram a cidade no início do séc. XX. (ABREU, 2003)
- 4 Furetière, Dictionnaire Universel (1708) in Spang (2003).
- 5 Luiz Edmundo, op. cit., p. 115.
- 6 In CHALHOUB (2001, p.256).
- 7 Luis Edmundo, op., cit., pp.112-117.
- 8 Nota dos autores: “o Botequim do Passeio”, Revista Semanal, Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_02pasta=ano%20192&pesq=Botequim%20do%20Passeio%20Publico> acesso em 02 set.2015.

Fotografia e reterritorialização urbana.

Saídas fotográficas e sensibilidade social em Belém.

Fábio Fonseca de Castro

Pós-doutor pela Universidade de Montreal. Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris 5. Professor nos Programas de Pós-graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (PPGDSTU), do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (Naea, UFPA) e Comunicação, Cultura e Amazônia, na Universidade Federal do Pará.

Raoni Lourenço Arraes

Pesquisador do Grupo de Pesquisa Fenomenologia da Cultura e da Comunicação. Antropólogo. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Federal do Pará.

Marina Ramos Neves de Castro

Pesquisador do Grupo de Pesquisa Fenomenologia da Cultura e da Comunicação. Doutora em Antropologia. Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, na Universidade Federal do Pará.

RESUMO

O artigo discute a relação entre a noção de reterritorialização e a experiência fotográfica, buscando compreender uma dada experiência social de fotografar a cidade de Belém à luz de seus contextos de sentido: as dinâmicas históricas do que chamamos de “movimento fotográfico de Belém” e as vivências temporais dos sujeitos observados. Para ilustrar a problemática faz-se um recorte numa pesquisa etnográfica com nove meses de duração e acompanha-se uma “saída fotográfica”, uma passeio urbano de fotógrafos, transcorrido na noite da Trasladação, que antecede a realização do Círio de Nazaré, em Belém. O artigo discute a fotografia enquanto processo de ressignificação e de sensibilizações do espaço urbano.

Palavras-chave: Fotografia; Reterritorialização; Belém.

ABSTRACT

The article discusses the relationship between the notion of reterritorialization and the photographic experience, seeking to understand the social experience of photographing the city of Belém in its contexts of meaning; the historical dynamics of what we call the “photographic movement of Belém” and the temporal experiences of the observed subjects. In order to illustrate the problem, a nine-month-long ethnographic research is cut and a “photographic outlet” – an urban tour of photographers, which took place on the night of the Trasladação, which precedes the Círio de Nazaré, in Belém – is followed. The article discusses photography as a process of re-signification and sensitization of the urban space.

Keywords: Photography; Reterritorialization; Belém.

Introdução

O artigo constitui um dos resultados de uma pesquisa etnográfica de nove meses de duração por meio da qual acompanhamos o “movimento fotográfico de Belém” (doravante MFB), procurando compreender como os indivíduos que se vinculam a esse movimento, por meio da fotografia, ocupam, transitam e produzem reterritorializações do espaço urbano no qual se inserem. Compreendemos por “MFB” um processo social de produção imagética iniciado nos anos 1980, que reúne instituições, indivíduos, processos e práticas sociais de criação, agenciamento, identificação e intersubjetivação. Com efeito, trata-se de um movimento criativo, reconhecido nacional e internacionalmente e já estudado em trabalhos anteriores, como os de Nakagawa (2002); Pardini (2002); Castro (2011); Castro; Castro (2008) e que mais à frente teremos oportunidade de especificar.

As saídas fotográficas constituem-se como jornadas fotográficas. Por meio delas, fotógrafos, profissionais e diletantes, realizam pequenas excursões no espaço urbano, fotografando em conjunto e produzindo interações sociais que vão desde a troca de experiências profissionais, estéticas e afetivas à simples convivência e à troca em torno de questões comuns e banais. Trata-se de um mecanismo de apropriação coletiva do espaço e, de certa maneira, de um processo de reterritorialização: de encontro com espaços tradicionalmente revestidos por determinadas formas narrativas e ruptura dos códigos dessas mesmas formas narrativas, com uma concomitante reelaboração da narração referente, por meio da fotografia.

Especificamente, as saídas fotográficas constituem passeios coletivos em zonas adormecidas da cidade – não por acaso elas tendem a se dar durante a noite ou a madrugada, quando o espaço urbano se encontra desocupado dos sujeitos e práticas que conferem, a cada espaço, o seu ordenamento referencial central, a sua narrativa dominante.

Trata-se, em síntese, de um processo de resignificação do espaço urbano e de consequentes – ou antesequentes – sensibilizações: uma reterritorialização das expectativas e disposições sensíveis socialmente constituídas por meio de novas aferições de valor permitidas pela “conquista” fotográfica: a captura de momentos incomuns, num processo próximo àquilo de Benjamin (1985) considerava uma reapropriação do mundo por meio do ato revolucionário de subversão da realidade através do disparo – do instante – fotográfico que, acreditamos, é pautado por uma sensibilidade reposicionada do fotógrafo. Pois,

como diz Ingold, “o viajante intencionado, envolto no espaço de suas próprias deliberações, encontra-se ausente do mundo em si” (Ingold, 2015: 26).

Neste artigo extraímos um momento da nossa etnografia para discutir essa dinâmica de reapropriação e reterritorialização do olhar, uma saída fotográfica específica, produzida no contexto do MFB – e, portanto, através de uma experiência social que é, ao mesmo tempo, geracional e hermenêutica (ou seja, referente de outras experiências, anteriores, de reencontro à cidade) por meio das quais pretendemos referir os processos sociais, técnicos e, assim, refletir a respeito da reterritorialização imagética da cidade.

No tópico seguinte buscamos especificar o tecido intersubjetivo de experiências que compreendemos como “MFB” com o intuito de, sem buscar uma descrição extensa desse processo, fornecer elementos para que se compreenda a cena social sensível por meio da qual os sujeitos sociais observados, os fotógrafos de nossa saída fotográfica, reterritorializam o espaço urbano. Buscamos uma compreensão do fenômeno da reterritorialização, bem como do ato de fotografar, enquanto experiência social sensível e intersubjetiva (Schutz, 1967; 1987). Assim, mais que os desígnios individuais, é a ação do sujeito social que nos interessa e, ainda assim, não um sujeito social entendido no seu presente imediato, mas um sujeito social cultural, que permite que as experiências do passado persistam, no presente, sob forma de tipificações e contextos de significados.

No tópico 3 descrevemos a experiência social de uma saída fotográfica em Belém. Recorrendo à nossa etnografia, buscamos descrever esse sujeito social nos procedimentos de ocupação, ressignificação e reterritorialização da cidade durante uma noite específica e especial da vida local, a noite da Trasladação, que antecede a realização, no dia seguinte, do Círio de Nazaré. Por fim, no tópico quatro, refletimos sobre os significados de reterritorializar o espaço urbano por meio da fotografia e dos atos de fotografar.

O “movimento fotográfico de Belém” – “MFB”

As origens do MFB remontam a importantes estúdios de fotografia familiar – Siza, Fidanza, Oliveira, dentre outros – instalados na cidade de Belém durante o ciclo do látex (1880-1912) e que, perdurando, em alguns casos, até os anos 1970, criaram uma cultura fotográfica que produziu efeitos sobre o fotojornalismo local, sobre a fotografia científica produzida por instituições

como o Museu Paraense Emílio Goeldi, fundado em 1866, e sobre práticas diletantes e de lazer institucionalizadas, como foi o caso do Atelier Fotografia Amazônica (AFA), fundado pelo fotógrafo alemão Fritz Liebman, que promoveu cursos e oficinas de fotografia; e do Foto Clube Pará (FCP), fundado em 1955, que durante duas décadas promoveu palestras, organizou exposições e concursos e agregou pessoas em torno das práticas fotográficas.

Há outros exemplos do diálogo entre a cidade de Belém e a fotografia: uma importante prática cineclubista, entre os anos 1960 e 1990, recentemente ressurgido; espaços diários dados à crítica cinematográfica pelos principais jornais da cidade; a ação da Casa da Juventude Comunidade Católica (CAJU), coordenada pelo padre marista Raul Tavares de Souza, desde o ano de 1959 até os dias atuais, e que promoveu exposições cinematográficas e varais de fotografia nas paredes da igreja de São João Batista; a criação da Associação Paraense de Críticos de Cinema (APCN), fundada em 1966 e da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), instalada no estado no final dos anos 1970; a ação cultural da Casa de Estudos Germânicos e a fundação do Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia (CRAVA), importante polo de fomento da produção audiovisual, nos anos 1980.

Ressaltamos o fluxo reflexivo sobre a fotografia e o audiovisual, paralelo a esse longo processo. A ação do AFA e do FCP, bem como da crítica de cinema e do CRAVA foram instrumentos de discussão, formação e experimentação para o olhar. É isso para não referir o processo paralelo de reflexão sobre o “olhar amazônico” que ocorria nas artes plásticas locais, desde a formação do Grupo do Utinga, nos anos 1950 – referencial fundador para as saídas fotográficas que estudamos neste artigo – até a geração da Escola de Arquitetura, surgida nos anos 1970, que constituiu um fluxo dinâmico e exuberante para a discussão sobre o “olhar amazônico”.

Os anos 1970 foram de grande movimentação cultural, particularmente no campo das artes visuais, em Belém. O artista plástico Osmar Pinheiro de Souza recebeu uma bolsa da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) para pesquisar o tema da “visualidade amazônica”, promovendo uma onda de reflexões que procurou recuperar experiências de artistas plásticos e visuais do passado e dialogar com ela, em vistas de uma discussão sobre a propriedade de falar em nome de sensibilidades e olhares amazônicos.

No seio desse percursos de práticas e tradições, o ano de 1979 foi referencial para o surgimento do que chamamos aqui de “MFB”. Nele, começou a circular um caderno especial, dedicado a um público mais jovem e com grande apelo visual, no jornal A Província do Pará, aos domingos. O caderno valorizava

a fotografia autoral em seu projeto editorial e fazia parte da equipe do projeto o jovem fotógrafo Luiz Braga, logo reconhecido e requisitado como profissional atuante no meio social local, realizador de séries de estúdio que, de certa maneira, recuperavam a experiência dos velhos estúdios familiares da cidade – Fidanza, Oliveira e Siza, dentre outros – abrindo espaço para novos fotógrafos e estúdios. Nesse mesmo ano de 1979 chegou a Belém o fotógrafo paulista Miguel Chikaoka, nascido em 1950, que se tornaria o nome central do movimento.

A constituição do movimento, propriamente falando, se deu nos anos de 1982, quando Chikaoka promoveu uma primeira oficina de fotografia, origem da Fotoativa, organização que desde então dinamiza a fotografia em Belém, por ele criada e mantida desde 1984. Nesse ano também foi realizada, em Belém, a I Mostra Paraense de Fotografia – FOTOPARÁ, que constituiu um espaço de encontro e de aglutinação entre os fotógrafos que encabeçariam o movimento pelas próximas décadas. Em 1982, na segunda edição do salão Arte Pará, promovido anualmente, ainda no presente, pela Fundação Rômulo Maiorana, o principal prêmio do salão foi concedido a Luiz Braga – uma obra fotográfica, surpreendendo à expectativa comum, que nesse momento não concebia, facilmente, que uma fotografia pudesse ser melhor considerada que uma tela convencional. Nos anos seguintes o fluxo de fotografias aumentou no salão, a ponto mesmo de ele passar a ter uma seção destinada unicamente a essa forma de expressão visual.

O momento posterior referencial para o movimento se deu no ano de 1985, quando Belém sediou, entre 21 e 25 de outubro, a IV Semana Nacional da Fotografia, que trouxe à cidade nomes importantes da cena nacional e permitiu o acesso a coleções, discussões e publicações.

Nos anos seguintes surgiram organizações que foram agregando pessoas: Fotoficina, FotoPará, Associação de Repórter Fotográficos e FotoAtiva. De acordo com Fernandes Júnior (2011) essas organizações foram responsáveis diretas pela explosão de uma política cultural fotográfica, criativa e independente, que serviu de modelo para outros estados brasileiros.

Em Belém, havia condições para a “eclosão” do processo: uma experiência social histórica, um interesse comum, uma inquietação latente de uma geração que buscava novos meios para expressar a realidade amazônica – num momento atribulado de suas histórias: os grandes projetos e o avanço das “fronteiras”, tanto físicas quanto culturais (CASTRO, 2011), antes estabelecidas. Seguiram-se gerações de fotógrafos e inúmeros experimentos, constituindo a base do que chamamos aqui de “MFB”.

Consideramos importante referir esse processo porque, como acima dissemos, as saídas fotográficas aqui discutidas são, em simultâneo, uma experiência geracional e hermenêutica. Ou seja, não é sem muitos olhares anteriores, sem camadas superpostas de sentidos, que se produzem as apropriações e reterritorializações do espaço. Os fotógrafos atuais, por se saberem pertencentes e integrantes de um processo social, de um processo histórico, ao qual se pode, como tipo-ideal, denominar “MFB”, reterritorializam, mais que a cidade e seus espaços, reterritorializações pregressas, antecessoras, que intersubjetivamente persistem como patrimônios comuns a tradições de interpretação do lugar, do espaço e do território que eles próprios tangenciam, como hermeneutas.

Reterritorializar é conformar hermenêuticas a respeito de territorializações tangíveis – intersubjetivamente tangíveis, possíveis. E a fotografia constitui um instrumento irridente de fazê-lo. Irridente à medida em que o instante narrativo do ato fotográfico – do click – pressupõe uma sublevação temporal. Pressupõe a apropriação temporal de temporalidades anteriores ou projetadas. Sim, pois temporalidades também podem ser reterritorializadas – tal como, evidentemente, territórios podem ser retemporalizados.

Descrição de uma saída fotográfica

A saída fotográfica é um fenômeno com característica multifacetada, que se apresenta como uma das formas pelas quais a sociabilidade entre fotógrafos se manifesta e, ao mesmo tempo, se constrói. Considerando que, entre os fotógrafos que dela participam há dinâmicas intersubjetivas, que remetem a experiências anteriores e a tradições narrativas pregressas – das quais esses fotógrafos participam de maneira diversa e, sempre, criativamente – pode-se dizer que a experiência social da saída fotográfica constitui uma experiência hermenêutica, intersubjetivamente partilhada. Considerando De Certeau (1998):

o *uso* define o fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato: remete a uma norma. O estilo e o uso visam, ambos uma “maneira de fazer” (falar, caminhar etc.), mas um como tratamento do simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilo do uso, maneira de ser e maneira de fazer (1998, p. 179 -180)

Assim, esse fenômeno, que pode se apresentar de diferenciadas formas, será o que os sujeitos participantes definirem. Na compreensão dos indivíduos

que delas fazem parte, a saída fotográfica, constitui-se a partir da reunião de fotógrafos para realizar pequenas excursões no espaço urbano, que podem ocorrer durante eventos que tem uma periodicidade – como por exemplo, manifestações religiosas e, especificamente, as festas do Círio de Nazaré – ou podem ser marcadas com fins de ocupação urbana e realização da prática da fotografia.

Seguindo a percepção da Magnani (2002), em seus protocolos de observação antropológica do uso dos espaços e dinâmicas urbanas, a saída fotográfica pode ser considerada um *pedaço* (Cf. Magnani, 1998; Magnani; Torres, 2002). De acordo com Magnani, a “noção de pedaço (...) supõe uma referência espacial, a presença regular de seus membros e um código de reconhecimento e comunicação entre eles” (Magnani, 2002: 20). Conhece-se o sujeito que faz parte do pedaço por meio da percepção que ele faz, conjuntamente com seus parceiros, de forma imediata, clara, sem nuances ou ambiguidades a respeito de quem é ou *não é do pedaço* (Magnani, 2002: 20), numa experiência concreta e compartilhada entre eles.

Na etnografia realizada participamos de diversas saídas fotográficas, mas destacamos, para efeito de análise, uma dentre elas. Em primeiro lugar é preciso dizer que, para participar de uma saída, para sair com um grupo, precisa-se ser convidado por alguém que já faz parte dele. Assim, é necessário se inserir na teia de relações que já existem entre os sujeitos. Além disso, comparecer em uma saída não garante, automaticamente, que uma pessoa já foi aceita pelos demais indivíduos que dela fazem parte: é preciso mostrar um interesse posterior, uma atividade, como se o interessado tivesse que “provar o seu valor”, ou, de outro modo, como se tivesse de demonstrar seu vínculo intersubjetivo com o tecido hermenêutico com constitui a experiência social na qual se insere.

A categoria analítica do pedaço ajuda a compreender esse vínculo hermenêutico, mas é preciso acrescentar a ela, uma perspectiva fluida. Isso porque o *pedaço* constitui um espaço físico fixo, sobre o qual é necessário interpor uma perspectiva de movimento. As saídas fotográficas são fluídas, elas surgem e se desfazem, se caracterizando mais como uma ocupação urbana, em que fotógrafos saem às ruas interferindo no cotidiano ao retratá-lo.

Passemos à descrição da saída destacada, para assim expor a materialidade da experiência social aqui analisada. Trata-se de uma saída realizada na noite da Trasladação, durante o Círio de Nazaré, no ano de 2016.

A Trasladação constitui um evento maior no ciclo de festividades que compõem o Círio de Nazaré. Trata-se da procissão que ocorre na noite do

sábado que antecede a procissão do Círio, propriamente, por meio da qual a imagem “peregrina” de N. S. de Nazaré é levada da capela do Colégio Gentil Bittencourt, onde repousa durante todo o ano, até a catedral de Belém, para uma vigília de orações que culminará, na manhã do dia seguinte, domingo, na grande procissão, que a levará até a basílica-santuário de N. S. de Nazaré.

Essa noite de sábado, plena de vigílias e de orações, é também marcada por festividades populares, dentre as quais cabe citar a Festa da Chiquita, organizada há várias décadas pela comunidade LGBT de Belém, e que, atraindo milhares de indivíduos, constitui uma dentre as inúmeras festas que ocupam a cidade nessa noite. A cidade de Belém parece entrar num estado de atenção a um só tempo festiva e mística, na espera pela grande procissão religiosa que inicia às seis horas da manhã do dia seguinte e que, segundo estimativas dos organizadores – a cúria paraense – reúne cerca de dois milhões de pessoas.

A saída fotográfica da Trasladação constitui, dentro do “MFB” uma prática tradicional de muitos anos. Nela, há rituais de pertencimento que, nessas saídas fotográficas, devem ser cumpridos. Fotógrafos se reúnem no ponto de encontro fixado, quando estes têm um momento de convívio, marcado por saudações e pela partilha narrativa de episódios e experiências das saídas congêneres anteriores. O livre relembrar e o comungar de experiências constituem marcadores tradicionais das identificações sociais e, ao mesmo tempo, uma oportunidade para que os indivíduos demarquem suas posições na cena constitutiva da experiência intersubjetiva e hermenêutica partilhada. Por meio desses relatos, os indivíduos marcam posições sociais e inserem-se no cenário histórico demarcado pela experiência de vivências anteriores nessa mesma saída.

Em seguida a esse momento, mais livre, advém um momento de fixação e pactuação da identidade coletiva – consequente com a experiência comum do estar-junto na saída fotográfica em curso. Nesse segundo momento, os organizadores da saída transmitem orientações, de forma padronizada e geral, independentemente de os fotógrafos participantes serem experientes ou não nesse tipo de trajeto. As principais orientações se dão em relação à segurança do equipamento: carregar a mochila na frente do corpo, tentar impermeabilizar as câmeras, evitar a troca de lentes durante o trajeto e, na medida do possível, tentar andar juntos durante o trajeto. Seguem-se, também, instruções sobre o roteiro a ser seguido. A princípio, parecem sugestões simples, mas que são de fundamental importância para uma boa experiência em um contexto de procissão religiosa e festividade.

Nesse primeiro momento de orientações e conversas, conseguimos perceber

o que Schutz (2012), refletindo sobre as dinâmicas intersubjetivas de inserção do indivíduo num grupo, discute sobre o papel que o indivíduo decide assumir numa experiência social imediata. De acordo com esse autor,

o elemento mais importante na definição da situação privada é, no entanto, o fato de que o indivíduo é sempre simultaneamente um membro de numerosos grupos sociais. Tal como demonstrou Simmel, cada indivíduo está situado na intersecção de diversos círculos sociais, e o número destes será tanto maior quanto mais diferenciada for sua personalidade individual. (Schutz, 2012, p. 96-97).

Podemos entender isso ao falar, de forma breve, sobre os organizadores dessa saída, Wan Gonçalves e Anderson Vaner. Ambos têm um trabalho documental importante, mas há outros aspectos de suas vivências que auxiliam a compreensão da pesquisa: Anderson Vaner é Guarda Municipal, fotógrafo diletante e Wan Gonçalves trabalha no ramo de fotografia comercial. Cada um deles integra, da maneira diversa, o “MFB”, participando de círculos sociais, dentre profissionais e amadores, que os levou a estarem à frente do grupo dessa saída.

No percurso programado, ainda que isso não tenha sido claramente enunciado, há diversos pontos de re-coesão do grupo. Evidentemente o ato de fotografar constitui uma experiência individual, que leva os fotógrafos a explorarem o espaço contingente de uma maneira própria e criativa. Não obstante, sendo a saída fotográfica uma experiência de pactuação coletiva, resta tangente a necessidade de re-coesões cíclicas, periódicas, do grupo social. Nesse momentos, os fotógrafos interrompem, brevemente e momentaneamente sua atividade para interagirem entre si, trocando informações, experiências e perspectivas técnicas, cênicas, artísticas, documentais e espaciais.

A título de exemplo, referimos um ponto natural de re-coesão do grupo – e, por natural nos referimos a uma espaço e a um momento não previamente pactuado – o momento em que a procissão atravessa o Largo da Memória, na avenida Nazaré. Trata-se de um cruzamento entre a referida avenida e

a travessa Quintino Bocaiúva, espaço de alargamento das vias, no qual os fotógrafos podem se posicionar de forma mais confortável, a fim de esperarem a passagem da corda¹ e da berlinda², e assim, interagirem, refletindo sobre a apropriação espacial e visual permissível a esse momento – ou seja, produzindo reterritorializações.

Esses espaços de diálogo e de re-encontro / re-coesão do grupo tem uma função didática (partilha de experiências sensíveis) e uma função hermenêutica (comutação do território). Em relação a esta segunda função, esclarecemos que o ato de fotografar uma cena pertencente às festividades do Círio de Nazaré demanda uma adaptação ao jogo de partilha social do espaço local. Para quem não conhece o que são essas procissões, trata-se de fazer parte de uma multidão concentrada. Num curto espaço circula uma grande quantidade de pessoas e é nesse sentido que o uso do Largo da Memória, dentre outros pontos, constitui uma parada e um ponto de referência estratégico.

A experiência social de reterritorialização fotográfica da cidade passa pelo trânsito entre ações individuais-criativas e ações reflexivas-dialógicas-grupais. O ir e vir entre ambas constitui a própria consubstancialização intersubjetiva observada que, num plano teórico mais amplo, equivale à compreensão de Schutz (1967) de que toda ação social (no caso, o ato de fotografar) se conforma por meio de tangenciais experiências progressas e projetivas, próprias ou de sujeitos sociais antecessores. Igualmente se compreende, por meio dessa prática, a dinâmica da socição (Simmel, 1980), por meio da qual os indivíduos conformam, por meio de sua interação – de sua ação pragmática de interação – a própria substancialização do tecido social, com suas práticas e formas.

Interessante, igualmente, referir a atenção do poder público, conjugado com as instituições cristãs e leigas que organizam a festividade do Círio de Nazaré, para com as práticas de mediação dessa festividade. É nesse sentido que, através das avenidas Nazaré e Presidente Vargas, bem como do bulevar Castilhos França, roteiro central das procissões do Círio, estão dispostos palanques de imprensa, estruturas de metal com cerca de 1,5m x 1,5m, dispostos a cerca de 2,5m de altura em relação ao nível do chão, franqueados também aos fotógrafos credenciados para a cobertura do evento. Com efeito, durante a Trasladação, a imprensa não disputa esse espaço, deixando-o livre para os fotógrafos e cinegrafistas autônomos ocuparem.

O que não quer dizer que constituam espaços vazios. Os fotógrafos amadores, mas credenciados – institucionalizados, assim, como pertencentes ao “MFB”, que, evidentemente, é, aqui, apenas uma referência tangente – precisam, na

verdade, ocupá-los. Num dado momento, estando presentes em um desses palanques, contabilizamos mais de 20 fotógrafos.

Ressaltamos que a breve convivência nesse espaço – na verdade, dois palanques contíguos, não foi nem um pouco tumultuada ou egoísta, mas extremamente orgânica, com fotógrafos revezando espaços para dar melhor visibilidade a quem ainda não tinha fotografado e trocando informações, dicas e experiências sobre técnicas a serem executadas no momento da passagem da Berlinda. Cabe observar que, no ato coletivo, social, de fotografar a procissão do Círio de Nazaré, todo o preparo e espera, em quase todo momento, se dirige para a passagem da Berlinda.

Essa interação é plena de uma disposição colaborativa. Por exemplo, no episódio em que um fotógrafo decidiu se pendurar no palanque onde estávamos para poder pegar um melhor ângulo da Berlinda, contando com nossa ajuda. Amarramos nossa câmera na mão esquerda e o seguramos com a mão direita, auxiliando-o no seu equilíbrio, para que pudesse fotografar com o ângulo desejado. O interessante é que em nenhum momento o referido fotógrafo pediu para o ajudarmos dessa maneira. Trata-se de um ato colaborativo dentre inúmeros outros, que ressaltam uma predisposição à vivência coletiva e à ocupação, à reterritorialização coletiva, por meio da fotografia e do espaço partilhado.

Momentos como esses de re-coesão, seja do grupo com o qual se partiu em saída fotográfica, seja com o tecido mais amplo de fotógrafos belemense em cooperação, assinalam a dimensão reflexiva, ou melhor, pré-reflexiva (Schutz 2002) da ação social. Em cima do palanque ou nas trocas nos locais de espaçamento maior de pessoas, como no Largo da Memória, há a partilha da ação pré-reflexiva que constitui o ato de esperar-para-fotografar. Em cima do palanque, com aqueles fotógrafos, não tivemos, apenas, a experiência de estar fotografando; houve, também, a experiência de esperar pela foto. Fotografar em grupo também é não fotografar, é estar junto, dialogando e conversando sobre os mais diversos assuntos, que variam entre as brincadeiras até a contação de histórias, sobretudo a respeito das dificuldades já enfrentadas naquele início de noite: alguns perderam calçados, outros já tinham equipamentos avariados, roupas rasgadas e algumas escoriações, tudo sendo levado com naturalidade e algum tipo de humor, como se essas marcas fossem os troféus daquela vivência. Um fotógrafo que não enfrenta um “sufoco” na trasladação, não “viveu” o momento. Parece fazer parte desse ato fotográfico relatar as dificuldades de se fazer a foto, o que se sente é que tudo ganha mais valor, definindo o diferencial dessa procissão pra todas as outras. O que os torna sujeitos naquela vivência são as marcas e as fotografias que contam histórias,

construindo assim a sua identidade. Compreendo essa identidade segundo Ricoeur (2000):

Parece, pois, plausível ter como válida a cadeia seguinte de asserções: o conhecimento de si próprio é uma interpretação - a interpretação de si próprio, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada, - esta última serve-se tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se se preferir, uma ficção histórica, comparáveis às biografias dos grandes homens em que se mistura a história e a ficção. (RICOEUR, 2000, p. 2)

Portanto, esse sujeito histórico constrói sua identidade não apenas a partir da fotografia produzida, que também é uma forma de construir a sua identidade a partir de uma estética, e também a partir da história construída nessas vivências, onde partilhamos o estar junto para produzir obras artísticas.

Ao final da longa noite de vigília e ação, reocupando e reterritorializando, por meio da fotografia, a cidade de Belém, escoriações, marcas, danos e perdas, nem todos, ao menos fisicamente, se reencontraram – mas, ao menos intersubjetivamente, por meio do re-fotografar de todo ano, na continuidade de experiências anteriores que se demarcam novas, todos eles, de alguma maneira, participam da cidade.

Discussão: reterritorializar a cidade por meio da fotografia

O que significa reterritorializar o espaço urbano por meio do ato de fotografar e de que maneira nossas observações, descritas no tópico anterior, auxiliam a compreender esse processo?

A experiência de reterritorializar a cidade por meio da fotografia conforma uma experiência instigante. Em primeiro lugar, porque como assinala Benjamin (1985), há uma longa história na relação entre a cidade (o espaço da modernidade) e a fotografia (a técnica). Em segundo lugar porque, no caso específico da cidade de Belém, há essa tradição de observação fotográfica da cidade, com suas camadas de sentido e com suas tradições e contextos de experiência.

Ressaltamos, assim, a relação entre cidade e fotografia como o fluxo central da observação realizada; como a circularidade por meio da qual os fotógrafos concretizam uma experiência de socialidade que, antes de tudo, se produz como territorialização. O lócus urbano é, para a fotografia, neste caso de

estudo, temático e substantivo. Temático, porque, nas saídas fotográficas, se trata de fotografar uma Belém menos exposta e menos vista; e, porque é na relação de fotografar a cidade de Belém que os referidos sujeitos sociais se constituem como “fotógrafos de Belém” e se inserem na tradição, por todos evocada, da fotografia belemense, ou do “MFB”. Trata-se, assim, de um processo de produção de sentidos identitários por meio da apropriação fotográfica de espaços. Em síntese, de reterritorializações intersubjetivas. Os sujeitos da pesquisa, circulam e vivem em Belém, e interagem com a cidade. Fotografar a cidade é a forma pela qual fotógrafos(as) refletem sobre esse espaço e o reterritorializam.

Ao falar de uma pesquisa na cidade, falamos de um espaço urbano, que passa por um modo de organização social e redes de sociabilidades peculiares ao território da cidade. Ao falar da cidade como *locus* de uma pesquisa, consideramos, com Rocha e Eckert (2001), que

a cidade assume (...) um lugar estratégico como *locus* privilegiado para a reflexão antropológica em sua busca de apreender, a partir de uma perspectiva compreensiva, tanto a “comunicação” que preside as formas de vida social no meio urbano, como as multiplicidades e as singularidades que encerram o vivido humano no interior deste espaço existencial criado pelo homem da civilização. (2001, p.3)

Há um desafio ao realizar uma pesquisa sobre um movimento fotográfico, que é de não limitá-lo a uma única cidade, ou melhor a uma concepção espacial das territorializações imagéticas produzidas pela cultura visual, mas ao mesmo tempo, fazer um recorte, capaz de dar conta dos objetivos propostos. Um movimento artístico não pode ser condensado: uma cidade, bem como seus usos, sentidos e apropriações fotográficas, está ligada mais a uma rede de referências espaço-temporais do que a uma materialidade física. Antes de tudo, cabe perceber que, quando se fala em fotografar, há toda uma tradição visual de buscar novos lugares e de visitar velhos lugares e que, nesse contexto, a cidade é um ponto central de encontro de experiências e sentidos, pois além de ser um *assunto* a ser fotografado, é um espaço de convivência e confluência para o ato de fotografar.

A partir da vivência nesse espaço urbano, notadamente através dessa experiência de saída fotográfica na Trasladação, pudemos relacionar os espaços aos quais os fotógrafos se sentem pertencentes, onde se sentem fotógrafos e de construção coletiva de circuitos. Assim é que percebemos que, no MFB, há uma relação importante dos fotógrafos para com os espaços nos quais foi construída a história do movimento, a memória da experiência coletiva que lhe fornece a identidade de “fotógrafos belemenses”.

Velho (2009) afirma que a “complexidade, dimensão e heterogeneidade dos grandes centros urbanos moderno-contemporâneos introduzem novas dimensões na experiência e comportamento humanos” (p.13), o que demanda perspectivas inter e multidisciplinares para a compreensão desses espaços multifacetados e heterogêneos. Segundo esse autor, há uma nova forma de cidade se apresentando, não mais essa metrópole industrial, mas um espaço que surge por meio de um fluxo intenso de ressignificações das ideias anteriores de pertencimento a lugares e a identidades. Velho (2009) compreende essa dinâmica como um processo de reocupação do lugar pelo sujeito através de identidades multifacetadas, por meio das quais os sujeitos manifestam variadas formas de ser em sociedade, algo, a nosso ver, semelhante àquilo que Canevacci (2004) chama de “metrópole comunicacional”, um espaço de somatização de tecnologias e fluxos por meio de “procedimentos irregulares, sincréticos, mutóides” (Canevacci, 2004: 112). No sentido dado a esse fenômeno pelos dois autores, trata-se de compreender como as multifaces da sociedade contemporânea, em sua reprodução tecnológica, afetam diretamente as identidades e as formas de socialização dos sujeitos.

No campo da pesquisa em comunicação tem-se produzido alguns trabalhos que indagam sobre como as formas comunicacionais e as de mediação cultural alternativas, dentre as quais as ações de midiativismo (Malini; Antoun, 2013), de práticas de produção e consumo musical (Herschmann, 2007) e pichações urbanas (Duarte, 2002), e mesmo sobre a percepção geral do espaço urbano mediado pela tecnologia (Prysthon, 2002), citando apenas alguns, lidam com as experiências de reterritorialização de espaços. Esses debates, para citar apenas alguns, indicam uma tendência a compreender o espaço como dispositivo de sociações (Simmel, 2006) e identidade (Castro, 2011) na experiência comunicacional.

Essa tendência leva às noções de multiterritorialidade e desterritorialização, cada vez mais utilizadas na pesquisa em comunicação. E, a nosso ver, leva também à ideia de reterritorialização.

Trata-se de um campo semântico complexo e de um campo conceitual em disputa. De nossa parte, partimos de Haesbaert, que, ao discutir a noção de multiterritorialidade (Haesbaert, 1997; 2001; 2004) elabora uma crítica do sentido que vem sendo dado, nas ciências sociais, à ideia de desterritorialização, assinalando que, mais do que a perda de experiências territoriais – indicada pelo prefixo *des-* – trata-se, efetivamente, de um processo social de produção de novos territórios – de reterritorializações, no sentido em que nós também utilizamos essa palavra. Esse autor considera a desterritorialização como uma espécie de mito, cuja tônica estaria no não-reconhecimento da variedade de

processos de reinvenção das experiências sociais.

Assinalamos a importância de acrescentar, a essa percepção, a dimensão temporal da experiência social. Não, especificamente, a experiência de outras épocas ou gerações, mas a experiência sensitiva, sensorial, cultural a que Heidegger chama de temporalidade (*Temporalität*) e que compreendemos, com o recurso da fenomenologia sociológica de Schutz (1967; 1987), como intersubjetividade. Ou seja: a experiência de retemporalizar o passado a partir de uma experiência vivenciada coletivamente, intersubjetiva, que faz com que o passado (ou o futuro, ou mesmo outro presente) sejam o que precisam ser num dado momento, num *aqui e assim*.

Como diz Casey, “espaço e tempo estão contidos nos lugares, e não o lugar dentro deles” (Casey, 1996: 44), inclusive porque “nunca vivemos sem experiências localizadas” (Casey, 1996: 19). A experiência de reterritorialização do espaço feita por meio da fotografia e, especificamente, por intermédio dos fotógrafos aqui analisados, equivale, nos parece, àquela experiência que Ingold (2015) sugere como sendo a dos pontos de decisão que ocorrem quando se está no *dédalo*: *pontos* que são eventos, *pontos* de decisão, momentos de escolha e de reinvenção.

Menos o conteúdo visual produzido pelas saídas fotográficas, ou especificamente pela saída fotográfica da Trasladação, aqui comentada, e mais a vivência partilhada nessa saída, com seus contextos de sentido, com suas identificações com as demais vivências pregressas, intersubjetivamente, do “MFB”, é que retemporalizam e, assim, reterritorializam, o espaço comum.

Nesse processo se observa como a socialidade, na sua ação de ressignificar (Schutz, 1967) se apresenta nas conversas entre uma foto e outra, quando, juntos, os fotógrafos observam, com paciência, a “foto aparecer”. O diálogo e a partilha de experiências banais proporcionam ao fotógrafo *assuntos* a se fotografar. Para além das limitações contingenciais e objetivas da conversação em curso, os fotógrafos observam-se uns aos outros e em sua interação com o espaço circundante. Nessa partilha de experiências a fotografia torna-se algo bem distante de um substrato mecânico e físico de apreensão do mundo, pois toda reterritorialização constitui-se como uma educação da atenção. Ingold, analisando a discussão de Gibson sobre sua abordagem ecológica a respeito da percepção, observa que ela procede através de um *caminho da observação*, que resulta de uma experiência sensível do lugar:

Segundo Gibson, quanto mais experientes nos tornamos em andar por esses caminhos de observação, mais capazes nos tornamos de notar e responder fluentemente aos aspectos salientes do nosso ambiente.

Ou seja, nos submetemos a uma “educação da atenção (Ingold, 2015: 28-29).

Quem reterritorializa – um espaço, uma cidade, uma festa, uma procissão – o faz questionando territorializações hegemônicas. O faz reinventando e retemporalizando experiências sociais. O faz reeducando a sua atenção. O faz, inclusive, por meio do ato social do olhar.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In: **Obras Escolhidas**, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.91-107.
- CANEVACCI, Massimo. *Metrópole comunicacional*. In: Revista USP (São Paulo), n.63, p. 110-125, setembro/novembro 2004.
- _____. A comunicação entre corpos e Metrôpoles. In: Revista Signos do Consumo, vol. 1, n.1, 2009, pp. 1-13.
- CASEY, E. S. *How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena*. In: FELD, S; BASSO, K (orgs.). *Senses of Place*. Santa Fé: School of American Research Press, 1996.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o Mito e a Fronteira*. Labor Editorial: Belém, 2011.
- DUARTE, Pedro Russi. *As pichações: paredes que falam*. In: *Angulações, provocações e cultura*. Org. Adriana Braga, Luís Fernando Rabello Borges e Márcia Rodrigues Aquino. São Leopoldo: UINISINOS, 2002.
- Haesbaert, Rogério. *Des-territorialização e Identidade: a rede “gaiúcha” no Nordeste*. Niterói: EdUFF, 1997.
- _____. *Le mythe de la déterritorialisation*. Géographies et Cultures n. 40. Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 53-75.
- _____. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HERSCHMANN, Michael. *Lapa, cidade musical*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- INGOLD, Tim. *O dédalo e o labirinto caminhar, imaginar e educar a atenção*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015.
- MAGNANI, José Guilherme C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 17, n. 49, São Paulo: 2002, p. 11-29.
- MAGNANI, José Guilherme; TORRES, Lilian. *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.
- MALINI, F.; ANTOUN, H. *A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes*

sociais. Porto Alegre: Sulina, 2013.

NAKAGAWA, Rosely. *Fotografia Contemporânea Paraense* in *Fotografia Contemporânea Paraense 80/90*. Belém: SECULT, 2002.

PARDINI, Patrick. *Escola de Belém: O artesanato da iniciação* in *Fotografia Contemporânea Paraense 80/90*. Belém: SECULT, 2002.

PRYSTHON, Ângela. *Cidades, Cosmopolitismo e Comunicação*. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, junho de 2002.

SCHUTZ, Alfred. *Phenomenology of the social world*. Evanston: North-western, 1967.

_____. *Le chercheur et le quotidien*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

SIMMEL, Georg. *Essays on interpretations in social sciences*. Manchester: Manchester University Press: 1980.

_____. *Questões fundamentais de sociologia*. São Paulo: Zahar, 2006.

Nota

- 1 “A corda” é um dos maiores símbolos da procissão de Nossa Senhora de Nazaré, originalmente a Berlinda era puxada por animais, sendo substituída por uma corda que os promesseiros passaram a puxar, assim se tornando um elo entre a Santa e os fiéis.
- 2 Berlinda é o local onde a imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré se localiza durante toda a procissão do Círio e Trasladação.

Cidade, pornotopias e identificações estranhas em *El Mendigo Chupapijas*

Matheus Araujo dos Santos

Professor Visitante da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-Pós/UFRJ). Pesquisador do grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade da Universidade Federal da Bahia (CuS/UFBA) e do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (NUPPI/IFMA)

RESUMO

Neste artigo me aproximo dos problemas que emergem como consequência do cruzamento entre cidade, corpo e desejo. A partir de *El Mendigo Chupapijas*, autoficção publicada pelo argentino Pablo Pérez em 2005, apresento algumas questões sobre o espaço urbano e suas possibilidades de uso e profanação. O imaginário evocado pelo autor, cuja história descreve a Buenos Aires dos anos de 1990, apresenta-nos uma cidade cuja arquitetura é atravessada por prazeres subterrâneos que, como discutimos, são capazes de nos sugerir outros modos de habitá-la.

A cidade é um espaço sensível marcado por encontros e o que pode surgir a partir deles. Ela é, primeiramente, “uma circulação, um transporte, um percurso, uma mobilidade, uma oscilação, uma vibração”, como afirma Jean-Luc Nancy (2013, p.38). De todo modo, os corpos que a habitam estão sujeitos à segmentação espacial e ao controle de fronteiras que, em alguma medida, determinam as possibilidades de vida e morte nestes lugares.

A distinção entre o público e o privado é produzida a todo momento na tentativa de manter certos comportamentos ou sujeitos longe daqueles que mais se aproximam das normas sociais e morais vigentes. Normas que dizem respeito, dentre outras coisas, a como devemos produzir os nossos desejos, de que maneira devemos encontrar outros corpos e quais possibilidades temos de experienciar a nossa sexualidade e a própria cidade. A despeito deste controle, os encontros sexuais anônimos e efêmeros fazem parte do cotidiano citadino e disputam também a imaginação pornográfica (SONTAG, 1987). Encontros clandestinos em banheiros públicos, orgias combinadas pela internet e sexo *express* nas estações de metrô não apenas ocorrem diariamente como fazem parte dos cenários explorados pelas artes e literatura, compondo, através do exercício de autorreflexão no campo sensível, o que Nancy (2013, p.22) chama de “razão urbana” da cidade contemporânea: sua organicidade, sistemacidade e pensamento sobre si mesma.

Neste artigo me aproximo destas questões a partir do livro *El Mendigo Chupapijas*. O texto escrito pelo argentino Pablo Pérez colabora com o que Juan Pablo Sutherland acredita ser a construção de uma “*ciudad marica*” na literatura latinoamericana: “Digo ciudad en la idea de establecer un imaginário colectivo, de deseo, que pueda pensarse como una política, una estética colectiva, que con diferencias friccionaran los géneros mayores en pro de una política minoritaria de atentado a la nación hegemónica. (SUTHERLAND, 2009, p.22-23 *apud* MAIA, 2014, p.21).

Darkroom literário

Se, por um lado, o que se denomina como *literatura gay* parece apresentar possibilidades de dissidência da heteronormatividade, essa mesma classificação serve como estratégia mercadológica de editoras interessadas na venda e promoção de seus livros, reproduzindo mais uma vez uma literatura legítima com seus cânones, regras específicas e estilos e conteúdos aceitáveis

em oposição a uma produção literária marginal, muitas vezes marcada pelo excesso e por escritas rebeldes e despudoradas.

É a partir da descrição deste contexto que Helder Thiago Maia (2014) propõe pensarmos em *escrituras queer* para nos aproximarmos de certa produção textual hispano-americana. Segundo o autor, que toma como referência sugestões de Néstor Perlongher, a ideia de uma *literatura queer* não seria satisfatória, uma vez que “a constituição de um território literário paralelo não conformaria uma subversão, mas uma ampliação de uma normalidade” (MAIA, 2014, p.32). Maia defende, portanto, a escritura como saída para nos aproximarmos destes textos de forma não hierarquizante e excludente, como implícito na ideia de um corpo literário caracterizado por sua estabilidade. O conceito é tomado pelo autor a partir das proposições de Roland Barthes:

Existiria, assim, segundo Barthes, em toda escrita “um para além da linguagem” que é ao mesmo tempo a história e o partido que o escritor toma diante desta. A escritura seria, portanto, o que amarra o escritor à sua sociedade, seria “a escolha de um tom, de um *ethos*”, onde o escritor se individualiza. Toda escritura é, por conseguinte, “um ato de solidariedade histórica” onde se encontra a ‘identidade’ formal do escritor, categoria que liga a sua palavra à vasta história do outro (MAIA, 2014, p.28)

Pensar a partir da escritura significa assumir a instabilidade do conceito e sua impossibilidade de fixação. Se Barthes sugere que nenhuma escritura se mantém eternamente revolucionária, Maia afirma que nenhuma pode se manter indefinidamente *queer*. Ou seja, trata-se sempre de um trabalho de conexões afetivas e políticas que independem do espaço geográfico, temporal ou mesmo de uma língua ou estilo comum para que possam ser traçadas ou desfeitas (MAIA, 2014, p.28-29).

Escrituras *queer* se referem, deste modo, a “uma constelação de textos, de fluxos poéticos, que compartilham entre si a possibilidade de uma leitura desierarquizante e não normativa sobre gêneros e sexualidades e que surgem a partir da singularidade histórica dessas performatividades dissidentes frente à heteronormatividade hegemônica” (MAIA, 2014, p.31). É a partir desta perspectiva que localizamos a narrativa do *Mendigo* e as rupturas do texto em relação à literatura e a sexualidade canônicas.

El Mendigo Chupapijas

El Mendigo Chupapijas nos apresenta a cidade como possibilidade de prazer. Pablo, personagem principal da história, leva-nos às suas aventuras sexuais pelas *calles* da Buenos Aires do final dos anos 90. Vagando pelas ruas à procura de sexo, frequentando cinemas pornô e clubes sadomasoquistas, vivendo relações amorosas e outras nem tanto, o “mundo estranho” de Pablo é também o nosso enquanto acompanhamos os seus passos.

Pérez realiza um exercício de autoficção. Autor e personagem são apenas um: aquele que escreve é o mesmo que descreve e vive a cidade como um parque de diversões erótico. Através de narrativas fragmentadas assistimos de perto suas paixões e júbilos. Trechos do seu diário íntimo, *emails* e relatos que oscilam entre a primeira e terceira pessoa são usados como modos de entrelaçamento da trama que seguimos.

Cidade e sexo se confundem: “Mi ojo milimétrico inspecciona cada bulto, cada pantalón, ajustado o no, de jogging o de vestir, a cada hombre le toma una radiografía durante los segundos que tarda en pasar y perderse como el paisaje de un tren, a mis espaldas” (PÉREZ, 2005, p.21). Pablo passeia pela cidade *porteña* em busca de encontros sexuais fugazes, mas nem por isso menos intensos ou “verdadeiros”. São eles que permitem a construção de relações das mais diversas, sejam elas duradouras ou não. A cidade é a própria possibilidade do encontro. Sua percepção de tempo e espaço passa necessariamente pelos corpos que cruzam o seu caminho e despertam nele uma sorte qualquer de energia, vida ou potência: “Otra vez tengo una erección. ¡Oh, primavera! Comienza a revivir en mi el salvaje, el hombre antiguo repartido entre los vicios de este siglo en busca de una fiesta dionisiaca.” (PÉREZ, 2005, p.18).

Mundo de estranhos

Lyn Lofland (1985) define a cidade como “um mundo de estranhos” [*a world of strangers*]. Ao vê-la desta perspectiva, a autora sublinha o anonimato como fator constitutivo da urbanidade. Não se trata de perceber o estranho como algo ou alguém “peculiar” ou “alienado de si mesmo”, como se fora um intruso que invade uma comunidade específica que em nada lhe diz respeito (BECH, 1999). A cidade moderna, segundo ela, seria um “rotineiro mundo de estranhos”.

A sedução exercida pelo espaço urbano passa por esta possibilidade de viver sob menos vigilância. O fato de que habitantes de uma mesma rua não se conheçam parece ser um dos grandes triunfos da vida nas grandes metrópoles. Paradoxalmente, as estruturas arquitetônicas e tecnológicas nos atravessam a partir de diversos dispositivos de controle e vigilância, como câmeras de segurança e aparelhos de reconhecimento biométricos. Podemos pensar que a cidade contemporânea é marcada pela aparente contradição entre a possibilidade do anonimato e o consumo e produção acelerados de imagens, informações e afetos.

O conto de Pérez parece comungar deste aspecto estranho da cidade. No entanto, as narrativas e personagens aos quais somos apresentados nos mostram outra parcela deste “mundo”; uma formada por sujeitos que, de um modo ou de outro, estão à margem das normas de conduta vigentes: mendigos, usuários de drogas ilegais, masoquistas e garotos de programa fazem parte destes pequenos coletivos que se formam nos lugares mais obscuros da cidade, sejam eles ocupações tomadas por moradores de rua ou clubes de sexo BDSM. Há um mundo-estranho que assombra o “mundo de estranhos”.

As primeiras linhas de Pérez (2005, p.9) relatam o seu encontro com o mendigo *chupapijas*, fazendo-nos imergir diretamente nesse universo escuro:

Muchas de las veces que voy al cine Box, encuentro allí a un hombre que, oculto en la oscuridad, le chupa la pija a cualquiera que se pare frente a él. Siempre agachado con la cabeza a la altura de cualquier bulto, siempre dispuesto a chupar todas las pijas que se le aparezcan. Su garganta no tiene fondo. Cada vez que me la chupa a mí, siento calor y humedad, sus labios en la base de mi pija, la lengua que se relame en el agujero infinito de su boca. Se la traga toda obedientemente, con una voracidad inigualable, sin morder y con mucha pasión. Parece disfrutar como un perro comiéndose el mejor cuarto kilo de carne de su vida o protegiendo con celo un hueso entre sus peligrosos colmillos. Insulta a gritos al que lo moleste y es capaz de morder al que se atreva a interrumpir su chupada ritual. Sí se lo puede interrumpir para ofrecerle otra pija, de mayor o menor tamaño, eso a él no le importa. Las pijas más pequeñas disfrutarán del aterciopelado calor de esa recámara tibia y las más grandes tendrán, en esa boca tan espaciosa, todas las ventajas para gozar. Anda siempre con el mismo sobretodo negro, sin afeitarse, tiene el pelo grasiento aunque con un prolijo corte taza. Una vez pude percibir su suciedad al tacto cuando quise acariciarle la cabeza mientras me la chupaba. El sábado pasado lo vi en el portal de la Iglesia de la Piedad, sentado en la escalera, mendigando. Y sentí la resonancia de una vida anterior. Estaba tan conmovido al descubrir que ese hombre que tantas veces me había chupado la pija en el cine era un mendigo, que decidí caminar hasta la casa de José, el astrólogo, no muy lejos de ahí, para contarle lo que me había pasado y preguntarle si en mi carta natal podía

ver algo relacionado con la presencia de este mendigo en mi vida.

O cenário descrito no começo do conto revela para os não iniciados estes espaços de sociabilidade erótica e sexual que permeiam as grades metrópoles. Portas quase imperceptíveis aos olhos destreinados que, perdidos no turbilhão da cidade contemporânea, passam como cegos diante de clubes de sexo, *cruising bars* e cinemas pornôs. Nestes lugares o anonimato que caracteriza o mundo de estranhos parece chegar a outro limite. A luz baixa que não permite a visão nítida dos corpos, o grande número de pessoas que se aglutinam satisfazendo os seus desejos e a rotatividade diária do público fazem com que o caráter de obscuridade não apenas componha estes espaços, mas seja ele mesmo uma possibilidade de produção de prazer. Ao mendigo não importa, sejam grandes ou pequenas, as picas são bem vindas desde que não carreguem história ou identidade. O gozo é produzido por esses encontros fortuitos e dessubjetivados. Encontros como o de Pablo e o mendigo, estranhos a cada vez que se dão.

Os cinemas pornôs se localizam quase que invariavelmente em áreas centrais das cidades ficando estrategicamente próximos às estações de metrô, restaurantes, grandes complexos comerciais e a uma vasta gama de estabelecimentos que oferecem serviços dos mais distintos. No cinema vai a puta, o empresário, o gay, a bicha, o garçom, o michê, a travesti, o senhor aposentado, o jovem aos dezoito, o hétero, o sadomasoquista, o mendigo... Enquanto cenas de sexo explícito são exibidas no telão, os habitantes provisórios do cinema andam pelos corredores, banheiros ou *darkrooms*, sentam-se nas poltronas enquanto se masturbam a espera de um, dois, três ou mais companheiros que topem se juntar a estas pequenas orgias que movimentam o coração da cidade.

Heterotopias, pornotopias, outros espaços

Foucault (2009, p.411) descreve o século XX como a época do *espaço*: “Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama”.

El Mendigo Chupapijas parece descrever bem este contexto. Ao acompanharmos Pablo em suas aventuras sexuais e amorosas pelas ruas de Buenos Aires

percebemos esta experimentação a que se refere Foucault, na qual o que está em jogo é a qualidade de sobreposição e a possibilidade de reconexão entre pontos, a princípio, distintos. Ao reencontrar o mendigo pedindo esmolas na escadaria da *Iglesia de la Piedad*, Pablo sente a “resonancia de una vida anterior”. Como nos aproximar desta identificação estranha? Como pensar espaços a exemplo do cinema pornô como construções que compõem e perturbam os limites definidos pela vida urbana? Gostaria de começar pela última questão para, no tópico seguinte, pensar na aproximação entre Pablo e o mendigo chupa-picas.

Desde o século passado, segundo as proposições foucaultianas, o espaço seria entendido como posicionamento (2009, p.412). Se em épocas anteriores as noções de espaço como localização ou extensão eram privilegiadas, o seu entendimento a partir do posicionamento nos permite questionar o modo como o cinema pornô e outros espaços engendram as justaposições que caracterizam o nosso tempo. Não se trata de pensá-los dando ênfase apenas às questões relativas às suas coordenadas geográficas ou às suas dimensões enquanto construções que ocupam determinado volume espacial. Antes, é preciso entender como eles aglutinam em um mesmo lugar uma série de outros lugares. E ainda, como são capazes de relacionar determinados posicionamentos ao mesmo tempo em que “suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”. (FOUCAULT, 2009, p. 414-415).

O cinema pornô deve ser entendido como um local constituído por estes contrapositionamentos que permitem algo como uma “contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2009, p.416). Ao sobrepor posicionamentos por vezes divergentes, estes lugares parecem produzir certa “dessacralização prática do espaço”, borrando algumas fronteiras arduamente vigiadas por instituições como a Família, o Estado e a Igreja (FOUCAULT, 2009, p.413) e pondo em questão oposições naturalizadas como a relação público/privado, que se vê atacada quando um grupo de pessoas desconhecidas retira a sexualidade do ambiente doméstico para exercê-la em conjunto e anonimamente, tendo como cenário a própria cidade e seus espaços de sociabilização.

A estes lugares Foucault dá o nome de *heterotopias*; “utopias efetivamente realizadas” (FOUCAULT, 2009, p.415). Cemitérios, parques de diversões, casas de repouso, museus, bibliotecas, manicômios, centros comerciais, hotéis, jardins, presídios, hospitais, cinemas e muitos outros espaços que compõem a cidade podem ser pensados a partir deste conceito. São espaços que se diferem

daqueles ditos “tradicionais” e que através da justaposição de posicionamentos (e também de temporalidades) se apresentam, por vezes, como possibilidade de suspensão e mesmo crítica das normas morais hegemônicas.

Mas dentre tantos espaços heterotópicos, como pensar as particularidades que nos apresenta o cinema pornô? Como pensar no conjunto de relações que nos permitem defini-lo desta maneira? Em um primeiro momento, o próprio Foucault nos alerta sobre o caráter heterotópico deste tipo de lugar: um “curioso espaço retangular” no qual uma tela bidimensional nos apresenta um espaço tridimensional (FOUCAULT, 2009, p.418). No entanto, o espaço frequentado por Pablo e pelo mendigo não se trata de um cinema “comum”. Sobre ele parece haver uma torção heterotópica que faz com que novos posicionamentos entrem em contato formando, desta vez, um cinema que denominamos *pornô*.

Os diferentes usos destes lugares ao longo do tempo podem ser entendidos como movimentos que lhe garantem a própria condição de heterotopia (FOUCAULT, 2009, p.417). Se pensarmos nos grandes cinemas construído nos anos 30 em Buenos Aires, percebemos facilmente como eles passaram por transformações significativas ao longo das décadas. Alguns, como o Cine Ideal, na rua Suipacha, foram construídos com a tecnologia mais promissora da época, sendo frequentados pela elite da sociedade *porteña*. Hoje são templos míticos destas orgias metropolitanas e estão abertos às pessoas de origens das mais “baixas”.

Outros grandes cinemas desta década, como os da rua Lavalle, viraram igrejas neopetencostais de origem brasileira e atualmente são palco de cultos que condenam ao inferno manifestações sexuais como as que nos descreve Pablo, pregando uma moral cristã avessa a estas práticas, consideradas libertinas e pecaminosas. Lá, eu, Pablo e o mendigo estamos todos amaldiçoados e destinados ao fogo do inferno.

Sendo estes os dois destinos contemporâneos dos cinemas outrora considerados espaços nobres da cidade, é notável como a disputa por eles envolve questões de produção de subjetividade ligadas às construções de gênero e sexualidade e também às tecnologias midiáticas que atravessam estes corpos e espaços acabando por constituí-los. Essa é, possivelmente, uma das particularidades mais importantes do cinema pornô em relação aos outros tantos espaços heterotópicos.

Partindo do conceito de Foucault, Paul Preciado (2010, p.120) propõe pensarmos em *pornotopias*: “Lo que caracteriza la pornotopía es su capacidad

de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y tecnología (audiovisuales, bioquímica, etc.), alternando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como derivado de sus operaciones espaciales”.

No cinema pornô, o brilho das imagens projetadas na tela entra em contraste com a escuridão da sala. É possível observar os rostos dos atores se contorcendo de prazer (ainda que um prazer encenado) em dimensões extraordinárias devido ao close-up que caracteriza o pornô como gênero cinematográfico. Em contrapartida, é quase impossível perceber os traços das pessoas ao lado ou mesmo daquelas com as quais há interação sexual; Pablo só descobre que o mendigo “é” mendigo quando o vê em frente à igreja, fora do cinema.

Enquanto no cinema “tradicional” se espera que o espectador se mantenha sentado e corporalmente “passivo” diante das imagens projetadas¹, o cinema quando espaço arquitetônico pornotópico dá lugar a um corpo menos obediente, que circula e desvia o olhar da tela para extrair prazer das imagens que se formam ao seu redor a partir das orgias que nele proliferam. Seria impossível imaginar alguém interrompendo o mendigo dizendo-lhe que ele atrapalha o filme com os seus ruídos ou movimentos. Ao contrário, de certa forma o mendigo e os habitantes provisórios do cinema *são* o filme, convertem-se em imagens que saciam os prazeres voyeuristas e também se dispõem a gozar do exibicionismo anônimo das suas performances sexuais. O cinema pornô como espaço pornotópico abre “[...] brechas en la topografía sexual de la ciudad, alteraciones en los modos normativos de codificar el género y la sexualidad, las prácticas del cuerpo y los rituales de producción de placer” (PRECIADO, 2010, p.121).

A história amorosa de Pablo

Juan Francisco Marguch (2012) sugere que nos aproximemos do texto de Pérez a partir da noção barthesiana de *história amorosa*. Seguindo suas pistas, este último tópico é dedicado a pensar as relações sadomasoquistas de Pablo e sua identificação estranha com o mendigo, o que nos faz perceber outras possibilidades de relacionamento e discursos sobre o afeto nas grandes cidades.

De acordo com Marguch (2012, p.225) a história de amor narrada em *El Mendigo Chupapijas* se constrói a partir da justaposição entre o “delirio amoroso

platónico, ideal, delirante” e o “detalhe pornográfico”. O texto oscila de um lado a outro; a alucinação de um amor irreal e a obscenidade do ato sexual isolado de razões românticas. Estas posições acabam coabitando muitas vezes o mesmo espaço: “Mientras que el primero es una fuerza que tiende a la totalidad, a encontrar a la persona ideal, el segundo va contra la idea de persona y de cuerpo como unidad”.

Em determinados momentos Pablo parece estar perdidamente apaixonado, como no antepenúltimo capítulo, chamado *La llegada del amor*. Após o título, lemos o *email* enviado por ele àquele que pretende ter como seu mestre:

Señor:

Me permito escribirle para contarle que necesito disciplina. Estoy dispuesto a una relación de obediencia incondicional. Tengo 33 años, soy de tipo latino, tapado y tengo muy buena formación como esclavo. Para empezar estoy dispuesto a sacarle todo el brillo a sus botas, lamerlas, besarlas y quedar a sus pies todo el tiempo que usted lo desee. Me gustaría complacerlo en todas sus fantasías. Por su dirección [bootedman@hotmail.com] deduje que sus botas deben estar siempre bien lustradas, pero también creo que debe tener otras fantasías que yo podría complacer. Mi escuela fue bastante exigente, aprendí muchas cosas y espero puedan gratificarlo. Quedo a su entera disposición.

X (tendré el nombre que usted decida)

Pérez (2005, p.59) nos oferece ao mesmo tempo a possibilidade de um sentimento direcionado à totalidade (obediência incondicional, adoração e fantasia) e ao fragmento (lábios, botas e pés). As mensagens trocadas com seu mestre são exemplos de um movimento que acompanha todo o texto: “El discurso amoroso hegemónico monolingüe se ve desplazado por un lenguaje menos codificado, una economía del exceso que abre otros campos de efectos y actualiza otras escenas” (MARGUCH, 2012, p.223).

O sadomasoquismo é parte fundamental disso tudo. No segundo capítulo Pablo visita seu amigo José, o astrólogo, para lhe contar sobre seus encontros com o mendigo. Enquanto narra a história que tanto lhe comovera ele nota a excitação do seu camarada. O ato de narrar as suas aventuras pela cidade torna-se também possibilidade de prazer; o desejo da rua invade o espaço doméstico e o contamina. Ao terminar o relato José, sentado em uma poltrona, ordena que Pablo se ponha aos seus pés. Pablo é acorrentado pelo pescoço e sente o prazer gélido do metal, lambe as botas de couro de José com paixão, goza do prazer de ter os mamilos queimados pela brasa do cigarro, suporta como bom escravo as pancadas recebidas até que um soco no estômago lhe faz gritar: *Piedad!* A senha é dada e o jogo tem fim. A palavra-chave nos leva outra vez à Igreja e ao encontro com o mendigo.

Em uma de suas entrevistas nas quais se refere às práticas sadomasoquistas, Foucault (2004, p.260) nos alerta: “Nós devemos compreender que, com nossos desejos, por meio deles, instauram-se novas formas de relações, novas formas de amor e novas formas de criação. O sexo não é uma fatalidade; ele é uma possibilidade de aceder a uma vida criativa.” Foucault anuncia o desejo como produção e não como falta ou perda. Desejar, no caso de Pablo, é produzir uma nova relação com a cidade e com aqueles que a habitam, construir a si mesmo pelo atravessamento do outro.

No último fragmento acompanhamos Pablo refletir sobre a vida: “Ya estamos en el año 2000. Ninguna catástrofe ocurrió.” (PÉREZ, 2005, p.75) A esta altura sabemos que sua relação com a tia com quem vive chegara ao limite depois que ela descobre os seus diários íntimos e, portanto, os seus prazeres “perversos”, expulsando-o de casa. De acordo com Marguch (2012, p.233), em *El Mendigo Chupapijas* “la familia no logra hacer comunidad. Funciona como elemento normalizador que no contiene aquello que se desvía. Es ese error o desvío, por el contrario, lo que se vuelve posibilidad de experimentar lo común. Solamente puede suceder esto en la calle”. A rua é responsável por uma identificação estranha, pela formação de um comum urbano baseado na heterogeneidade e na diferença.

Sabemos também que a polícia fechou alguns dos cinemas pornô que ele frequentava. José Muñoz (2009) nos alerta para como o processo de gentrificação das grandes cidades tende à tentativa de eliminação dos locais de sociabilização sexualmente desviante ou a um processo de higienização destes espaços que passam a dificultar a presença de um mendigo, por exemplo. No entanto, não há catástrofe. Pablo segue a caminhar pelas ruas extraindo delas as relações amorosas/sexuais que compõem a sua vida. Marguch (2012, p.234), referindo-se a Néstor Perlongher, aponta para o modo como Pablo performa uma “etnologia de lo sensible urbano”: un conocimiento de la ciudad que pasa por un plano imaginario de sensibilidades, afectos y sentimientos”.

A figura do mendigo parece ser a chave de tudo. É o encontro com ele que provoca em Pablo a ressonância de uma vida passada, uma identificação estranha a partir de momentos compartilhados em um ambiente “baixo”, onde o cheiro de urina e esperma se mistura ao de suor. Onde por alguns momentos ele deixa de ocupar o seu papel social e se converte em um corpo maior formado pelo grupo de pessoas que junto com ele produz outros desejos e formas de existir. O mendigo é o excesso da cidade. Andarilho sem pousada fixa. Um corpo sem importância, se quisermos pensar na sua condição abjeta a partir de Judith Butler (2011); vida qualquer indigna de choro ou luto. Este lugar precário é o que liga Pablo a ele e a todos os desviantes. Forma-se

a “massa amorfa da sociedade”, porção heterogênea que, segundo Georges Bataille (1970) carrega toda possibilidade de transgressão.

Ao se libertar de qualquer expectativa catastrófica, Pablo segue vagabundeando até encontrar um mendigo se masturbando em frente a uma casa abandonada. Demonstrando desejo, ele se aproxima e é levado pelo desconhecido até o seu interior. Lá encontra outros moradores de rua que ocupam o local e juntos compartilham um vinho barato. Pablo oferece um cigarro de maconha e aceita um gole do vinho que eles bebem. Os mendigos se aproximam tocando-lhe o corpo que arde em excitação; estão prontos para iniciar mais uma orgia antes do fim que não mais os amedronta.

Bibliografia

BECH, Henning. *Citysex: representing lust in Public*. In: *Love & Eroticism*. Londres: Sage, 1999.

BATAILLE, Georges. *L'Abjection et les Formes Misérables*. In: *Essais de Sociologie: Oeuvres Complètes*, Vol.2. Paris: Gallimard, 1970.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 2011.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: *Ditos & Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

_____, Michel. Sexo, Poder e Política de Identidade. In: *Verve*, 5: 260-277, 2004.

LOFLAND, Lyn. *A World of Strangers*. Prospect Heights: Waveland Press Inc., 1985.

MAIA, Helder Thiago. *Devir Darkroom e a Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

MARGUCH, Juan Francisco. La fiesta anómala. Una lectura de la sexualidad en El mendigo chupapijas de Pablo Pérez. In: *Badebec – Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Número 2, Vol 1, pp-220-240. Rosario: UNR, 2012.

MUÑOZ, José. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009, p. 1/96.

NANCY, Jean-Luc. *La Ciudad a lo Lejos*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

PÉREZ, Pablo. *El mendigo chupapijas*. Buenos Aires: Mansalva, 2005.

PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad an “Playboy” durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.

SONTAG, Susan. A Imaginação Pornográfica. In: *A Vontade Radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Nota

- 1 Tenhamos em mente que são amplos os estudos que questionam a passividade do espectador diante da imagem cinematográfica, especialmente aqueles entendidos como oriundos da “estética da recepção”.

Narrativas e imagens de corpos e subjetividades na mídia contemporânea:

empatia e alteridade no jornalismo e na ficção seriada

Narratives and images of bodies and subjectivities in contemporary media:

empathy and alterity in journalism and serial fiction

Fernanda Elouise Budag

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). Docente na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom) e na Universidade São Judas Tadeu (USJT). Atualmente realiza estágio pós-doutoral na ESPM. É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP) e Juvenália (ESPM).

José Augusto Mendes Lobato

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e mestre em Comunicação pela Cásper Líbero (SP). Professor na Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e na Universidade São Judas Tadeu (USJT). É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP).

RESUMO

This text proposes a discussion about the potential of traditional genres and media formats – soap operas and journalism – as instruments of visibility, building empathy and reviewing the images of the other, communicating experiences of alterity through life stories that emphasize silence and the (non) place attributed to these subjects in the public space, as well as aspects of subjectivity and sociocultural identity. For this, we are guided by cultural studies and discourse analysis and, by doing so, we propose a critical reading of two contemporary media contents: the production of journalist Eliane Brum regarding victims of asbestos contamination, and the representation of a transsexual in the television fiction of Glória Perez. In the end, we recognize a revisionist force in contemporary narratives of otherness.

Palavras-chave: alteridade; jornalismo; telenovela.

ABSTRACT

This article aims to analyze the strategies of resistance adopted by football fans in face of the transformations that this sport has undergone in recent years, as well as the ways in which these forms of resistance contribute to problematize football metaphors such as theatre and opium of the people. Therefore, it's based on the information obtained in interviews with leaders of organized groups of fans and collectives and observations made in football matches, fan protests, meetings and visits to stadiums. Among other things, it shows that these metaphors can't deal satisfactorily with the conflict and contestation that exist today in football, reinforcing the "myth of the passive receiver."

Keywords: otherness; journalism; soap opera.

Habitualmente, somos apresentados nos estudos de comunicação à ideia de que a partilha de identidades é um dos principais efeitos gerados pela atividade das mídias. Tal noção, apesar de extremamente pertinente ao campo, conduz a um debate quase sempre orientado à formação de laços de pertencimento, à construção do senso de eu/nós e à familiarização – ou rotinização, como diria Serge Moscovici (2013) – de representações tornadas sociais. Ou seja, supõe-se, nessa leitura, uma ênfase excessiva nos eixos da proximidade, do reconhecimento e da identificação; aspectos que, definitivamente, não são exclusivos em uma configuração de sociedades na qual ver o outro também se tornou um requisito para a estabilização do *socius*.

Cada vez mais, e aqui fazemos alusão ao pensamento de Roger Silverstone (2002) e sua interpretação por Marcio Serelle (2016), somos dependentes de processos de mediação que reforçam a influência das mídias na experiência cotidiana, trazendo-nos imagens, discursos e codificações que permitem apreender o desconhecido, tornando-o legível, compreensível e visível.

Reconhecendo, portanto, a necessidade da crítica dos processos de mediação que levam à descoberta do outro – entendido aqui em suas dimensões geográfica, ou seja, de distância espacial, e também sociocultural –, buscamos neste texto discutir os modos com que a alteridade pode ser revisitada, ou seja, problematizada, a partir de vestígios presentes em gêneros e formatos midiáticos relativamente tradicionais e em um viés que abarca os processos de exclusão, nos campos de gênero/sexualidade e da desigualdade social. Para isso, lançamos foco sobre a ficção televisiva seriada (na forma da telenovela brasileira *A Força do Querer*, de Glória Perez, exibida pela Rede Globo em 2017) e o jornalismo interpretativo (na forma de crônicas e reportagens da jornalista Eliane Brum para a revista *Época* e o jornal *El País*), a fim de observar o tratamento de duas temáticas – respectivamente a transexualidade¹ e a contaminação por amianto de trabalhadores de empresas brasileiras – em seus textos.

Busca-se, assim, entender como mesmo gêneros pertencentes às mídias hegemônicas podem atuar como instrumentos de visibilidade (ROCHA, 2009), promovendo construção de empatia e releitura das imagens do outro a partir de um lugar de experiência – narrado tanto pela lógica do factual, a partir da captura da experiência vivida e sua conversão em texto informativo, quanto pelo ficcional, usado como meio de dar a ver histórias de vida que enfatizam silenciamentos e o (não) lugar atribuído a esses sujeitos no espaço público.

A partir de um recorte teórico-metodológico que abrange os estudos culturais, a filosofia e a análise do discurso, examinamos algumas manifestações de

olhar empático a respeito de universos e sujeitos submetidos a processos de exclusão, lançando a hipótese da existência de uma força revisionista nas narrativas de alteridade disseminadas pelos meios de comunicação, presente em maior ou menor medida, inclusive, em suas produções de maior relevo.

A representação, o Eu/Nós e o outro: questões de linguagem

Nossa perspectiva teórica, neste trabalho, abrange os estudos de linguagem, da cultura e do discurso, com ênfase nos debates tratados por diferentes autores a respeito das representações e identidades, do complexo processo de demarcação do outro e dos limites e responsabilidades envolvidos na mediação de alteridade. É dentro deste processo que, entende-se, podemos encontrar vestígios de uma postura de empatia e revisionismo em produtos midiáticos contemporâneos, como o jornalismo interpretativo e a ficção seriada aqui tomados como objetos de análise.

Um primeiro operador conceitual pertinente a nossa análise é o de *representação* – termo que alude, em diferentes áreas de conhecimento, à produção conceitual sobre objetos, cenas, fenômenos e sujeitos da experiência cotidiana, executada sobremaneira pela linguagem. Uma conexão arbitrária entre o vivido e o representado, porém, é contestada quando assumimos os limites deste processo, em uma discussão muito pertinente desde a filosofia clássica até os estudos de linguagem do século 20. É o que Stuart Hall (2016) aponta, em *Cultura e Representação*, quando distingue a postura reflexiva da representação – erguida em um viés essencialista – da visão construcionista, que evidencia a seletividade e intersubjetividade implícitas ao ato de representar.

Como diz o autor, “a essência da linguagem [...] é a comunicação, e essa, por sua vez, depende de convenções linguísticas e códigos compartilhados” (HALL, 2016, p. 48); por isso, ela é dotada de caráter eminentemente social – e uma visão construtivista parece a mais acertada para Hall, por aludir à formação de sistemas representacionais quando tentamos dizer algo sobre o mundo. Essa reflexão em muito se aproxima da visão aristotélica sobre a mimese – vista, acima de tudo, como uma produção criativa, e não uma imitação com pretensão de fidelidade especular com relação ao real.

Na esteira do pensamento de Mayra Gomes (2008), entendemos que a conversão de experiências concretas em representações linguísticas gera uma espécie de ordenamento e organização das experiências, a partir da assunção

de uma ordem simbólica; é este recorte de mundo, que requer a produção de campos de partilha de elementos identitários e, naturalmente, a demarcação de limites, que nos permite visualizar uma realidade construída a partir de referenciamentos linguísticos.

Entendemos, assim, que as representações constituídas em diferentes gêneros e formatos, na mídia ou nas mais simples interações cotidianas, são lugares de configuração e disciplinarização de nossas experiências, mostrando-nos um mundo feito de linguagem, de sentidos socialmente erguidos e por isso capaz de nos aportar uma noção de identidade (ou Eu/Nós) minimamente estável. Processo esse que, como nos aponta Jesús Martín-Barbero (2004), é cada vez mais fluido e instável no contexto da cultura midiática: como diz o autor, em seu estudo que abarca a produção televisual latino-americana, hoje somos dotados de “identidades com temporalidades menos ‘longas’, mais precárias”, que combinam ingredientes de mundos culturais diversos e que são “portanto atravessadas por trechos descontínuos, por não-contemporaneidades, nas quais intervêm gestos atávicos, resíduos modernistas, inovações e rupturas radicais” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 153).

Esse cenário evoca de maneira ainda mais urgente a questão da alteridade – que consideramos fundamental à reflexão sobre quaisquer operações contemporâneas de representação por meio das mídias. Kathryn Woodward (2000, p. 41), em suas discussões sobre o conceito de diferença, aponta que este é uma necessidade lógica para a demarcação das identidades, já que estas são representadas não apenas pelo evidenciar de semelhanças, mas também pela separação, pela oposição – pela construção de barreiras que separam Nós e Eles, em suma, em linha com o que também discute Gomes (2008). É aí que emerge, portanto, o outro como uma necessidade lógica, uma componente indissociável dos processos de representação cultural.

Ancoramo-nos, em especial, nas reflexões de Homi Bhabha (1998) sobre a produção do “espaço-nação” para entender de que modo o outro é narrado de forma complexa e multiforme, a fim de constituir universos de familiaridade e enquadrar simbolicamente quem está fora das fronteiras do Eu/Nós. Segundo o autor, “a demanda da identificação – isto é, ser para um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade” (BHABHA, 1998, p. 77). Essa diferença implica a formação de identidades “essencialistas”, que operam em uma redução de complexidade que reflete disputas discursivas e tensões pelo poder no processo de representar.

Assim como outros estudiosos do campo da cultura e das dinâmicas pós-coloniais, Bhabha aponta que o processo de escrita da nação – também

abordado por Hall em sua análise das narrativas nacionais – envolve e mobiliza um trabalho de síntese de elementos culturais, a fim de conferir unidade ao universo em questão. Esse processo, porém, não é assim mantido, como que por inércia; ao contrário, é marcado por reações contrárias naturais à dinâmica da vida social, por disputas de lugares e posições pelos sujeitos e grupo. É preciso, diz-nos Bhabha, ir além da ideia da identidade única, estabelecida e estável e reconhecer a existência de lugares de fissura e quebra no texto identitário. De “um” outro, passamos a falar em outros, sempre no plural: o outro que está fora dos espaços da comunidade simbólica e, também, aquele que emerge como contra-narrativa dentro de seus próprios muros, rebatendo e evidenciando processos hegemônicos.

Os objetos que aqui trazemos para debate são claras demonstrações deste outro-contrá-narrativo citado por Bhabha (1998): mais que ao “exótico” ou ao “estrangeiro”, ao que está fora das fronteiras e que – nas palavras de Arlindo Machado (2008) – me seduz, falamos de um outro invisibilizado e submetido a processos de apagamento, em prol de representações essencialistas de nossa experiência coletiva como brasileiros. Deriva, de tal notação, um debate igualmente pertinente à análise aqui proposta sobre as posturas e atitudes que tomamos diante do outro quando assumimos – dentro das diferentes áreas da comunicação social – o papel de mediadores da alteridade.

Mediação de alteridade: posturas e responsabilidades

Problematizar como tratamos o outro nas interações sociais e, de modo mais amplo, nos discursos das mídias exige reconhecer que diferentes posturas, situadas entre a assimilação e a aniquilação pura da diferença, podem ser adotadas no contato com a alteridade. As chaves desse processo estão, na filosofia do diálogo de Martin Buber (2001), associadas às relações Eu x Isso e Eu x Tu.

De maneira breve e sintética, o autor afirma que na primeira estrutura de relação, de caráter instrumental, nossa interação com o outro se baseia na satisfação de necessidades e em certa funcionalidade pragmática que, na perspectiva de Buber, não dá conta da complexidade daquele com quem nos relacionamos. Para isso, seria necessário assumirmos uma conexão Eu x Tu, ou seja, reconhecendo a alteridade como sujeito e não objeto, em uma postura de empatia e compreensão que, por fim, acaba por revelar a nós

mesmos. Como diz o autor, em frase bastante célebre, “o Eu se realiza na relação com o Tu” (BUBER, 2001, p. 10).

Ideias semelhantes são também discutidas pelo linguista Tzvetan Todorov em *A conquista da América: a questão do outro* (1993), obra que evidencia diferentes posturas tomadas em relação à alteridade que oscilam entre a compreensão, a assimilação ou até mesmo o aniquilamento.

Como nos sinaliza o autor, o diálogo com o outro implica acima de tudo um reconhecimento de sua qualidade de sujeito. Caso isso não ocorra – e este é o caso citado pelo autor a partir do exemplo do colonizador espanhol quando da descoberta da América, em seu contato com os povos nativos do continente –, a tendência é que se assumam uma postura predatória, sem qualquer empatia, com a alteridade, tomando-a como objeto de exploração a partir de interesses unilaterais.

Acreditamos que o debate trazido por Todorov e Buber, centrado nas interações humanas, ganha ainda mais relevância em contexto de ampla expansão dos contatos mediados com universos socioculturais, étnicos e geográficos, essencialmente por meio das mídias eletrônicas surgidas ao longo do século 20.

Tais ideias dialogam diretamente com o que consideramos uma postura revisionista, empática e de abertura à compreensão da alteridade no jornalismo interpretativo praticado por Eliane Brum em diferentes veículos jornalísticos, bem como na ficção televisiva de Glória Perez: para além de simplesmente exibir o outro (ou, como neste *corpus*, aquele que é excluído em alguma medida), acreditamos que tais obras exercitam uma postura aberta em relação à alteridade em gêneros e formatos tradicionais, não vinculados a iniciativas alternativas de mídia – portanto, hegemônicos em seus modos de representar, narrar e dar a ver. A fim de verificar a veracidade de tal hipótese, partamos, então, à leitura e à crítica dos discursos produzidos no jornalismo e na ficção sobre o outro.

Corte e método: a análise dos discursos e vestígios do/sobre o outro

Neste espaço, aprofundamos o aporte teórico empregado para a investigação do *corpus* que compõe nosso objeto empírico: a análise de discurso (AD). Ou seja, toda essa conjuntura da qual nos acercamos, observamos, em termos epistemológicos e metodológicos, a partir da perspectiva da Análise

de Discurso de linha francesa (ORLANDI, 2007; GREGOLIN, 2004; BRAIT, 2005; BRANDÃO, 2012; FIORIN, 2011). Compartilhamos, pois, do posicionamento de Baccega (2002), que entende os estudos da linguagem como um ingresso aos estudos em comunicação:

[...] Consideramos categorias fundamentais para os estudos do campo da comunicação as conquistas da Análise de Discurso, sobretudo as da Escola Francesa (Pêcheux et al.), que nos possibilitam desvelar a materialidade da articulação das ciências sociais, o conhecimento do percurso das apropriações ocorridas, vez que permitem revelar o discurso como o lugar em que linguagem e ideologia (pontos de vista, idéias, conteúdos, temáticas etc.) se manifestam de modo articulado (BACCEGA, 2002, p. 20).

Sendo nosso *corpus* composto por textos (plataformas textuais verbais e imagéticas) que promovem a circulação de discursos, justificamos a adoção do ponto de vista da análise de discurso para a apreciação do material em questão. A orientação francesa, por sua vez, revelou-se relevante para este estudo por dar relevo ao sujeito no discurso e, por conseguinte, às questões de identidade/alteridade, operadores conceituais caros a nós, conforme já ressaltamos.

Sobretudo, a AD francesa mostrou-se rica para analisarmos nossa amostra levando em conta o contexto e não somente o texto em si e suas fronteiras limitantes. Em outras palavras, não descartamos de nosso campo de visão o enquadramento e o cenário sócio-histórico em que se dão os discursos e que os atravessam. Entra em jogo então a noção da AD francesa de condições de produção de um discurso, que tem de ver tanto, estritamente, com as circunstâncias imediatas da enunciação quanto, amplamente, com as formas culturais e históricas de uma dada sociedade (ORLANDI, 2007, p. 30-31).

Complementarmente, enriquece a nossa observação a noção de formação discursiva, também da AD francesa, que diz respeito à paisagem de outros discursos com os quais um discurso conversa e na qual seus sentidos estão inscritos. Discursos estes que são também ideologicamente marcados e por isso a formação discursiva implica, antes e necessariamente, uma formação ideológica que ela está materializando em um discurso (ORLANDI, 2007, p. 42).

Ainda dentro dos contornos da análise de discurso, tentamos fazer emergir os efeitos de sentido dos textos examinados, pois, “em suma, a Análise de Discurso visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (ORLANDI, 2007, p. 26). Queremos “ouvir” do discurso o que ele está efetivamente querendo declarar.

Enfim, nosso olhar crítico a partir da assunção da AD francesa se dá na direção de termos o cuidado de nos inclinarmos sobre os textos culturais em análise, mas também observarmos os aspectos que lhes são exteriores. Imergimos nos textos e seus discursos, mas também emergimos deles com uma atitude tensionadora de suas significações.

Assim, nosso percurso metodológico consistiu exatamente no seguinte: (1) partimos do anseio em estudar o conceito de empatia na comunicação jornalística e ficcional; (2) buscamos dois textos midiáticos de gêneros tradicionais do jornalismo impresso/digital e da ficção audiovisual onde pudéssemos situar o estudo; (3) procedemos com um recorte do material coletado; e, por fim, (4) com o olhar da Análise de Discurso de linha francesa, percorremos os textos selecionados procurando as marcas da empatia. Portanto, é sobre essas marcas e nossas observações alcançadas sobre os discursos explorados que nos debruçamos agora, traçando nossos principais achados e considerações.

Nossa leitura, assim, se volta a uma crítica sobre os modos como gêneros e formatos midiáticos não alternativos podem figurar como instrumentos de visibilidade (ROCHA, 2009). Como as histórias de vida narradas na cobertura de Eliane Brum por intoxicações decorrentes do contato com amianto, por um lado, e a abordagem de uma personagem transexual em processo de autodescoberta, por outro, podem atuar como potenciais transformadores das representações hegemônicas, em uma linha de enunciação que alude não apenas à tradução, mas à própria denúncia de violações de direitos e à evidenciação de diferentes experiências de identidade?

A mediação de alteridade no jornalismo e na ficção

Conforme já sinalizado, o *corpus* selecionado para nossa análise se concentra em dois campos midiáticos, que examinaremos de maneira sequencial. Do jornalismo, escolhemos quatro reportagens e crônicas da jornalista Eliane Brum para a revista *Época*, publicadas entre 2001 e 2012; e três colunas da mesma autora no jornal *El País*, divulgadas entre 2014 e 2017, quais sejam: (1) “A maldição do amianto” (revista *Época*, abril de 2001); (2) “Morto pelo amianto” (revista *Época*, 2004); (3) “Vida e morte pelo amianto” (revista *Época*, setembro de 2009); (4) “Por que o amianto foi parar no meio do mensalão?” (revista *Época*, agosto de 2012); (5) “A maldição do amianto” (*El País*, janeiro

de 2014); (6) “Romana e o bilionário do amianto: a dor que não prescreve” (*El País*, novembro de 2014); e (7) “O Supremo e a farsa do amianto” (*El País*, agosto de 2017).

Esses textos cobrem, portanto, denúncias relativas à contaminação por amianto – fibra mineral considerada cancerígena – entre trabalhadores da indústria brasileira. Para isso, ou narram histórias de vida de trabalhadores assolados por graves doenças, como câncer, decorrentes do contato com o material ou abordam o debate público sobre o tema, que já corre no Legislativo e no Judiciário brasileiros desde o início dos anos 2000.

Nota-se, nos textos de Eliane Brum, um enquadramento interpretativo evidente: tomando este modelo de jornalismo – que difere das abordagens opinativa ou informativa, conforme classificações de Melo (1985) e Beltrão (1976) – como um tipo de narrativa que amplifica, contextualiza e depura a realidade ao invés de simplesmente narrá-la, nota-se no texto de Brum clara angulação analítica, que focaliza histórias e dramas vividos por vítimas do amianto para perenizar o fato no debate público. Junto de depoimentos de forte poder afetivo e sensível, dada sua dramaticidade, a autora ainda entrevista juristas e especialistas da área, conferindo enfoque aprofundado à leitura do real.

As reportagens para a revista *Época*, entre 2001 e 2012, trazem cuidado com o tratamento dos fatos e ênfase ao aspecto humano e sensível – uma das características atribuídas às grandes reportagens, formato jornalístico interpretativo no qual a jornalista aposta. “A maldição do amianto”, reportagem de capa de uma edição de 2001 de *Época*, por exemplo, explora histórias como a de Sebastião, uma das vítimas mais conhecidas das contaminações por amianto. Esse trânsito entre o singular – personagem da história – e o geral – a questão das contaminações e a polêmica envolvendo empresas usuárias de amianto – é uma das marcas transversais aos textos analisados por nós. Observe-se, então, a abertura da reportagem:

Sebastião Alves da Silva, de 64 anos, exibe na penteadeira do quarto uma fotografia em que aparece dançando com a esposa, Irene. Gosta de mostrar o retrato às visitas. É a prova do tempo em que respirar era um ato normal para o ex-operário da Brasilit. Sebastião não pode mais dançar. Caminha com dificuldade, mesmo por poucos metros. Tosse a cada passo. Perdeu uma fatia do pulmão esquerdo, retirada com um tumor cancerígeno há dois anos. Faz exames a cada três meses para rastrear uma possível metástase. Tem asbestose, doença que vai endurecendo o pulmão até transformá-lo em pedra. Mal lento, progressivo, incurável. Padeceu de tuberculose, teve quatro pneumonias. Sebastião é uma das centenas de brasileiros vítimas do amianto (BRUM, 2001, p. 84-85).

O texto traz em seguida, uma série de depoimentos e uma lista de trabalhadores com problemas semelhantes aos de Sebastião, além de ouvir uma auditora do Ministério do Trabalho que investigou a questão e problematizar estudos científicos a respeito da fibra mineral. Destacou, ainda, que já àquela época o mineral havia sido banido de 21 países, e que no Brasil as proibições já abrangiam algumas cidades em São Paulo e no Mato Grosso do Sul.

Três anos depois, Sebastião Alves da Silva morreria em decorrência do agravamento de seu quadro de contaminação. Em “Morto pelo amianto” (2004), Brum retoma o assunto, desta vez com ênfase ainda maior na singularidade do sofrimento da vítima. Detalha seus últimos momentos de vida em linha cronológica: “Às 19 horas daquela sexta-feira, ele não conseguia falar. Ergueu a mão e acenou para a esposa, Irene”. Em seguida, Brum relata que a vítima “sucumbiu quatro horas depois, quando os pulmões não conseguiram mais fazer o movimento de inspiração-expiração. Sebastião, então, morreu por asfixia. Acabara de completar 68 anos de idade e 46 de casamento” (BRUM, 2004, *online*). O encerramento do texto, notável exemplo de fusão ou amálgama entre a crônica jornalística e a reportagem factual, reforça o viés de denúncia combinado à exploração narrativa:

Na última semana de vida de Sebastião, sempre que ia ao hospital visitá-lo, Irene via um outdoor da campanha: “Se o amianto não faz mal, por que meu marido está morrendo?”, revoltava-se. Ela e Sebastião pertenciam ao que chamavam de “grande família Brasilit”. O amianto impregna-se às lembranças de sua vida como aos alvéolos dos pulmões. Conheceram-se trabalhando na fábrica. O pai dela era operário e morreu de câncer no pulmão. O filho chegou a entrar na empresa. Parte da casa deles é de amianto. Até as cuecas de Sebastião eram feitas de sacos da fibra tingidos de azul. Ao ser enterrado, Sebastião levou nos pulmões cimentados o amianto que o matou lentamente (BRUM, 2004, *online*).

Em linha semelhante, a jornalista retoma sua denúncia quanto à fibra mineral em “Romana e o bilionário do amianto: a dor que não prescreve”, coluna produzida para o *El País* e publicada em novembro de 2014 que abordou a história da Romana Blasotti Pavese – uma italiana que perdeu cinco pessoas de sua família por câncer ligado ao amianto, também por conta da influência das atividades da empresa Eternit. Acompanhado de fotografias de família e muitas informações sobre a batalha judicial contra executivos da companhia, o texto de Brum cede espaço a histórias de claro enlace afetivo, cujo objetivo é mostrar a conexão entre a factualidade jornalística e a singularidade de histórias de vida. Um exemplo é o trecho a seguir, no qual a repórter descreve como Romana e seu marido se conheceram e, depois, se despediram em função da doença:

Mario tinha ficado órfão aos 16 anos, obrigado a sustentar a mãe e os irmãos menores. Em seguida, a Segunda Guerra incendiou a Europa e ele foi enviado como soldado a uma de suas frentes mais duras, a dos Balcãs. No dia em que ele se materializou diante de Romana, numa ousadia rara para aquele rapaz sério demais, fazia apenas um ano que retornara da Iugoslávia. Eles nunca haviam se falado e Mario já se apresentou com intenções de casamento. Dias depois, assistiram à *Ninotchka* no cinema. Mario já tinha visto o filme, mas como Romana era louca por Greta Garbo, fez de conta que era sua primeira vez. Casaram-se sete meses depois. Em 1957, já com os filhos Ottavio e Maria Rosa, Mario ingressou na Eternit, onde trabalharia por 20 anos. Quando sentiu a pontada nas costas, estava aposentado. Morreu de mesotelioma na noite de 15 de maio de 1983, aos 61 anos. Pouco antes de morrer, Mario saiu da sua inconsciência e estendeu a mão para Romana. Ela a segurou por um silêncio longo. Depois de uma vida, despediram-se assim. Romana não poderia adivinhar naquele momento que sua trajetória mudaria radicalmente de curso e o homem que amava seria apenas o primeiro da sua família sepultado pelo amianto. Nesse tempo, Romana ainda chorava (BRUM, 2014, *online*).

Podemos resumir, por fim, que aspectos importantes do narrar de Eliane Brum são o engajamento aberto e evidente em sua linguagem, com um texto que convoca à ação em tom panfletário (embora sem abrir mão da objetividade na descrição científica dos impactos do amianto e, também, na apresentação de pontos de vista dos envolvidos na questão, como empresas e especialistas); a ênfase no outro e em suas vivências e dificuldades, em um narrar que toma a alteridade como intriga ou eixo dramático; e, não menos importante, a adoção de uma linguagem jornalística híbrida, de difícil rotulagem, que oscila entre reportagens, ensaios, crônicas e colunas que alternam opinião e interpretação.

Como resultado, a abordagem da alteridade que vemos em seus textos é a de uma distância apropriada, aludindo ao termo de Silverstone (2002): ou seja, próxima o suficiente do outro para interpretá-lo, compreendê-lo e levá-lo de modo responsável ao leitor e, ao mesmo tempo, distanciada em medida adequada para não recair no erro de assujeitá-lo. A ênfase no humano em sobreposição aos dados brutos, bem como a combinação entre o cientificismo da análise da polêmica sobre o amianto à escuta do que o outro (vitimado pelo material tóxico) tem a contar sobre ela, aponta para uma leitura revisionista, que convoca o leitor a pensar e repensar o lugar dos que figuram com tanta dificuldade nas mídias e tão raramente têm suas demandas ouvidas e visibilizadas.

Da ficção seriada que é também parte de nosso *corpus* empírico, começamos situando que *A Força do Querer* é uma telenovela produzida pelos Estúdios Globo e veiculada pela Rede Globo (canal brasileiro de televisão aberta) entre os meses de abril e outubro do ano de 2017. Escrita por Glória Perez,

consagrada dramaturga brasileira, a ficção abordou, além da transexualidade, que é nosso foco de interesse, outras temáticas contemporâneas, como *sereismo*, *cosplayer* e tráfico de drogas.

Situada entre os gêneros do drama e do romance, a sua narrativa, como toda novela, apresenta uma série de núcleos complementares. Um deles, que nos importa mais de perto, desdobra-se entre o seio familiar e o âmbito do mundo do trabalho. Envolve o espaço de uma grande empresa no Brasil, cujo diretor, Eugênio, prepara o filho, Ruy, para assumir a presidência. O jovem tem muitos outros interesses para além da estabilidade profissional e pessoal que o cargo promete, que se materializam no romance com Rita, mulher sedutora que acredita ser uma sereia e, portanto, representa concretamente a aventura que abala o futuro tradicionalista e seguro do menino traçado pelo pai. Este construiu e mantém um formato clássico de família: é casado com Joyce, com quem tem, além de Ruy, a filha Ivana, que sempre foi tratada como uma princesa pela mãe, sob todos os ensinamentos típicos do que se espera de uma mulher segundo as convenções sociais. É nesse ambiente conservador que se desenrola o conflito que analisamos mais diretamente, que concerne ao fato de Ivana perceber-se e sentir-se um homem preso a um corpo feminino; e todo o seu processo de transição decorrente a partir disso: de assumir-se para ela(e) mesma(o), para a família e para a sociedade como Ivan, além da modificação física e concreta de seu corpo para uma figura mais masculina.

Nosso recorte dessa parte do *corpus* consistiu em cenas que versaram sobre a tônica da transexualidade. Ou seja, cenas que trabalharam com a representação do sujeito transexual. Mais particularmente, centralizamos nossa análise a cenas com a presença da personagem transexual Ivana/Ivan ao longo de toda a extensão da telenovela, no decurso da jornada da personagem na trama.

Sublinhamos que a autora de *A Força do Querer* trabalhou o tema num contexto histórico em que as exposições e discussões sobre a transexualidade vinham ganhando abertura, exposição e discussão socialmente; dialogando, pois, com o espírito do tempo, ou com os *discursos circulantes*, na concepção de Charaudeau (2010). A telenovela apenas deu mais visibilidade e mais assiduidade a uma pauta que já estava em cena. A partir dela, o jornalismo foi expondo casos semelhantes ao de Ivan/Ivana que já estavam ali, apenas não eram abordados ou vistos. Deu representatividade a um grupo excluído, conforme expõe Tabs Oliveira Leivas, nome social de trans em depoimento em matéria do UOL de setembro de 2017:

Descobrir que sou um homem trans me trouxe felicidade, alegria. Pude me olhar, entender e me aceitar totalmente. A cena em que o Ivan olha no espelho e entende que é transgênero aconteceu comigo. A gente

se olha e vê que algo que sempre esteve ali finalmente se libertou. Foi bom ver isso na TV, e saber que muitos outros também passam ou vão passar por uma situação parecida. É como se a gente tirasse um peso das costas e finalmente pudéssemos ser quem somos por dentro, traz uma sensação de conforto. A novela traz visibilidade, tem o poder de ajudar gente que como eu que não sabia que era trans a se encontrar, além de contribuir na quebra de preconceito. Quando o assunto não tinha tanta visibilidade, buscava informações nas redes sociais, em blogs. É importante lembrarem dá nossa existência (SERRA, 2017, *online*).

Mais do que isso, o discurso trans da telenovela em questão está alinhado a uma rede de outros discursos – uma formação discursiva – sobre identidade de gênero em movimento atualmente no país. Esse discurso ficcional está ajustado, por conseguinte, também ideologicamente com esses discursos. Neste caso, discursos que não condenam ou atribuem juízo de valor moral ao comportamento/sentimento representado na ficção; pelo contrário, defendem uma postura de aceitação. Por isso estamos designando a produção de Glória Perez de “ficção de visibilidade e representatividade”. Seu texto quer fazer pensar, pois a autora trata de um tema tabu para gerar reflexão; quer quebrar preconceitos, pois objetiva diminuir a ignorância sobre o tema trabalhado; e quer construir representatividade para uma categoria social usualmente omitida da mídia. É importante os sujeitos se verem representados para aumentar a aceitação – sua própria e dos demais.

Ainda que a temática seja narrativizada, por demanda de carga dramática que uma história exige para ser “vendida e consumida”, por isso mesmo essa narrativização dá força ao tema. Por exemplo, não necessariamente há “o” momento da revelação do sujeito trans para a família, como na cena ícone de Ivana/Ivan, porque na concretude da vida pode ser um processo natural que corre ao longo do tempo. Ou seja, o tema ganha uma narrativa que no real concreto pode não existir, mas que justamente potencializa sua visibilidade social.

No que diz respeito aos efeitos de sentido que emergiram de nossa análise, entendemos e defendemos que a autora dessa ficção seriada humaniza o tema ao tratá-lo com sensibilidade. Percebemos uma humanização na representação ficcional. O tema é tratado com delicadeza, de forma cuidadosa, respeitando o tempo do processo vivido pela personagem. Assim, o respeito revela-se como palavra-chave: o respeito presente na construção dessa representação simboliza que o caminho para a compreensão da alteridade é o respeito pelo outro. A empatia na construção da representação ficcional trans sinaliza a necessidade de empatia à alteridade.

Considerações finais

Como discutimos ainda no início deste texto, reconhecer a alteridade como categoria indissociável do narrar nas mídias significa supor, em todas as produções deste campo, um compromisso ético latente, ligado ao falar-em-nome-do-outro e à responsabilidade com que devemos dialogar com a alteridade, reconhecendo-a como lugar de sujeitos e não objetos. Foi o propósito de observar e promover uma crítica da mediação de alteridade que nos fez, assim, buscar esforços revisionistas e empáticos produzidos em gêneros e formatos midiáticos popularmente reconhecidos – como o jornalismo e a ficção seriada.

Explorando em suas narrativas outro(s) excluído(s) de diferentes maneiras dos processos hegemônicos do representar, o drama televisual de Glória Perez em *A Força do Querer* e o jornalismo interpretativo de Eliane Brum em *Época* e *El País* conseguem relativo sucesso no difícil trabalho de narrar o outro; mais que instrumentalizá-lo ou usá-lo como impulso da intriga, ambos os textos trabalham para colocá-lo no centro do debate, explorando temáticas mais amplas (a transexualidade, na telenovela; as contaminações de trabalhadores por amianto, no jornalismo) a partir de histórias de vida que conseguem dar conta de sua complexidade. Promovem, assim, uma força revisionista, alinhada à discussão de Bhabha (1998) sobre o poder contra-narrativo das produções simbólicas que escapam às representações essencialistas da identidade.

Por não buscar respostas decisivas e propor linhas gerais de uma crítica, este trabalho pode e deve abrir margem a outras reflexões, dirigidas a gêneros midiáticos de igual relevo, a fim de mapear nestes os traços de uma postura empática, aberta e compreensiva em relação à alteridade, contrariando olhares socialmente erguidos que sempre tratam com desconfiança os textos midiáticos centrados na enunciação da diferença cultural.

Referências

BACCEGA, M. A. O gestor e o campo da comunicação. In: BACCEGA, Maria Aparecida (org). *Gestão de processos comunicacionais*. São Paulo: Atlas, 2002.

BELTRÃO, L. *Jornalismo interpretativo: filosofia e técnica*. Porto Alegre: Sulina, 1976.

- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.
- BRANDÃO, H. N. Enunciação e construção de sentido. In: FIGARO, Roseli (org.). *Comunicação e análise de discurso*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 19-43.
- BRUM, E. A maldição do amianto. *Revista Época*, ed. Abril de 2001. Disponível em: <http://www.abrea.com.br/images/tranning/EPOCA_2001_A_MALDICAODO_AMIANTO_COMPLETA_POR_ELIANE_BRUM.pdf>. Acesso em: 23 Ago. 2017.
- _____. Morto pelo amianto. *Revista Época*, 2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR67130-6014,00.html>>. Acesso em: 23 Ago. 2017.
- _____. Vida e morte pelo amianto. *Revista Época*, ed. Setembro de 2009. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT95292-15259,00.html>>. Acesso em: 23 Ago. 2017.
- _____. Por que o amianto foi parar no meio do mensalão?. *Revista Época*, ed. Agosto de 2012. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/noticia/2012/08/por-que-o-amianto-foi-parar-no-meio-do-mensalao.html>>. Acesso em: 23 Ago. 2017.
- _____. A maldição do amianto. *El País*, 6 de Janeiro de 2014. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/06/opinion/1389007120_928954.html>. Acesso em: 23 Ago. 2017.
- _____. Romana e o bilionário do amianto: a dor que não prescreve. *El País*, 24 de Novembro de 2014. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/24/opinion/1416832282_033103.html>. Acesso em: 23 Ago. 2017.
- _____. O Supremo e a farsa do amianto. *El País*, 7 de Agosto de 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/07/opinion/1502117913_051142.html>. Acesso em: 23 Ago. 2017.
- BUBER, M. *Eu e tu*. São Paulo: Ed. Centauro, 2001.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- GOMES, M. R. *Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo*. Cotia: Ateliê, 2008.
- GREGOLIN, M. R. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos: ClaraLuz, 2004.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Guaracira, 2001.
- _____. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editoras Apicuri/PUC-Rio, 2016.
- MACHADO, A. Todos os filmes são estrangeiros. *Revista MATRIZES*, ano 2, nº 1, 1º semestre de 2008. Disponível em <http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/view/54/pdf_45>. Acesso em: 3 Jun. 2017.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

MELO, J. M. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

ROCHA, R. M. É a partir de imagens que falamos de consumo. In: BACCEGA, M. A. (org.). *Comunicação e consumo nas culturas locais e global*. São Paulo: ESPM, 2009, p. 268-293.

SERELLE, M. A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone. *Matrizes*, v. 10, n. 2. São Paulo, 2016.

SERRA, A. Ivan da vida real é mãe namora um homem hétero; conheça Tabs Oliveira. *Uol*, 2017. Disponível em: <<https://estilo.uol.com.br/comportamento/noticias/redacao/2017/09/20/ivan-da-vida-real-e-mae-e-namora-com-um-homem-hetero-conheca-tabs-oliveira.htm>>. Acesso em: 25 Set. 2017.

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*, 2002, v. 33.

TODOROV, T. *A conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

Obras audiovisuais

A FORÇA DO QUERER. Brasil: Estúdios Globo, 2017. Rede Globo (172 capítulos), 1080i (HDTV), color. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/a-forca-do-querer>>. Acesso em: 23 Ago. 2017.

Nota

- 1 Assumimos aqui trans, transgênero e transexual como sinônimos para nomear a inadequação de identidade de gênero com o gênero designado.

De quem é a praça Gomes Freire?:

As disputas simbólicas no espaço *Jardim* e as representações da imprensa de Mariana-MG

Whose is Gomes Freire square?:

*Symbolic disputes in the “Jardim” space, and their
representations in the press of Mariana-MG*

Cláudio Rodrigues Coração

Professor dos cursos de Pós Graduação em Comunicação e de Graduação em Jornalismo da UFOP.

Filipe Davison Barboza Carneiro

Mestrando do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFOP. Graduado em Jornalismo pela mesma instituição.

RESUMO

Principal espaço público de Mariana-MG, a praça Gomes Freire – mais conhecida como *Jardim* – é frequentada por diferentes grupos sociais. Essa sociabilidade não se dá de forma totalmente harmônica, o que gera disputas simbólicas. A partir do entendimento de que deve ser preservado no *Jardim* seu caráter plural de convivência – mesmo na chave da tensionalidade – este artigo pretende investigar as representações sobre a praça através da mídia local, mais precisamente pelo jornal *Ponto Final*, já que a imprensa é um dos principais agentes construtores dos sentidos urbanos. As análises mostram que, apesar da variada gama de uso, o jornal prefere dar destaque aos supostos aspectos negativos do *Jardim*. Dessa forma, é possível afirmar que as pautas jornalísticas batem com as ideias de higienização, controle e vigília, visão que pode interessar a determinados grupos e que coloca em risco o caráter estritamente público da praça.

Palavras-chave: praça Gomes Freire; *Jardim* de Mariana; espaço público.

ABSTRACT

As the main public space of Mariana-MG, Gomes Freire Square - widely known as “Jardim” - is frequented by different social groups. This sociability does not happen in a totally harmonious way, so that it generates symbolic disputes. From the understanding that the plural nature of coexistence must be preserved in “Jardim” - even considering the key of tension - this article intends to investigate the representations about that square by means of the local media, and more precisely through the newspaper *Ponto Final*, since the press is one of the main agents for the construction of urban meanings. The analysis shows that, in spite of a varied range of use, the newspaper prefers to highlight the supposed negative aspects of “Jardim”. In this way, it is possible to affirm that the journalistic guidelines coincide with the ideas of hygiene, control and surveillance, a view that may interest certain groups, and which jeopardizes the strictly public character of that square.

Keywords: gomes Freire Square; *Garden of Mariana*; *public place*.

A PRAÇA

Se um(a) adolescente em Mariana¹-MG quiser se divertir, provavelmente sua única opção de ampla sociabilidade será a praça Gomes Freire. É neste local, mais precisamente nas noites de domingo, que muitos jovens da cidade, dos bairros centrais aos periféricos, conhecem os usos e os efeitos da vida fora de casa: da primeira bebedeira ao primeiro beijo – não necessariamente nessa ordem. Aos olhares menos observadores, a praça, delimitada em forma retangular e pouco inclinada bem no centro do município (entre as ruas Dom Viçoso, Barão de Camargos, além da Travessa São Francisco e da Casa Arquiepiscopal) consegue aparentemente harmonizar em seu arejado espaço pessoas de diferentes origens, classes e idades. Afinal de contas, como alguém poderia não ser sociável em meio a tantas árvores, plantas, bancos, coreto central, busto do Dr. Gomes Freire², lagos artificiais com peixes, além de bares, restaurantes e lanchonetes em seu entorno?

Mas para além de um olhar romantizado e clichê, a praça, conhecida popularmente como *Jardim*, revela nas noites de domingo algumas barreiras invisíveis, do tipo: Por que certas pessoas caminham por esse lado, enquanto outras por outro? Por que grupos se apropriam de determinadas áreas? Por que certos bancos e demais acentos são disputados enquanto outros permanecem ignorados? Por que “é mais seguro” seguir em um determinado caminho e não em outro para buscar no botequim a cerveja gelada, o vinho barato ou aquele lanche de fim de noite?

Diante de instigações proporcionadas por experiências, observações e relatos que apontam para lutas simbólicas entre classes, etnias, e outras que serão tratadas mais a frente, este artigo tem por objetivo compreender melhor as disputas por espaço que existiram – e ainda existem – na praça Gomes Freire, e entender como elas se configuram nas publicações da mídia local. Em outros termos, o trabalho visa a investigar as pistas que historicamente traçaram as formas de convivência e de estranhamento na organização contemporânea deste importante espaço público de Mariana e o papel que a imprensa assume – mais precisamente o jornal local *Ponto Final* – nessa abordagem.

A PRAÇA QUE A HISTÓRIA REVELA

Apesar de ser um ambiente de extrema importância para a reflexão sobre a história, a dinâmica social e a própria cotidianidade de Mariana, a praça Gomes Freire carece de estudos e pesquisas³. Talvez por ser um local estritamente público desde a sua origem (sem grandes amarras da Igreja e do poder político, por exemplo), o *Jardim* não tem sua “história oficial” acessível e declamada de forma tão clara, objetiva e formal como os espaços e os monumentos católicos, das esferas do executivo, legislativo, judiciário e da elite marianense, quase todos exaltados em roteiros e passeios turísticos. Estrictamente público porque pelo o que é apresentado no livreto *História da Praça Gomes Freire: o Jardim de Mariana* – rara obra dedicada exclusivamente ao assunto – a área onde hoje se encontra a praça Gomes Freire se desenvolveu, ainda no período colonial, atrelada ao rossio⁴: “Era ali, no limite do Rossio, que paravam os cavalos e as pessoas se preparavam para entrar ou sair da vila, desenvolvendo nesse espaço uma tradição de apropriação informal, um espaço popular” (ALVES; FIGUEIREDO; PAIVA, 2010, p. 13).

De espaço interligado ao rossio, aquele descuidado campo passou a receber festas populares chamadas “cavalhadas⁵” e também cerimônias de cunho profano. Outro ponto do livreto que chama a atenção ao se pensar o caráter estritamente público do *Jardim* desde a sua constituição, foi a tentativa de construir por lá, em meados do século XVIII, o edifício da Casa da Câmara e Cadeia como forma de enobrecer a área, ideia refutada em seguida já que o entorno da então praça D. João V⁶ naquele momento se encontrava quase totalmente ocupado (ALVES; FIGUEIREDO; PAIVA, 2010). Desse modo, com a não efetivação de uma casa política e sem uma igreja de referência, o *Jardim* pôde, como já defendido anteriormente, ser organizado um pouco mais distante das estruturas dos poderes político e religioso, se comparado, obviamente aos outros espaços públicos centrais da cidade, como a praça da Matriz (atual praça da Sé), símbolo do sagrado, e a praça Minas Gerais – localidade que abriga os conjuntos arquitetônicos: Câmara de Mariana (antiga Casa da Câmara e Cadeia), Pelourinho, Igreja de Nossa Senhora do Carmo e Igreja de São Francisco.

Para além das disputas históricas e contemporâneas entre classe e etnias, a praça, na década de 1950, ao se modernizar e ganhar aspectos de ajardinamento, protagonizou uma nova dinâmica espacial: a de gênero. Alves, Figueiredo e Paiva (2010) explicam que a colocação de ciprestes formou um ambiente fechado, desencadeando um espaço hostil às mulheres. Ainda segundo as

autoras, esse movimento arquitetônico separatista entre homens e mulheres se desfez com o refinamento do ambiente – desenvolvido em um traçado mais aberto – a partir da década de 1960.

Diante desse breve mergulho histórico, já é possível entender que as barreiras simbólicas visualizadas aos domingos de lazer juvenil não se dão em vão e, muito menos, sem os rastros de outras disputas. Mas, antes de aprofundar nessa questão, é preciso compreender melhor o que o espaço de uma praça pode significar para a organização de uma cidade.

A PRAÇA, O ESPAÇO E O CARÁTER PÚBLICO

As praças, entendidas aqui como “espaços livres de edificação, públicos e urbanos, destinados ao lazer e ao convívio da população, acessíveis aos cidadãos e livres de veículos” (ROBBA; MACEDO, 2010, p. 17), despertam reflexões em sentidos amplos, visto que nelas é possível observar, suspeitar e até classificar os contrastes de identidades, além das fronteiras simbólicas que separam, aproximam, limitam, hierarquizam e estimulam resistências de grupos e indivíduos em suas ações.

Desse modo, o espaço do *Jardim* deve ser tomado não apenas como uma estrutura física e isolada, mas sim dentro de uma realidade relacional, ou como define Santos (2014): “o espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável, de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento” (SANTOS, 2014, p. 30-31). Isto é, o espaço – geográfico – se faz pelas práticas que se movimentam e se renovam de acordo com as relações desenvolvidas pela sociedade e com a sua evolução própria. Entendimento este que também se aproxima da proposta de diferenciação entre lugar e espaço traçada por Certeau (1998), em que o primeiro termo tem a ver com uma dimensão estável de posições, enquanto o segundo diz respeito a um cruzamento de móveis animado pelo conjunto dos movimentos que ali se desdobram. Com isso, “o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 1998, p. 202). A partir desses pontos de reflexão, entender a praça e, conseqüentemente, o seu espaço, não diz respeito apenas aos aspectos originários da tipologia urbana formadora, mas também às dinâmicas humanas dos que ali habitam e circulam, ou seja, as relações singulares e plurais promovidas ali.

Sendo relacionais, em movimento e, conseqüentemente, disputadas para os mais variados usos e sentidos (e talvez por isso), as praças – principalmente as das médias e grandes cidades brasileiras – vêm perdendo seu caráter plural e se esvaziando muito por conta de uma ideia higienista, privatista e até pela difusão de uma cultura do medo. Ao dialogar sobre lazer e espaços públicos, Rolnik (2000) diagnostica o desaparecimento desses sentidos. Para ela:

o espaço público vai diminuindo ao ser capturado e privatizado, restando apenas e tão somente aquele necessário para a circulação de mercadorias, inclusive de mercadorias humanas; esvazia-se a dimensão coletiva e o uso multifuncional do espaço público, da rua, do lugar de ficar, de encontro, de prazer, de lazer, de festa, de circo, de espetáculo, de venda (ROLNIK, 2000, p. 5).

Assim sendo, se for levantada a discussão sobre a posse por espaço na cidade de Mariana, como um todo, é possível evidenciar certa polarização entre populações tradicionais e recém-chegadas, além de nichos elitizados e populares que estimulam o não contato. Não é tão difícil, por exemplo, visualizar bairros centrais bem estruturados com suas refinadas moradias (históricas ou não) e bairros periféricos mal planejados e em condições precárias, muito menos quais figuras ali habitam e quais não são tão bem-vindas.

Mas, ao problematizar as questões desses autores e relacioná-las diretamente com a praça Gomes Freire, é possível presumir que o *Jardim*, apesar das mudanças arquitetônicas e dos novos comportamentos dos cidadãos e dos seus frequentadores, ainda se constitui como um importante espaço de convivência plural, mesmo com as demarcações simbólicas dos que ali circulam. Em outras palavras, a praça ainda consegue reunir pessoas de variadas classes sociais, moradores das regiões nobres e periféricas, trabalhadores, turistas e cidadãos tradicionais, crianças, jovens e velhos, entre outros atores sociais.

E, mais especificamente, se for atentado sobre as transformações da própria cidade de Mariana ao longo do tempo histórico – de vila para cidade e até capital do estado – além das conseqüências sofridas pelo fluxo constante de pessoas derivado dos ciclos minerais (primeiramente do ouro no século XVIII e agora do minério de ferro⁷), é ainda mais interessante observar que o caráter público da praça – ao que parece – resistiu ao seu modo. Ou seja, mesmo com novos comportamentos, novas arquiteturas, novas políticas públicas, novos moradores, novas geografias do próprio município entre outras transformações, a praça ainda consegue se transparecer na proposta de coletividade. Questão que configura ainda mais a importância de estudos sobre ela.

A PRAÇA DO JORNAL

Como discutido anteriormente, a praça Gomes Freire é um espaço central de disputa simbólica na cidade de Mariana. A história revela que, mesmo pressionada a se voltar a determinados grupos em certos momentos e episódios, ela continua – tensionada na ideia das barreiras invisíveis – a se apresentar em variadas funções para diferentes interações, o que inclui pobres, negros, artistas de rua, *hippies*, boêmios, vendedores ambulantes, mulheres, crianças e velhos. De forma mais direta, é possível argumentar que com o movimento tensional, variados grupos tomam posse e demonstram ali suas relações e usos, o que para uma forma de pensar pode gerar desconforto, desconfiança, insegurança e ódio, mas que para outra pode elevar o debate sobre pluralidade, convivência, respeito e, sobretudo, sobre a importância do espaço público.

Mas, ao enxergar essa cotidianidade sob a ótica da mídia, especificamente a do jornal impresso local *Ponto Final*⁸, é necessário perguntar se a noção do espaço estritamente público permanece ou se alguns grupos frequentadores são mais legitimados que outros. Ou como o título deste artigo sugere: “de quem é a praça”, nesse caso, segundo o que é veiculado na imprensa marianense?

Antes da análise em questão, é preciso deixar claro o caminho teórico metodológico do trabalho. Em primeiro lugar, estudar o viés sociocultural da praça e sua dinâmica relacional sob os olhos da mídia dialoga com o entendimento de García Canclini (2002) de que os meios de comunicação são os principais agentes que ajudam a construir os sentidos urbanos, além dos debates sobre cidades, cidadanias e, conseqüentemente, sobre apropriação de espaço. Segundo o autor: “a imprensa jornalística foi o primeiro recurso tecnológico moderno para informar-se sobre a cidade. Sua aparição foi decisiva para a instauração da noção moderna de esfera pública” (GARCÍA CANCLINI, 2002, p. 44). Dessa forma, é preciso compreender demandas mais abrangentes, como a influência, a estrutura e a responsabilidade da imprensa nas disputas das apropriações urbanas, além das conseqüências do que é publicado para os atores envolvidos.

A partir dessa percepção, o trabalho propôs analisar as edições do jornal *Ponto Final* dos últimos dez meses, a contar pelo início da produção do artigo (agosto de 2017), ou seja, um recorte temporal que abarcou outubro de 2016 a julho de 2017⁹. Com essa delimitação, o *corpus* do trabalho abrangeu 33 jornais completos, em arquivos¹⁰ formato PDF, disponíveis no próprio *site* do *Ponto Final*.

Por meio desses procedimentos, foi verificado que a praça apareceu de alguma forma em 17 edições do jornal, mais precisamente, em 21 notícias, notas ou textos opinativos. Dessas, um primeiro aspecto revelou que a grande maioria (14 textos) diz respeito ao local apenas como ponto de encontro e localização a algum evento cultural, esportivo ou social, como, por exemplo, nas manchetes: “Jardim recebe a 23ª Corrida da Cidade” (P.7 da edição nº 1112 - de 28 de julho a 03 de agosto de 2017); e “Dia mundial do *Tai Chi Chuan* é comemorado em Mariana com apresentações no Jardim” (P. 9 da edição nº 1100 - 05 a 11 de maio de 2017). Para ser mais enfático, nesses títulos e em seus respectivos textos, a praça não é retratada ou debatida diretamente, mas apenas apontada como referência espacial.

Uma segunda categoria do material coletado que chamou atenção no momento da análise foram as publicações em que o *Jardim* ainda não chega a ser o assunto principal do texto, mas entra como peça argumentativa das discussões. Essa relação aconteceu em três momentos: (1) Na reportagem: “Drogas: um problema sem fim” (P. 7 da edição nº 1076 - 18 a 24 de novembro 2016), em que uma fonte moradora da cidade, ao comentar sobre o consumo de drogas, julga a praça Gomes Freire como ponto de uso frequente. O trecho em questão diz: “De acordo com Maria, locais da cidade como a Praça Gomes Freire (Jardim) ficam o dia todo infestados de pessoas consumindo drogas livremente, sem que nenhuma autoridade tome atitudes cabíveis”. Aqui cabe um destaque ao uso da palavra “infestados”, sinônimo de invasão, danificação e contaminação. (2) No artigo: “Mariana: A flor de lótus das Minas Gerais” (P.7 da edição nº 1077 - 25 de Novembro a 1 de Dezembro 2016), em que a servidora pública do Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais, Letícia Vieira Reinhardt, ao visitar Mariana por meio do Seminário Internacional de Direito Ambiental e Minerário, narra as belezas da cidade para além do desastre ambiental decorrido pelo rompimento da barragem de rejeitos da mineradora Samarco. Em um trecho do texto a autora faz elogios à sociabilidade do Jardim: “Como aquele pequeno colibri que surgiu, percebe-se que há vida que pulsa forte e cheia de energia na cidade. Seja através dos seus moradores, do barulho das suas maritacas, dos sinos das igrejas, do violão tocado pelos jovens em sua Praça, que é conhecida como Jardim, das bandas que se apresentam no coreto ou da graça de seus palhaços. Ali, com certeza Deus se faz presente”. (3) E também no artigo: “Burraia *News* Via Láctea II”, (P. 2 da edição nº 1107 - 23 a 29 de junho de 2017), em que Luciano R. Santos (não há especificação da origem ou função do autor), ao fazer uma série de críticas à câmara de vereadores de Mariana, cita o *Jardim*: “Cadê as comissões legislativas para fazerem audiências públicas sobre melhorias na Praça Gomes Freire (Jardim)? Estive lá ontem na parte da tarde com minha

afilhada de cinco anos. Sujeira total, pedras encardidas, marmanjões andando de bicicleta e depredando as escadas do coreto com suas manobras radicais, quase criando um acidente com as crianças e adultos que circulam. E aqueles banheiros químicos? Caso de vigilância sanitária, sem falar da escuridão total. Não havia vigilantes, Guardas Municipais, nada, nadinha”.

Como se pode observar, das três publicações apenas uma avalia a praça Gomes Freire de forma positiva – pelo aspecto da sociabilidade – enquanto as outras duas evidenciam o *Jardim* enquanto local depredado, abandonado, de contínuo uso de drogas, e a com presença de pessoas que colocam em risco, pelas incivildades, a segurança dos outros frequentadores.

Além das notícias em que a praça Gomes Freire é referência de eventos e dos textos em que é citada como pano de fundo para outros assuntos, em quatro publicações¹¹ o *Jardim* aparece no jornal como pauta central. São os textos: (1) “Prefeitura apresenta propostas junto à população para o Jardim”, (P. 9 da edição nº 1073 - 28 de Outubro a 3 de novembro 2016); (2) ““O Jardim está virando uma Cracolândia’, afirma vereador”, (Manchete e P. 3 da edição nº 1081 - 23 a 29 de Dezembro 2016); (3) “Jardim é cenário de briga envolvendo policiais de Mariana”, (P. 10 da edição nº 1102 - 19 a 25 de maio de 2017); e (4) “Batuques e outros divertimentos, só com autorização da Prefeitura”, (P. 16 da edição nº 1108 - 30 de junho a 06 de julho de 2017).

A primeira reportagem diz respeito a uma reunião em que moradores da redondeza e agentes públicos debateram mudanças estruturais e de ordem no espaço, como a colocação de banheiros químicos, o reforço policial, o fechamento das ruas adjacentes aos fins de semana, além de melhorias na iluminação. Um fato curioso do texto é que mesmo afirmando que “a Prefeitura de Mariana avaliará as demandas levantadas pelos moradores e representantes sobre o tema principal da audiência” nenhum morador é entrevistado diretamente pela reportagem. Ou seja, toda a discussão referente às mudanças da praça fica reduzida às falas do secretário de Defesa Social do município – única fonte com direito às aspas.

A segunda notícia coloca em destaque a fala do vereador de Mariana, Bruno Mol (MDB), em sessão da Câmara. Neste texto, que aparece como destaque da edição, o político fala das suas impressões sobre o *Jardim*: “Ontem à noite, depois da igreja, os meus filhos queriam ver a iluminação do Natal de Luz, no Jardim, [...] quando vi uma cena que eu sinceramente posso afirmar: aquele ambiente não é saudável para a família marianense estar, infelizmente. Na minha infância e adolescência eu frequentei o Jardim, e aquele ali sempre foi um ponto de encontro da família, dos amigos, das pessoas de bem. E hoje,

infelizmente, posso afirmar que aquele lugar se tornou um lugar de consumo de drogas”. O texto ainda dá destaque a uma segunda fala do vereador: “Em todos os cantos da praça as pessoas estavam consumindo droga. Isso não pode acontecer. O Jardim está virando uma Cracolândia, e eu estou falando isso não só como representante público, mas como cidadão que frequentava o Jardim de Mariana”. A reportagem ainda transcreve o comentário do presidente da câmara, Tenente Freitas (PHS), que, entre outras argumentações, diz que é preciso “investir na família” e que os pais deveriam levar os seus filhos desde cedo à igreja e ensinar a eles o “caminho correto”. O presidente da casa de leis marianense ainda cobra melhorias para a guarda municipal com objetivo de se fazer mais intervenções ostensivas na praça.

A terceira informação sobre o *Jardim* está alocada na seção “Polícia” do jornal e cita uma confusão entre moradores da cidade e policiais à paisana: “A questão da segurança na Praça Gomes Freire vem sendo cada vez mais tema de polêmicas discussões e posicionamentos. No último domingo (14), a Polícia Militar foi acionada no Jardim por conta de uma briga generalizada entre indivíduos moradores da cidade e três policiais que estavam à paisana e fora do horário de trabalho. Segundo relatos publicados nas redes sociais por pessoas que estavam no local e presenciaram a briga, os policiais teriam sido ‘atacados e agredidos por um grupo de indivíduos no Jardim’”.

Já a quarta reportagem direcionada à praça Gomes Freire fala da proibição pela guarda municipal de uma apresentação musical do projeto “Samba no Jardim” – iniciativa criada pelos próprios frequentadores do espaço. Em um trecho, o texto diz: “A ação dos guardas causou tumulto e questionamentos a respeito do uso do espaço público, que é interdito para veículos aos domingos nos horários de 8h às 21h. Ao contrário do que ficou entendido, nada impede que existam eventos culturais na Praça. Porém, é necessário que exista autorização da Prefeitura de Mariana, adquirida através de uma protocolização, regulamentando o evento”. Nessa notícia, apesar dos “questionamentos a respeito do uso do espaço público”, também não é colocada nenhuma fala dos realizadores da ação cultural proibida em contraposição.

Como é possível observar, as quatro reportagens em que o *Jardim* é pautado como temática central do jornal *Ponto Final* se deram em torno de três tramas principais: uso de drogas, violência e desordem do espaço público. Mesmo na reportagem sobre a reunião entre moradores e agentes públicos (“Prefeitura apresenta propostas junto à população para o Jardim”) os principais argumentos da construção do texto se deram em relação à segurança e à vigília do local. Outra situação que ficou clara de se notar é que, em três das quatro reportagens, o direito de fala é dado, exclusivamente, às fontes oficiais:

agentes públicos, políticos locais e polícia. E a única notícia que em teoria dá voz aos frequentadores do local (“Jardim é cenário de briga envolvendo policiais de Mariana”) não cita especificamente nenhum nome, revelando vagamente supostos “relatos publicados nas redes sociais por pessoas que estavam no local e presenciaram a briga” e que, coincidentemente, confirmam a versão de que eram os policiais as vítimas da confusão.

Abordando especificamente a reportagem: “‘O Jardim está virando uma Cracolândia’, afirma vereador”, texto de maior destaque entre os quatro por ter sido manchete de capa do jornal e pelo maior número de caracteres, além de chamar atenção, em um primeiro momento, o argumento de viés religioso dado por figuras que deveriam abordar o fato enquanto demanda de políticas públicas, a fala em que a praça Gomes Freire é retratada como “ponto de encontro da família”, “dos amigos” e “das pessoas de bem”, revela, de certo modo, os grupos legítimos pelo vereador em questão, enquanto os que não se enquadram nessas classificações são malvistas pelo mesmo. Diante dessa questão, caberia ao jornal ir além dos argumentos dos legisladores marianenses e buscar contrapontos, inclusive com os próprios frequentadores do espaço.

A PRAÇA DOS ESPAÇOS E DOS TEMPOS

Ao perceber o quadro de disputas em torno da praça Gomes Freire, é relevante dizer que o trânsito em qualquer cidade se faz de incorporações simbólicas e teatralizações dos atores sociais. Nesse sentido, a ocupação de um determinado lugar pode ser entendida pela chave dos conflitos e dos acionamentos políticos. Tanto do ponto de vista midiático quanto das necessidades de presença do capital cultural, a questão que se coloca é a da disputa simbólica, mas também a das percepções do espaço e do tempo.

O *Jardim*, desse modo, é historicamente e constantemente vigiado, como notado nas reportagens analisadas. Como afirma Dunker (2009, p.7): “Na passagem de um nível para outro o endereçamento da demanda [em um espaço temporal] se dilui, apaga-se, impessoaliza-se”. Não é sem propósito, então, que a imprevisibilidade em torno das disputas simbólicas seja justamente a carga fundamental para percebemos o *território do jardim*, permeado de significados e visualizado e vivido a partir deles. Do passado que teima em remontar a narrativa do espaço, do presente que impõe a lógica de vivência “oficial” como instrumento de batalha semântica. Dialogando

nisso que estamos vislumbrando como “operações culturais de um espaço e de um tempo”, García Canclini (2008) aponta o seguinte:

Entender as relações indispensáveis da modernidade com o passado requer as operações de ritualização cultural. Para que as tradições sirvam hoje de legitimação para aqueles que as construíram ou se apropriaram delas, é necessário colocá-las em cena. O patrimônio existe como força política na medida em que é teatralizado: em comemorações, monumentos, museus (GARCÍA CANCLINI, 2008, p.161-162).

Poderíamos estender as dualidades entre tradição e modernidade sintetizadas no comentário de García Canclini também no sentido físico e vital das ocupações urbanas e sua consequente teatralização. Nesse sentido, é possível afirmar que dada tradição ritualizada é potente porque assume a gestualidade do poder, seja ele de interesse pretensamente público ou privado. Assim, o tempo passa também a ser disputado, na tensão decorrente do emaranhado de questões envolvidas nas lutas políticas e culturais de ocupações espaciais urbanas.

A condução dos sujeitos em um espaço como a praça Gomes Freire se rivaliza com a lógica do condomínio (DUNKER, 2009), mas está, intensamente, chocando-se com o capital cultural da tradição. No entanto, a modernidade, aqui, é também um campo de fratura, devido às disputas e ao processo de mediação diante da fragmentação e da diversidade de vozes no espaço. Como afirma Sarlo (2006), a modernidade periférica se estabelece na tensão das assimilações dos tradicionalismos ante o acionamento da cultura popular, em sua variedade, no discurso da modernização.

Desse modo, percorrer o *Jardim*, e absorver o discurso midiático local sobre ele, é perceber tais tensões em três pontos: a *temporalidade suspensa*, o *deslocamento conflituoso* e o *território desconcertado*.

a) *A temporalidade suspensa*

Tanto Dunker quanto Sarlo nos alertam que a transitoriedade do tempo se faz no contato e nos desarranjos simbólicos de um espaço. Esse, no mais, parece ser um dos condicionantes mais caros à ideia de modernidade. A esse respeito, podemos compreender a praça Gomes Freire como um local de desajuste. Especialmente porque é um local “contaminado” de várias temporalidades: o tempo religioso, o tempo da diversão noturna, o tempo do descanso, o tempo do tropel. No entanto, essas temporalidades estão suspensas, pois na representação (seja a midiática, seja a cultural) se determina uma linha narrativa de interferência na conduta e no sentido do espaço. Assim, o jornal *Ponto final* chapa, em sua cobertura, as diversas temporalidades, para um fim específico: esvaziar e/ou ordenar as tensões. No acúmulo histórico das representações mais oficiais, esse movimento também pode ser verificado.

Por isso mesmo, a ação dos sujeitos nessa temporalidade suspensa é a ocupação de um território transitório e vago. O discurso do turismo, por exemplo, se assenta nessa disposição. O espaço de trânsito, pura e simplesmente, em uma cidade como Mariana, suscita a paz e a calma como premissa moral. Quando qualquer aspecto de base social, ou cultural, desarranja tal compreensão discursiva, a vigilância adquire um sentido moralista: do capital econômico, do estado, da Igreja etc. É preciso controlar o fluxo dos sujeitos (jovens de periferia, desviantes etc.) pois nessa disposição dissonante a vagareza temporal se dilui. A temporalidade em suspenso, tão vislumbrada nas entrelinhas dos textos de *Ponto final*, está desvinculada de coletividade, nesse sentido.

Ainda sobre tal questão, é preciso dizer que os atores sociais em contraste (prefeitura, polícia, vereadores, moradores do centro, estudantes, jovens de bairros periféricos) assumem o espaço também como uma lógica de projeção do tempo em suspenso. Que pode ser o da vigília como também o da diversão e do lazer. A temporalidade suspensa contrasta com o deslocamento conflituoso.

b) *O deslocamento conflituoso*

Quando o sujeito está no *Jardim*, a possibilidade de ele ser arrebatado por qualquer imagem (humana e dos objetos em trânsito) faz com que a possibilidade dos encontros esteja ancorada nos anseios. É preciso afirmar que o espaço, sendo disputado simbolicamente, constrói-se por meio dos olhares e da percepção da contratensão de outros olhares. A questão filosófica que permeia este trabalho – de quem é essa praça, afinal? – é envolvida no conflito marcado por esses atravessamentos: do olhar, dos passantes, dos ruídos etc. Assim, a calma reivindicada pela temporalidade suspensa é posta em xeque no atributo do tropel, da inconveniências, das rasuras. Esses elementos também são acumulados no tempo. Portanto, imbuídos de todo um imaginário. Ou seja, andar e estar no *Jardim*, em dias e horários distintos, é carregar os conflitos nos olhares e nas pistas “arquitetônicas” do local.

É preciso compreender, portanto, que o “rolê” no entorno e dentro da praça assume uma topografia demarcada. Aquilo que García Canclini vai chamar do “porvir do passado”. Ou seja, o deslocamento conflituoso tira a temporalidade suspensa do seu sentido de contemporaneidade, pois revela, nas distinções e interdições do tempo, a tensão e a evidência da disputa. O simbolismo em meio a essa marca é um esteio moral. E conflituoso. Com isso, a repulsa a um espaço condicionado pela premissa do convívio pacífico se manifesta na tese deste deslocamento. Em que o conflito se estabelece na convicção da disputa

e na condição de centralidade do *Jardim* como o microespaço revelador das tensões do município como um todo: culturais, sociais e simbólicas.

c) *O território desconcertado*

O território específico, a praça Gomes Freire em Mariana, é um espaço de polifonia urbana. As vozes estão embaladas num código corrosivo de modernidade, a explicar os gritos da cidade, mesmo na calma interiorana de Minas Gerais. Nesse sentido, o território se desconcerta, pois é hibridizado em forma e conteúdo. Vendedores ambulantes, embriagados, trabalhadores, senhoras cansadas do passeio, estudantes atentos em suas leituras, todos eles estão imersos em uma espécie de desconcerto, na aparente “calma” do *Jardim* – onde a polifonia se assenta. A praça, dessa forma, é uma espécie de caixa de absorção sonora e social.

A sobreposição de vozes é, portanto, uma estado de ânimo. É por essa vitalidade, em conjunto à temporalidade suspensa e ao deslocamento conflituoso, que a possibilidade de presença se manifesta. Não há como propor um projeto de civilidade, em tal configuração, se não se entender que o desconcerto é submetido a uma precondição: de um espaço citadino formado pela absorção da polifonia.

É preciso atentar-se, nessas diversidades e discursos, ao processo de rompimento com padrões. O *Jardim* é disputado, porque há nele a necessidade de despontar as resistências de um povo, com suas aspirações mais específicas e especiais. A representação da imprensa marianense do local, mais especificamente o jornal *Ponto final*, se traduz na batalha interna sobre as proposituras desse mesmo desconcerto. Entender e compreender o outro, neste território polifônico, é um exercício de alteridade, evidentemente. Neste caso específico, é entender a sobreposição de vozes e o emaranhado de gestos, semblantes e discursos. A atmosfera do local, nesses termos, é resumidora de disputa.

AFINAL DE CONTAS, DE QUEM É A PRAÇA?

Ao levar em consideração as publicações em que o *Jardim* é citado indiretamente ou como pauta central das notícias, é possível afirmar que o enquadro jornalístico ao espaço é negativo. Em outras palavras, se, de forma experimental, a praça fosse apresentada a alguém exclusivamente a partir dessas reportagens, muito provavelmente, o imaginário desse leitor a classificaria

como violenta, desordeira, incivilizada, voltada para uso intensivo de drogas e de pouca ou nenhuma contemplação ligada ao lazer e à sociabilidade da cidade de Mariana. Entretanto, o próprio *Ponto Final* parece entrar em contradição quando, no mesmo período da análise em questão, divulga 14 eventos culturais, sociais, artísticos e esportivos realizados na praça. Esse contrassenso deveria ser apreciado com o seguinte questionamento: Como um local, representado na maior parte das pautas diretas como nocivo, pode receber um leque tão variado de eventos voltados à população marianense e aos seus turistas?

Sobretudo, é preciso esclarecer que não é intenção deste artigo negar os casos de violência, de consumo de drogas, de desrespeito às leis, ou de falta de infraestrutura na praça Gomes Freire. A grande reflexão aqui colocada é que, ao que parece, o *Jardim* retratado nas páginas do *Ponto Final* valoriza a voz oficial de políticos, policiais, agentes públicos e guardas municipais, enquanto suprime os demais grupos frequentadores e, conseqüentemente, a visão e a versão que cada um pode acrescentar às variedades de uso daquele local.

Sendo assim, ao dar voz a apenas determinados grupos e ao representar em demasia o espaço pela lógica da insegurança e do medo, o jornal pode colocar em risco a variedade dos grupos e das atividades ali realizadas. E esse desequilíbrio pode causar conseqüências, como o esvaziamento e a desvalorização do espaço público ou até embates mais agressivos em que a disputa simbólica passa a ser a da ordem física alimentada pelos discursos de ódio daqueles que não aceitam a presença do diferente ou que entendem que o outro é um potencial inimigo.

Nesse sentido, as várias cenas suscitadas por este local específico têm potencial para demonstrar que, apesar das pressões por hierarquias, exclusões e higienizações (difundidas em parte pela imprensa marianense), o *Jardim* ainda se revela como o maior ponto de sociabilidade da cidade de Mariana, mesmo tensionado a todo instante pelos seus diversos frequentadores.

REFERÊNCIAS

ALVES, Schirley Fátima Nogueira da Silva Cavalcante; FIGUEIREDO, Madeleine Alves; PAIVA, Patrícia Duarte de Oliveira. *A História da Praça Gomes Freire: o Jardim de Mariana*. Lavras: Editora UFLA, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DUNKER, Christian I.L. *A lógica do condomínio ou: o síndico e seus descontentes*. São Paulo: Revista Leitura Flutuante, PUC/SP, volume 1, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação*. In: Revista Opinião Pública, Campinas, v. 8, n. 1, p. 40-53, 2002.

_____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2008.

ROBBA, Fabio; MACEDO, Silvio Soares. *Praças brasileiras*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

ROLNIK, Raquel. *O lazer humaniza o espaço urbano*. In: SESC-SP. (org.). *Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: World Leisure, 2000.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2014.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SOUZA JÚNIOR, Paulo Gracino. *Visões da cidade: memória, poder e preservação em Mariana-MG*. In: CAVIGNAC, Julie Antoinette (org.). *Revista Vivência*. v. 1, n. 1, 2005, P. 179-198.

Nota

- 1 Mariana foi a primeira vila, cidade, sede do bispado e capital de Minas Gerais. A cidade se localiza a 110 km de Belo Horizonte.
- 2 Gomes Freire de Andrade (1865-1938) foi médico, professor e político – atuando como presidente da Câmara de Mariana, senador do império, deputado estadual constituinte e deputado federal. Informações coletadas em <<http://www.gomesfreiredeandrade.xpg.com.br/index.html>>. Acesso em 08 ago. 2017.
- 3 A título de exemplo, no portal de períodos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) foi encontrado apenas um artigo sobre o *Jardim* de Mariana. Informação coletada em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br>>. Acesso em 10 ago. 2017.
- 4 Segundo Alves, Figueiredo e Paiva (2010), *rossio* era o nome dado para terrenos concedidos pela Coroa Portuguesa – detentora das terras da colônia – às câmaras locais. Uma parte dessas terras podia ser destinada a uso comunitário, como pastos, roças e reservas de lenha, enquanto outras eram concedidas aos próprios moradores.
- 5 Alves, Figueiredo e Paiva (2010) explicam que *cavallhadas* era um tipo de manifestação cultural que representava a luta dos cristãos contra os mouros. Nesses eventos existiam simulações de combate entre cavaleiros com lanças e argolas.
- 6 O espaço já teve vários nomes, como *largo das Cavallhadas*, *praça D. João V*, *praça do Chafariz* e *praça da Independência*, entre outros. Transformou-se em *praça Gomes Freire* quando a cidade recebeu o título de Monumento Nacional, em 1945.
- 7 A extração do minério de ferro ganhou significativo aumento nas décadas de 1970 e 1980, quando grandes empresas tomaram conta do negócio. A primeira grande corporação, S.A. Mineração Trindade (Samitri), chegou à região em 1965. Com a Samitri, o crescimento populacional do município passou de 6.837 habitantes, em 1960, para 7.720, em 1970. Em 1977, Mariana recebeu a companhia Samarco, mineradora que trouxe um fluxo de pessoas bem mais significativo que o da década precedente. Sendo assim, a população subiu para 12.853 ainda no final da década de 1970. No ano de 1979, foi a vez da Companhia Vale do Rio Doce, atual Vale, se instalar (SOUZA JÚNIOR, 2005). Cabe ressaltar que segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a população atual de Mariana é estimada em 59.857 habitantes (conforme dados de 2017 do IBGE).
- 8 A escolha pelo jornal *Ponto Final* como objeto de análise desse trabalho se deu por ele ser hoje o impresso de pautas voltadas à Mariana mais bem estruturado. Com edições semanais (tiragem mínima de dois mil exemplares), o veículo (ativo há mais

de vinte anos) se firmou no mercado local e é o único da região a ser vendido em lojas, mercearias, bares e bancas.

- 9 O mês de agosto de 2017 não foi analisado, porque as edições ainda não estavam disponíveis.
- 10 Após a comercialização do impresso, o veículo disponibiliza para visualização e *download* as edições completas dos jornais pelo *site*: www.jornalpontofinalonline.com.br.
- 11 Para otimização do trabalho, nenhuma das quatro reportagens em que o *Jardim* é pautado como temática central será apresentada aqui na forma de transcrição completa.

La información etimológica en los diccionarios generales españoles del siglo XX

Maria Iannotti

Docente de lengua y literatura española en la escuela secundaria y de Lengua y Traducción española y Literatura española en la “Università degli Studi della Tuscia” de Viterbo (Italia), Facultad de “Lingue e Letterature Straniere Moderne”. Es doctoranda en Lengua Española y Lingüística General en la Uned de Madrid. Tiene cuatro másteres y un curso de perfeccionamiento: Strumenti, tecniche e metodologie innovative per la didattica; Innovazioni didattiche e gestione dei processi educativi; Epistemologia, didattica e comunicazione disciplinare; Análisis gramatical y estilístico del español (período de formación Doctorado). Processi educativi e nuove tecnologie. Ha publicado, en lengua española, La etimología y los diccionarios; Tarquinia. Tres mil años de historias etruscas. En italiano, Pragmatica della comunicazione turistica.

RESUMEN

Relacionándose directamente con el pensamiento griego, que consideraba la etimología como conocimiento del ‘verdadero’ sentido de las palabras, la búsqueda del origen supone una actitud que explique la naturaleza de las cosas a través de la interpretación del lenguaje. Aspecto puramente filosófico, el de relacionar significata y designata, que en la época moderna adquiere un sentido histórico: hacer de la etimología una verdadera historia de palabras a través de etapas documentales y documentables, tanto en la evolución morfofonemática como en la semántica, llevando a la reconstrucción de estructuras o verdaderos sistemas (Zamboni, 1989: 1). Establecer génesis, entrada a la lengua y cronología, por tanto, resulta imprescindible.

La etimología tiene su mejor representación en la lexicografía. Es en el diccionario etimológico donde encuentra su natural e inevitable desarrollo, con el fin de registrar y fundamentar de manera científica el origen de las palabras; no obstante, la información etimológica está presente también en algunos diccionarios generales sincrónicos, ya sean descriptivos o normativos, y obedece mayoritariamente al concepto de etimología-origen, que aporta noticias sobre la raíz léxica, la procedencia y la composición de la palabra. De hecho, muchos de los diccionarios modernos ofrecen una indicación etimológica y, aunque a veces contienen forzosamente etimologías inciertas, satisfacen el deseo del lector de conocer, entre otras cosas, el origen de la voz que buscan.

Aproximarnos a las principales obras españolas que aportan la información sobre el origen de la palabra y ver cómo ha evolucionado la percepción sobre dicha historia es el cometido de este trabajo.

Palabras-chave: etimología, lexicografía, lexicología, lingüística histórica.

ABSTRACT

With reference to the Greek thought, which considered etymology as the knowledge of the true meaning of words, the search for lexical roots assumes a connotation which aims at explaining the nature of things through language interpretation. The philosophical aspect, relating significata and designata, takes on a historical sense in modern times: making etymology a true story of words through documentaries and documentable stages, both in morphophonemic evolution and in semantics, thus leading to the identification of structures or real systems. To establish genesis, entry of the language and its history, therefore, is essential.

Etymology has its best representation in lexicography. It finds its natural and unavoidable development in the etymological dictionary, where the origin of words is recorded and ascertained scientifically; despite that, etymological information is also present in some general synchronic - either descriptive or normative - dictionaries and obeys more specifically the concept of “origin- etymology”, conveying explanations about the lexical root, genesis and composition of a word. Actually, a few modern dictionaries provide some etymological information and, though sometimes containing uncertain etymologies, they meet the readers’ desire to learn the origin of the term they look up.

To approach the main Spanish works containing information about the origin of words and to see how it has evolved in time, is the objective of the following article.

Keywords: etymology, lexicography, , lexicology, historical linguistics.

La etimología es una información de carácter diacrónico¹ y tiene su mejor representación en la lexicografía. Es en el diccionario etimológico donde encuentra su natural e inevitable desarrollo, con el fin de registrar y fundamentar de manera científica el origen de las palabras:

Un diccionario no es etimológico simplemente porque informa sobre la etimología de las palabras -por ejemplo, el DRAE informa sobre este particular y, sin embargo, a nadie se le ocurriría considerarlo un diccionario etimológico [...]. Para que un diccionario pueda clasificarse como [...] etimológico, [la etimología] tiene que representar el centro o principal foco de atención del mismo y, por supuesto, ni siquiera es necesario que tales calificaciones aparezcan en su título (Porto Dapena, 2000: 103-104).

No obstante, la información etimológica está presente también en algunos diccionarios generales sincrónicos, ya sean descriptivos o normativos, y obedece mayoritariamente al concepto de etimología-origen, que aporta noticias sobre la raíz léxica, la procedencia y la composición de la palabra: «L'etymologie indique a) l'origine supposée d'un mot, c'est-à-dire le terme d'une autre langue qui en est la source, *l'étymon* (pied : latin *pedem*, «pied»), ou b) les éléments constitutifs et le procédé syntaxique qui sont à l'origine du terme [...]» (Dubois, 1971: 40).

El hecho de indicar o no la etimología en los diccionarios sincrónicos es muy discutida entre los lexicógrafos. Haensch (1982: 484- 486) y Porto Dapena (2002: 193), entre otros, consideran que la información etimológica carece de importancia en los diccionarios que no sean ni etimológicos ni históricos porque, en su lugar, se debería aprovechar el espacio para introducir el mayor número de entradas y ofrecer más indicaciones sobre uso y ejemplos. Además, la etimología de muchas palabras no se conoce todavía y para quien consulta un diccionario para saber el significado de una palabra, es innecesaria. La indicación etimológica en los diccionarios sincrónicos se puede justificar solo en casos muy especiales. Es decir, cuando puede ayudar al usuario a comprender el significado de una palabra (*smog*: cruce entre *smoke* 'humo' y *fog* 'niebla'); cuando explica elementos de formación de palabras, especialmente prefijoides y sufijoides (*eco-*, *bio-*, *-grafía*, etc.) o cuando nos informa sobre el uso de una voz, sobre todo cuando coexiste con otra de origen distinto (Haensch, 1982: 485).

Corominas y Pascual, en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, afirman que «la etimología de una palabra no se puede reducir a la indicación de un posible o probable étimo entre paréntesis (como hace la mayoría de los diccionarios), sino que debe discutirse a la luz de varios criterios (por ejemplo: evolución fonética y semántica, cotejo con otras lenguas, etc.). En muchos

casos, hay también varias teorías etimológicas competidoras que se deben discutir, pero muchas etimologías españolas son todavía desconocidas o muy controvertidas. Una información etimológica válida la puede proporcionar solo un diccionario etimológico» (DCECH, 1984). Eso no significa no valorar la información etimológica en los diccionarios generales, al contrario, piensan los autores que no se puede tratar de manera superficial. Muchos diccionarios generales, también los de formato reducido, incluyen una indicación etimológica, verdadera o supuesta, sin centrarse específicamente en ella, sino tan solo por el deseo de hacer conocer el origen de las palabras. A veces, incluso, es incierta y dudosa, cuando no errónea. Por eso, a la hora de hacerla constar en los diccionarios generales es indispensable que el lexicógrafo averigüe la fuente que toma en consideración. De lo contrario, sería preferible abstenerse de incluirla en su labor lexicográfica.

El criterio etimológico, según el cual en la escritura de las palabras debe respetarse en alguna medida la forma gráfica de su étimo, ha operado en la configuración del sistema ortográfico del español (RAE, *Ortografía*, 2010: 37). Este criterio funciona en oposición al fonológico, y explica el motivo por el que no hay correspondencia, en algunas palabras, entre grafía y pronunciación². Es el caso de algunas palabras (generalmente cultismos) de origen grecolatino que tienden a conservar en la escritura los grupos consonánticos iniciales (*cn-*, *gn-*, *mn-*, *pn-*, *ps-*, *pt-*) aunque se simplifique la pronunciación eliminando la primera consonante: *mnemónico* > *nemónico*; *psicología* > *sicología*; *ptolemaico* > *tolemaico*. La aplicación del criterio etimológico explica también muchas de las excepciones a las reglas generales (*ç* delante de las vocales *e*, *i*, por figurar esta letra en su étimo) y es la causa de la presencia del grafema *b* sin valor fonológico y de la existencia de varias posibilidades gráficas para representar un mismo fonema (*b*, *v*, *w*, para /b/; *j*, *g*, para /y/, etc.). De hecho, el criterio etimológico sigue operando hoy a la hora de fijar la grafía de aquellas palabras que contienen fonemas que admiten varias presentaciones gráficas, pues lo habitual es respetar, en esos casos, los grafemas etimológicos; así, voces como *káiser*, *anorak* o *búnker* se escriben con *k* (y no con *c* ni con *qu*) por ser esa letra la que aparece en su étimo (RAE, *Ortografía*, 2010: 37). En definitiva, se puede decir que la evolución de la ortografía académica ha estado regulada por la utilización combinada y jerarquizada de tres criterios: la pronunciación, la etimología y el uso, que, como dice Horacio, es, en cuestiones del lenguaje, el arbitro definitivo; de hecho, avala la grafía consolidada a lo largo del tiempo por el uso mayoritario de los hablantes. Es el uso el que ha fijado en la escritura muchas grafías antietimológicas, como *maravilla*, que escribimos con *v* en lugar de *b*, aunque provenga del latín *mirabilīa*, o *abogado*, con *b*, aunque proceda del latín *advocātus* (*v* que se mantiene en italiano).

Relacionados con el étimo y excelente muestra de cómo se ha ido construyendo una lengua son los dobles léxicos, formados por dos palabras (una culta y otra patrimonial) que proceden de una misma palabra latina, pero que difieren en su evolución fonético-gráfica: *plicare* > plegar, llegar; *cathedra* > cátedra, cadera; *clamare* > clamar, llamar. Es en el plano de la significación, en su etimología, donde podemos encontrar las pistas perdidas de la existencia de las palabras; por eso, la información etimológica debería representar un hecho funcional en el artículo lexicográfico, un acto útil, ventajoso y apto para llegar a un conocimiento más profundo de las lenguas y del lenguaje. En efecto, la indicación etimológica, reflejando directa o indirectamente la realidad histórica del período que vive, establece vínculos significativos entre la historia de la lengua y la historia de la cultura.

En la lexicografía hay que distinguir entre dos tipos de diccionarios etimológicos, correspondientes a dos épocas distintas: los anteriores al siglo XIX, en los que la etimología, aparte de no ser su único y fundamental objetivo, sigue el procedimiento platónico de relacionar las palabras con un pretendido origen (diccionarios paraetimológicos o pseudoetimológicos), frente a los etimológicos propiamente dichos, de carácter científico, producidos a partir de los modelos histórico-comparativos de la lingüística de hace dos siglos. Pero todavía dentro de estos últimos conviene distinguir entre diccionarios etimológicos, que lo son esencialmente porque su objetivo principal, y a veces único, es el estudio de las etimologías, y diccionarios con etimologías, que ofrecen información sobre el origen de los vocablos sin que esta constituya su meta fundamental (Porto Dapena, 2000: 124-114).

Muchos de los diccionarios modernos ofrecen una indicación etimológica (*DRAE*, *DGILE*, *DUE*, *LAROUSSE*) y, aunque a veces contienen forzosamente etimologías inciertas, satisfacen el deseo del lector de conocer, entre otras cosas, el origen de la voz que buscan. Aproximarnos a las principales obras españolas que aportan la información sobre el origen de la palabra y ver cómo ha evolucionado la percepción sobre dicha historia es el cometido de este trabajo.

El Diccionario de la Real Academia Española³ define así la etimología:

Etimología

Del lat. *etymologia*, y este del gr. *ἐτυμολογία* *etymología*.

f. Origen de las palabras, razón de su existencia, de su significación y de su forma.

f. Especialidad lingüística que estudia la etimología de las palabras.

El interés por la etimología de la Academia Española fue bastante inconstante. Empieza en 1726, fecha de la publicación del primer tomo del *Diccionario de Autoridades*, en el que la Academia afirma que todos los buenos diccionarios tienen que incluirla entre sus informaciones y, en el “Discurso proemial”, expone su concepción de la etimología:

La Etimología de una Voz es el origen, o principio que tuvo para su formación, o significado: y así el estudio de las Etymologías es procurar saber y descubrir el verdadero origen, o principio de cada voz: pues si bien estas se definen rigurosamente, que son significativas al arbitrio y común consentimiento de los hombres, a estos debemos suponer racionales, y que al tiempo de formar las Voces, mas se movieron por razón, que por capricho: y el fundamento de esta razón es lo que se llama Etymología, por ser la raíz y principio que tuvo la Voz o que tuvo su significación (1726: I, XLVIII).

En el prólogo de la segunda edición de 1770 se incluyeron solo las etimologías que aparecían propias y fundadas. Sucesivamente, en la nueva versión de 1780, que hoy se conoce como la primera edición del *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*, se eliminaron todas las etimologías de las voces y también las citas de autoridades, dejando solo la voz, la definición y la correspondencia latina⁴, con la intención de realizar una obra más manejable y económica. Desde entonces han aparecido 23 ediciones, y habrá que esperar la undécima, la de 1869, para que la Academia suprima también las correspondencias latinas, defendiendo, sin incluirla, la etimología y mostrando su intención de realizar un diccionario etimológico, que quedó solo en proyecto. La mayor novedad de esta 11.ª edición «es la supresión de las correspondencias latinas. Estas adolecían de algunas inexactitudes inevitables [...] tampoco podían servir de guía para la etimología de las voces castellanas, por cuanto el mayor número de estas procede inmediatamente del latín vulgar, y las correspondencias se tomaban del latín clásico» (*Diccionario de la lengua castellana*, 11.ª edición: 1869, «Al lector»).

Con la duodécima edición, de 1884, comienzan a incluirse las etimologías (excepto en las voces de origen incierto o desconocido o de palabras de etimologías obvias) hasta que, en 1914, la inclusión se hizo definitiva.

La importancia y el significado de la etimología ha cambiado notablemente a lo largo de la obra académica: al principio, la presencia de la etimología garantizaba, en cierto sentido, la procedencia latina y elevaba la lengua castellana al mismo prestigio de las lenguas clásicas; hoy en día, además del conocimiento del origen de una palabra, es importante para que las ordenaciones de las acepciones constituyan un encadenamiento semántico desde la acepción más ligada a la etimología, hasta el último sentido que el uso le ha otorgado (Jiménez Ríos, 2001: 255-272).

De los años sin etimología a su recuperación se ha producido un cambio decisivo: el nacimiento de la lingüística histórica como disciplina científica y la nueva consideración de una etimología no deudora de la fantasía, lo que encajaba bien con una tradición académica razonable, a diferencia del pensamiento gramatical de los siglos XVI y XVII, en materia etimológica (Jiménez Ríos, 2008: 317). Gracias a las nuevas aportaciones lexicográficas⁵, la Academia va añadiendo bastantes correcciones a las etimologías existentes, «aun cuando a veces mantenga su criterio» (*DRAE*, 1984: Preámbulo): «no remontarse más allá de la procedencia inmediata y no poner más etimologías que las definitivamente comprobadas» (Casares, 1992: 120).

La información etimológica aparece en cursiva, - excepto las voces griegas en su propio alfabeto: *psique*. (Del gr. ψυχή)-, inmediatamente detrás del lema y antes de la información categorial, entre paréntesis⁶. Para facilitar la lectura de las voces latinas, se marca la cantidad vocálica de la penúltima sílaba en las palabras que tienen más de dos, excepto cuando la sílaba acaba en consonante (larga por posición). Así, cuando la penúltima sílaba es larga, el acento recae sobre ella (*manducāre* se pronuncia [mandukáre]) y, cuando es breve, sobre la anterior (*mangānum* corresponde a [mánganum]).

Cuando en la información etimológica se indica una marca registrada, además de la mención

«marca reg.», que aparecía en las ediciones anteriores, se pone el signo ® a continuación del nombre de la marca:

jacuzzi

Voz ingl., de *Jacuzzi®*, marca reg., y esta de C. *Jacuzzi*, 1903-1986.

1. m. Bañera para hidromasaje.

Las voces de los étimos árabes, hebreos y de otras lenguas que emplean sistemas gráficos propios se dan en transliteración:

aleluya

Del lat. tardío *halleluia*, y este del hebr. *hallelū yāh* ‘alabad a Dios’.

En la última edición, por primera vez, se incluye también la transliteración de las voces griegas: **psique** Del gr. ψυχή *psyché*.

«No siempre la ausencia del paréntesis etimológico obedece a desconocimiento; se omite por economía siempre que queda puesto en evidencia el étimo en la propia definición» (Seco, 1987: 17). Sin embargo, cuando se deduce

de la primera acepción, no se considera necesaria: «Estamos ante casos de información etimológica por ausencia», como señala Ahumada (1989: 64), es decir, la importancia de la primera definición permite omitir la indicación etimológica en algunas voces⁷:

abochornar

tr. Dicho del excesivo calor: Causar bochorno a alguien o algo. U. t. c. prnl.

tr. Causar vergüenza o turbación a alguien. U. t. c. prnl.

prnl. Dicho de una planta: Enfermar por el excesivo calor o calma.

Puede ser, incluso, que la información aparezca en segundo o tercer lugar, bien porque se ha movido el orden de las acepciones como resultado de la aplicación del criterio de uso, bien porque es la última que se ha introducido (Jiménez Ríos, 2001: 261):

aguileño, ña

De águila.

adj. Dicho del rostro: Largo y delgado.

adj. Dicho de una persona: Que tiene el rostro aguileño.

adj. Perteneciente o relativo al águila.

m. desus. aguilucho (|| ave).

nariz aguileña

Finalmente, no se incluye la etimología de los lemas derivados cuando aparece en otro artículo lexicográfico:

hermandad De *hermano*. **hermano, na**

Del lat. [*frater*] *germānus* '[hermano] carnal', der. de *germen* 'germen', 'brote'.

Por lo que concierne a las explicaciones y criterios para ordenar las acepciones, ya a partir de su duodécima edición de 1884, la Academia incluye «Reglas o advertencias». En la edición de 1984 se lee textualmente que estas «van colocadas por este orden [...]: primero las de uso vulgar y corriente; después las anticuadas, las familiares, las figuradas, las provinciales e hispanoamericana, y, por último, las técnicas y de germanía». Sin embargo, el Diccionario académico en numerosos artículos lexicográficos no se ha mantenido fiel al orden empírico (basado en la frecuencia de uso) que se había propuesto; al contrario, sobre todo hasta la 21.ª edición de 1992, en numerosos artículos

lexicográficos siguió el criterio cronológico, es decir, el histórico. El orden de las acepciones de la última edición del *DRAE*, la de 2014, es el resultado de la aplicación de diversos criterios, no siempre fácilmente armonizables entre sí, lo que implica atenderlos con flexibilidad: gramatical⁸, de frecuencia⁹, el histórico¹⁰, el lógico-semántico¹¹ y el de marcación¹² (*DRAE*, 2014: Advertencias).

El siguiente ejemplo pone de relieve las diferencias que resultan de ediciones diferentes del

DRAE en este asunto:

Gráfico 1. Ediciones *DRAE*.

DRAE 1984	DRAE 2001	DRAE 2014
<p>azafata. (De <i>azafate</i>.) f. Criada de la reina, a quien servía los vestidos y alhajas que se había de poner y los recogía cuando se los quitaba. 2. Camarera distinguida que presta servicios a bordo de un avión, tren, autocar, etc. 3. Empleada de compañías de aviación, viajes, etc., que atiende al público en diversos servicios. 4. Muchacha que, contratada al efecto, proporciona informaciones y ayuda a quienes participan en reuniones, congresos, etc.</p>	<p>azafata. (De <i>azafate</i>).</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. f. Mujer encargada de atender a los pasajeros a bordo de un avión, de un tren, de un autocar, etc. 2. f. Empleada de compañías de aviación, viajes, etc., que atiende al público en diversos servicios. 3. f. Muchacha que, contratada al efecto, proporciona informaciones y ayuda a quienes participan en asambleas, congresos, etc. 4. f. Criada de la reina, a quien servía los vestidos y alhajas que se había de poner y los recogía cuando se los quitaba. 	<p>azafato, ta De <i>azafate</i>.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. m. y f. Persona encargada de atender a los pasajeros a bordo de un avión, de un tren, de un autocar, etc. 2. m. y f. Empleado de compañías de aviación, viajes, etc., que atiende al público en diversos servicios. 3. m. y f. Persona que, contratada al efecto, proporciona informaciones y ayuda a quienes participan en asambleas, congresos, etc. 4. f. Criada de la reina, a quien servía los vestidos y alhajas que se había de poner y los recogía cuando se los quitaba.

Cuando se produce una confluencia entre varios lemas de distinto origen etimológico, estos se distinguen mediante el empleo de un superíndice, y el orden depende de la mayor o menor antigüedad de su incorporación al Diccionario¹³.

Hoy en día, generalmente, para la ordenación de las acepciones en los diccionarios generales de lengua se aplica el criterio de frecuencia de uso o, como sugiere Haensch, el principio de lo general sobre lo particular, dado que con el uso difícilmente se podría conseguir el máximo de uniformidad, debido a la valoración subjetiva que esta solución implica en la mayoría de los casos (Haensch, 1982: 472). No obstante, hay diccionarios que, aun siendo

muy representativos de la lengua actual, aplican el criterio histórico a la ordenación de las acepciones. Es el caso del *Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española* (*DGILE* o *VOX*) y del *Diccionario de uso del español* (*DUE*), de María Moliner.

La primera edición del *DGILE* se produjo casi a mitad del siglo XX, en 1945. Posteriormente, tuvo varias ediciones: las supervisadas por Gili Gaya, en 1953 y en 1973; las que se realizaron bajo la dirección de Manuel Alvar Ezquerro, en 1987 y en 1991¹⁴.

El prólogo de Menéndez Pidal, «El diccionario que deseamos», representa un verdadero ensayo sobre la lexicografía. El diccionario debe cultivar el criterio histórico:

ha de considerar la vida de las palabras como un continuo flujo y reflujo, perpetuo devenir en los actos sucesivos en que el lenguaje se realiza. No ha de representar las palabras como desecadas, sino vivientes y en movimiento; ha de mostrar rápidamente el valor originario de cada vocablo, su trayectoria histórica y su situación precisa en el presente, dejando entrever cómo esa trayectoria habrá de continuar en el futuro. Así cooperará a la fundamental fijeza del idioma [...] dando conocimiento de la evolución histórica del lenguaje [...]. En fin, el Diccionario [...] representará el habla, no en reposo de autorizada estabilidad, sino en movimiento de avance; será como una fotografía instantánea del idioma en actitud dinámica, representando al vivo la dirección del movimiento (*DGILE*, 1987: XXVIII).

El contenido del *DGILE* se explica en las «Características de este diccionario», escritas por Gili Gaya, donde se subraya que el diccionario quiere conservarse «fiel a la tradición, y toma sin reparo aquí y allá acepciones, etimologías y maneras de definir, después de haberlas cotejado unas con otras para elegir las que en cada caso han parecido más adecuadas. Pero aspira también a perfeccionar el acero general de la lexicografía española con aportaciones originales que lo acerquen cuanto sea posible a ser un diccionario de la lengua culta moderna» (*DGILE*, 1945: XXIX).

Para la ordenación de las acepciones Gili Gaya propuso el criterio histórico-genético, tomando como punto de partida la acepción más cercana a la etimología¹⁵. Cuando esto no fue posible, por no tener suficiente claridad sobre la etimología, se empleó el recurso más didáctico (primero acepciones como adjetivo y luego como sustantivo, por ejemplo). En el caso de que las acepciones sean muchas no se ordenan en línea recta y única (como suelen ordenarse), cada una saliendo de la anterior, sino que se ramifican engendrando ulteriores ramificaciones, como en un árbol genealógico¹⁶. Solo una ordenación genética, con la fecha absoluta o relativa de cada acepción, cuando eso sea posible, nos deja apreciar de un vistazo la historia de la

palabra, nos explica el nacimiento de cada nuevo significado surgido y nos hace comprender la exacta propiedad de cada uno de ellos (*DGILE*, 1945: XXII). Solo así es posible un cambio de perspectiva: el estudio del origen de la palabra deja paso a la etimología como historia de la palabra, tan propugnada por Wartburg.

La edición que aquí se analiza es la cuarta, la de 1987, ampliación y actualización de Manuel Alvar Ezquerro a las ediciones anteriores. Las fuentes a disposición para obtener información diacrónica acerca de las unidades léxicas, además de la de la Academia, eran también las presentes en los recientes diccionarios etimológicos de García de Diego y de Corominas, que le conferían aún más fiabilidad. Con el intento de reflejar la situación actual de la lengua y la realidad extralingüística, esta nueva edición se sometió a una atenta observación de la lengua empleada en los medios de comunicación y a las transformaciones a causa del progreso de la ciencia y de los cambios sociales. El resultado fue un diccionario con un considerable contenido enciclopédico por la multitud de las informaciones presentes, que se convirtió en un fiel reflejo de la lengua de su tiempo.

En la microestructura del diccionario es preciso señalar la introducción de la información etimológica actualizada y revisada, aunque, a veces, no completamente inteligible. La información etimológica ha sido motivo de un minucioso examen; no obstante, el mismo autor subraya que son muy pocas las modificaciones introducidas con respecto a las ediciones dirigidas por Gili Gaya. De hecho, se han mantenido las etimologías existentes y, en presencia de errores, se han sustituido por la nueva forma. No todas las entradas llevan una información etimológica, pues no aparece cuando se desconoce o cuando es dudosa o incierta; si la palabra es un derivado o un compuesto de otro término, tampoco se incluye, por ser obvia¹⁷. La etimología aparece entre paréntesis con o sin aclaraciones de sentido o una referencia morfológica (es decir, sincrónica) a una forma primitiva. Menéndez Pidal escribía en el prólogo: «es preciso que el Diccionario español nos informe de cuándo se halla por primera vez cada palabra y cada acepción de palabra, ora en los textos literarios, ora en los documentos iliterarios o en los léxicos [...]. La etimología y la fecha de la palabra han de ser el punto de partida para la ordenación de las varias acepciones. Esa ordenación ha de servir no solo para facilitar al lector la búsqueda de la acepción que desea, sino principalmente par orientarle sobre la significación originaria del vocablo y sobre la relación que con ese significado tienen las acepciones derivadas». (*DGILE*, 1945: XX). En realidad, en las diferentes ediciones no se hace referencia alguna a la fecha de origen de los vocablos y el diccionario se contenta con decir que una

palabra procede del latín, del griego, del árabe, etc.¹⁸, y eso, como observaba también el mismo Menéndez Pidal, lleva a cometer frecuentes errores en la investigación etimológica.

Si la etimología está presente, contiene bien la indicación de la lengua de origen de la entrada, bien el modo de su composición, o bien un étimo. El étimo, a su vez, puede hallarse explícito en otro artículo, en cuyo caso aparece una remisión, o implícito en la misma morfología del lema, con lo que solo es necesario reseñar la lengua de origen o el modo de creación. La información etimológica debe recoger necesariamente, por la tradición en la lexicografía española, la forma etimológica original, de la que, además, pueden aportarse datos tales como su forma de creación, su lengua de origen, significado o informaciones complementarias de diverso tipo. Estas informaciones complementarias son las que pueden hallarse en *mecenas*, *voltio*, *zeptelín*, donde se indican las fechas de nacimiento y muerte de los personajes directamente relacionados con la voz (Alvar Ezquerro *et al.*, 1990: 47-76)¹⁹.

Tal como sucede en la tradición académica, modelo de referencia del *DGILE* en la manera de presentar el material²⁰, la indicación etimológica se pone inmediatamente después del lema, entre paréntesis y en letra cursiva. En ella se especifica la lengua y la palabra de origen. El signo < indica ‘viene de, procedente de’, y > ‘da, evolucionado a’²¹. El asterisco delante de la palabra significa que se trata de una forma no atestiguada, establecida para explicar la evolución de la palabra²². El símbolo × indica un cruce fonético o semántico entre las voces que relaciona²³. Si en los casos de homonimia cada lema corresponde a una entrada (diferenciada con números romanos), en los casos de polisemia, es decir, cuando el origen de la palabra tiene otro derivado, esta se señala: en *caldo* y *óculo*, del mismo étimo derivan *cálido* y *ojo* (Alvar Ezquerro, 1993:12)²⁴. Si hay palabras con doble etimología, se incluyen las dos²⁵.

Los sustantivos y adjetivos españoles se formaron sobre todo a partir del acusativo latino; por eso, a diferencia de los otros diccionarios que ponen la etimología en la forma del nominativo seguido del genitivo, en el *DGILE* se pone el acusativo originario sin *-m* final, dado que en las lenguas románicas se pierde²⁶. Cuando la palabra procede de casos distintos del acusativo, se da como etimología el caso latino originario²⁷.

Esta manera de presentar la información etimológica proporciona un gran contenido en poco espacio y, aunque incluya la etimología en sentido estricto, sin desarrollar la historia de la palabra, demuestra la utilidad de remontar al origen para un conocimiento adecuado del léxico. Utilizando las palabras de Ramón Menéndez Pidal, «la etimología no es una curiosidad erudita de interés

puramente histórico, sino que es la base misma de la propiedad idiomática. Solo cuando conocemos el origen de un vocablo podemos comprender el fundamento y límites de su fuerza expresiva» (Menéndez Pidal, 1945: XXII).

El tratamiento de la etimología en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, el intento renovador más original y ambicioso que se haya producido en el siglo XX, se ajusta a la concepción tradicional de la búsqueda del origen de las palabras y entrega indicaciones del étimo en cuanto significante. También el *DUE* ofrece *stricto sensu* etimologías, en el significado propio y restrictivo del término²⁸.

En el primer párrafo de la *Presentación* a la primera edición de 1966, María Moliner expuso el propósito de su *Diccionario de uso del español*:

La denominación *de uso* aplicada a este diccionario significa que constituye un instrumento para guiar en el uso del español tanto a los que lo tienen como idioma propio como a aquellos que lo aprenden y han llegado en el conocimiento de él a ese punto en el que el diccionario bilingüe puede y debe ser sustituido por un diccionario en el propio idioma que se aprende. Y ello, en primer lugar, trayendo a la mano del usuario todos los recursos de que el idioma dispone para nombrar una cosa, para expresar una idea con la máxima precisión o para realizar verbalmente cualquier acto expresivo. Y, en segundo lugar, resolviendo sus dudas acerca de la legitimidad o ilegitimidad de una expresión, de la manera correcta de resolver cierto caso de construcción, etc. (*Presentación*, 1966: IX).

Como afirma Seco (2003: 391), el rasgo renovador de esta obra está en considerar el diccionario como una *herramienta total* del léxico; en la voluntad de superar el análisis tradicional de las unidades léxicas y en el intento de establecer una separación entre léxico usual y léxico no usual. Una obra, la de María Moliner, que no solo permite encontrar el significado de las voces o frases, sino también que orienta al lector al uso, incluyendo muchos ejemplos e indicaciones de contexto. Nos hallamos, subraya Porto Dapena (2003: 169), ante un diccionario que a su carácter semasiológico, común a la mayoría de los diccionarios alfabéticos monolingües, añade el de onomasiológico, propio de los diccionarios ideológicos y de sinónimos. Esto hace que la microestructura de los artículos lexicográficos se establezca en torno a la organización de las acepciones, en el que se da cuenta fundamentalmente del significado y significante de la palabra- entrada (aspecto semasiológico), y a la inclusión de listas de palabras, donde se ofrecen diversos grupos de vocablos semánticamente relacionados con la entrada (aspecto onomasiológico), característica que permite bien la búsqueda de sinónimos, bien la del vocablo más adecuado. El *DUE*, como subrayaba Haensch (2004: 222-223), con sus elementos paradigmáticos y sintagmáticos, es a la vez un diccionario de

recepción (pasivo) y un diccionario de producción (activo) que ofrece además una serie de informaciones complementarias, lo cual justifica el nombre de «diccionario de uso».

Tomando como ejemplo el modelo de la Academia y la tradición lexicográfica, en la primera edición se ofrecen las etimologías de aquellas palabras que sirven para agrupar las familias de la misma raíz; «se persigue con ello introducir en el conjunto un principio de organización, con la confianza de crear así en el lector un sentido etimológico que le ayude al manejo consciente de los vocablos» (*DUE*, 1998: XXVIII). Pero, a partir de la segunda edición, la póstuma de 1998, se adopta la ordenación alfabética y las expresiones de más de una palabra se recogen bajo la palabra ordenatriz, la palabra bajo la cual está definida una expresión pluriverbal (en orden: sustantivo, verbo, adjetivo, adverbio, palabra más significativa). Los aspectos microestructurales de la edición de 2007 se conservan casi todos. Se procede a la inclusión del género gramatical de las palabras (sin duda una de las carencias más llamativas de la primera edición) y a una revisión de las etimologías, que se basaban esencialmente en las informaciones propuestas por Corominas.

Las palabras iguales con distinta etimología (homónimos) aparecen en entradas independientes; las palabras polisémicas, siendo diversas acepciones de una misma palabra, aparecen en una única entrada.

Los sustantivos y los adjetivos de dos terminaciones se ordenan por la forma masculina singular²⁹, pero los sustantivos que terminan en *-a*, que por etimología podrían formar parte del lema de dos terminaciones, tienen entrada independiente, pues no siempre es evidente la relación etimológica (*DUE*: XXI)³⁰. Subraya Haensch que la indicación del género es tan importante que debería preceder a la etimología, para que la identificación de un sustantivo y su diferenciación frente a homónimos resulte más inmediata (Haensch, 1982: 469-470). Al contrario, la información etimológica la precede, cuando aparece, constituyendo la primera cita después de la entrada (y la pronunciación, si es presente, porque no deducible de su forma gráfica), entre paréntesis³¹.

Las acepciones se ordenan concediendo la prioridad a la información más próxima a la etimológica (como en el *DGILE*), aunque no sea lo más usual, y colocando las demás a continuación, en orden de proximidad conceptual a ella, de modo que cada una se justifique lo más posible por la anterior hasta llegar a las completamente desligadas de la etimología (*Prólogo*, 1966: XXVIII). Este criterio llevó a muchas críticas por el hecho de que siempre se piensa buscar primero el sentido más usual, que debería aparecer primero. De todos modos, es cierto que, al consultar un diccionario, no se puede prescindir de

leer todo el artículo, para buscar adecuadamente el significado de una palabra en relación al contexto en el cual se encuentra. Como oportunamente señala Manuel Alvar Ezquerro (1993: 117), los artículos del diccionario «son textos cerrados, acabados, cuyo contenido sólo puede aquilatarse tras la lectura íntegra de cada uno de sus artículos. Si la lectura de cuanto contienen no se efectúa de manera completa, lo que el lexicógrafo desea transmitir al usuario quedaría inoperante». Es más: siendo un diccionario de uso, el *DUE* recoge, inmediatamente después de la definición (tras dos puntos y entre comillas simples), el empleo de las palabras en un contexto específico, incorporando muchos ejemplos aclaratorios.

Al igual que el *DRAE*, en las voces latinas con más de dos sílabas se marca la vocal de la penúltima sílaba con signo de larga o breve, si esta termina en vocal. Si la vocal es larga, es la que lleva el acento en la pronunciación del latín; si es breve, la palabra lleva el acento en la vocal anterior. La sílaba penúltima que termina en consonante es la que lleva el acento, aunque su vocal no lleve signo de cantidad alguno.

Las voces etimológicas que no utilizan el alfabeto latino siempre se dan en transliteración, de manera que a un mismo grafema o secuencia de grafemas del sistema de partida corresponda siempre un mismo grafema o secuencia de grafemas del sistema de escritura de llegada, independientemente de la pronunciación de las dos lenguas³².

Las voces extranjeras (y los latinismos) se han incorporado de manera diferente al léxico español: asimilando los fonemas del vocablo original inexistentes en español a los más próximos de nuestro sistema fonológico; modificando o simplificando secuencias gráfico-fonológico; pronunciando los grafemas presentes en la forma original con el valor fonológico del sistema español o modificando la grafía originaria para adecuarla a la pronunciación, según las convenciones ortográficas del español (RAE, *Ortografía*, 2010: 597). Todas las adecuaciones al sistema ortográfico, fonológico y morfológico permiten mantener la coherencia del sistema lingüístico y, sobre todo, la cohesión entre grafía y pronunciación. Como ya hemos dicho, la información etimológica regulariza (o intenta regularizar), en cierto sentido, la ortografía española en su filiación con la lengua de donde procede la palabra, básicamente el latín. Y el diccionario, por supuesto, representa el mejor método de difusión.

Los extranjerismos no adaptados, en el caso específico del *DUE*, se indican con la voz de procedencia sin el étimo, que coincide con el lema³³.

Cuando en la información etimológica se indica una voz que procede de una marca registrada, se pone la advertencia «marca registrada». En los textos

españoles estas voces, y las voces extranjeras en general, se escriben siempre con una marca gráfica que destaque su condición de palabras pertenecientes a otra lengua: preferentemente en cursiva (RAE, *Ortografía*, 2010: 601)³⁴.

No están presentes las indicaciones etimológicas, si son obvias, es decir, si las palabras proceden de una ya utilizada en la definición - hermandad (de *hermano*) -, y, se expresan con puntos de interrogación, si no están comprobadas³⁵.

Sin embargo, allí donde no hay ninguna aparente relación entre la lengua de hoy y la lengua de ayer, y donde se esperaría, por tanto, un comentario etimológico aclarador, es donde el diccionario dice poco o nada. En realidad, ni se pretendería, dado que reconstrucción y etimología no son sinónimos: cuando decimos que el latín *ferunt* viene del i.e. **bberonti*, aclaramos el origen de un lexema latino (etimología) con el reenvío a un lexema de una lengua no documentada (reconstrucción). En este sentido, el *DUE* se limita a aclarar el étimo de la palabra y, como todos los diccionarios no específicamente etimológicos, no desarrolla una información desde el punto de vista de la etimología-historia de la palabra, sino que la incluye solo y exclusivamente como indicación para mostrar la procedencia de la palabra, es decir, obedeciendo mayoritariamente a la concepción de etimología-origen.

Para la lingüística descriptiva, el diccionario monolingüe no debe ser otra cosa que una descripción pormenorizada de la manera en que una comunidad lingüística utiliza su vocabulario. Como ese uso varía cuantitativamente, el orden de acepciones del diccionario debiera jerarquizarlas de mayor a menor uso, de mayor a menor frecuencia (Lara, 1998-1999: 627). Es el intento de dos diccionarios generales de la lengua española que contienen informaciones etimológicas: el *Gran Diccionario de la Lengua Española Larousse (GDLE)* y el *Clave. Diccionario de uso del español actual*.

El *DGLE* es el único diccionario español que presenta la información en dos columnas y el primero concebido para salir simultáneamente en papel y CD-ROM.

El prólogo de Francisco Rico a la edición de 1996, *El Diccionario de la Academia y “los otros”*, es una reflexión sobre el estado actual de la lengua española y de las demás lenguas y, como se anticipa en el título, una consideración sobre la labor y las “competencias” de la Academia y de los diccionarios no académicos. Es decir, la Academia establece la generalidad y estabilidad en el léxico, ofreciendo una imagen firme e segura de la lengua española, «no con la pretensión de agotar con ella la realidad de la lengua, ni menos de proponerla como la única válida»; “los otros” diccionarios llegarán allá donde la Academia no conviene que llegue. En este sentido, el *Gran Diccionario de la*

Lengua Española cumple una función complementaria con respecto al *DRAE*, la de dar un fiel retrato de la lengua viva en un período especialmente breve. «El diccionario académico es un libro de historia: los otros diccionarios la prensa diaria» (*GDLE*, 1996). El *GDLE* ha sido concebido con el objetivo de ofrecer al lector información precisa y detallada sobre el uso y contenido del léxico de la lengua española actual» (*GDLE*, 1996). De hecho, su léxico incluye

«aquellas palabras y acepciones de uso habitual en los medios de comunicación: prensa, radio y televisión, y en revistas de difusión cultural, técnica y científica» (*GDLE*, 1996).

Es una obra de consulta de palabras y términos que se encuentran ordenados alfabéticamente: en la columna de la izquierda se indica el lema, incluidos los componentes de palabra (pref., suf.); la etimología; las definiciones, muy breves, separadas con punto y aparte y diferenciadas con una numeración que va desde el uso más usual al más específico (los homónimos se presentan con un solo lema de entrada, separados con numeración romana); las locuciones, fraseología y ejemplos que no aparecen en todas las acepciones, pero que «constituyen una valiosa información complementaria, ya que muestran la voz en contextos de uso más habituales» (*GDLE*, 1996); en la columna de la derecha, en letra más pequeña y negrita, aparece la categoría gramatical (clases de palabras y género); la marcación diatópica; americanismos (aunque no con información detallada), especificando el área o el país de América Latina en que se usa una voz o una determinada acepción; los niveles de uso (argot, coloquial, culto, despectivo, familiar, formal, jerga, literario, vulgar); irregularidades de género y número; modelos de conjugación y régimen preposicional de los verbos; sinónimos, antónimos y eventuales variantes ortográficas (*abarca*, **tb**: *albarca*; *cascajal*, **tb**: *cascajar*). Además, se puede encontrar toda clase de artículos, Atlas universal, historia, geografía, y materias exactas (matemáticas, química y física).

La etimología aparece inmediatamente después del lema, entre paréntesis en la columna izquierda de las informaciones, y especifica la lengua y la palabra de origen, precisando si se trata de una voz onomatopéyica, un exónimo o marca registrada, un préstamo de otra lengua, un acrónimo o una sigla. Aparece solo cuando es relevante; cuando se desconoce o es obvia (porque es la misma de otro derivado o compuesto) no se incluye en el artículo lexicográfico y cuando no está atestiguada se introduce con un asterisco. El signo < significa ‘procede de’; el > ‘evoluciona a’. Como en todos los diccionarios españoles de esta época, las voces etimológicas que no utilizan el alfabeto latino se dan en transliteración y se incluyen con la forma latina

del nominativo y genitivo, **madre** (Del lat. *mater, matris*), o solo con la del nominativo, **hijo** (Del lat. *filius*).

A diferencia del *DGILE* y del *DUE*, en los que a cada homónimo le corresponde una entrada, el *GDLE* recoge las palabras homónimas bajo el mismo lema, separándolas con numeración romana. Las palabras polisémicas, tal como en los otros diccionarios, forman parte de la misma entrada y los diferentes significados aparecen con números distintos.

A continuación, resumo los datos del estudio comparativo realizado entre los diccionarios académicos y no académicos y sus ejes macroestructurales y microestructurales específicos.

Gráfico 2. Diccionarios académicos y no académicos.

DRAE	DGILE	DUE	GDLE
Macroestructura			
diccionario de uso en 1 tomos; lema + afijos, unidades fraseológicas, nombres propios, siglas, acortamientos, neologismos, tecnicismos, regionalismos; americanismos; extranjerismos; tratamiento de la homonimia (voz independiente con número en ápice) y polisemia; diccionario semasiológico; ordenación alfabética; información enciclopédica; apéndices.	diccionario de uso en 1 tomo; lema + afijos, unidades fraseológicas, nombres propios, acortamientos, neologismos, tecnicismos, americanismos, regionalismos (a partir de la 2. ^a ed.); tratamiento de la homonimia (voz independiente con números romanos) y polisemia; diccionario semasiológico; proporciona información enciclopédica; apéndices finales.	diccionario de uso en 2 tomos; lema + afijos, unidades fraseológicas, nombres propios, siglas, acortamientos, neologismos, tecnicismos, regionalismos; tratamiento de la homonimia (voz independiente con número en ápice) y polisemia; diccionario semasiológico y onomasiológico; ordenación por familias léxicas (1. ^a ed.), ordenación alfabética (2. ^a 3. ^a ed.; información enciclopédica; apéndices finales (a partir de la 2. ^a ed.).	diccionario de uso en 1 tomo; lema + afijos, unidades fraseológicas, acortamientos, neologismos, tecnicismos, regionalismos, americanismos; tratamiento de la homonimia (misma entrada con números romanos) y polisemia; diccionario semasiológico; informaciones complementarias en el margen derecho.

DRAE	DGILE	DUE	GDLE
Macroestructura			
información etimológica; pronunciación; información gramatical; variantes ortográficas; marcas de uso; relación semántica; ejemplos; fraseología; frecuencia de uso de las acepciones (criterio mixto).	información etimológica; pronunciación; información gramatical; variantes ortográficas; marcas de uso; relación semántica; ejemplos; fraseología; criterio etimológico de las acepciones; ilustraciones.	información etimológica; pronunciación; información gramatical; ortografía; marcas de uso; relación semántica; ejemplos; fraseología; criterio etimológico de las acepciones.	• Información etimológica; información gramatical; variantes ortográficas; marcas de uso; relación semántica; ejemplos; fraseología; frecuencia de uso de las acepciones.

Conclusiones

Es bien cierto que la función desarrollada por la indicación etimológicas en los diccionarios generales es muy diferente con respecto a la que aparece en los diccionarios etimológicos propiamente dichos, que, conforme con el desplazamiento que se produjo desde una concepción de la etimología-origen a una de etimología-historia de la palabra, desarrollan una verdadera historia de las palabras, desde su nacimiento hasta la actualidad, recorriendo posibles y eventuales evoluciones a lo largo del tiempo y dando noticias de nuevas formaciones. Desde este punto de vista, los diccionarios etimológicos ofrecen más garantía, fiabilidad y actualidad. No obstante, es indudable que contar con la información etimológica en cualquier tipo de diccionario lleva a un conocimiento adecuado del léxico y, sobre todo, representa el criterio básico de la distinción entre homonimia y polisemia, que están relacionadas con el origen de las palabras. Como se observa en todos los diccionarios analizados, se ofrece *stricto sensu* la etimología, es decir, el comentario etimológico proporciona informaciones del étimo en cuanto significante. El discurso etimológico es de tipo metalingüístico: su definición explicita la función de la unidad léxica definida. Se trata de un comentario sobre el signo y no de una paráfrasis del significado. Sería oportuno, para que el comentario etimológico sea útil y no se quede como algo marginal dentro de la microestructura de los diccionarios de lengua, ampliarlo significativamente. Cabe preguntarse para qué sirve la etimología como hecho discriminante dentro del artículo léxico. De hecho, la etimología, además de interesarse por el origen de la palabra,

tarea que la doctrina “etimología-origen” cumple, debe tener también como función la de ofrecer informaciones sobre los posibles cambios de significación de un étimo (productividad sémica), sobre la expansión morfológica del étimo (productividad morfológica) y, tan importante como lo anterior, sobre la edad de la palabra. Solo en estas condiciones la mención etimológica deja de ser “marginal” y se convierte en un hecho funcional en el artículo léxico (Bugueño Miranda, 2004: 173-188).

Bibliografía

AHUMADA LARA, I., 1989: *Aspectos de lexicografía teórica*, Granada, Universidad de Granada.

_____, 2000: *Cinco siglos de lexicografía del español, IV Seminario de lexicografía hispánica*, Jaén, 17 al 19 de noviembre de 1999.

ALVAR EZQUERRA, M., 1983: *Lexicología y lexicografía*, Salamanca, Ediciones Almar.

_____, 1993: *Lexicografía descriptiva*, Barcelona, Bibliograf.

_____, 2002: *De antiguos y nuevos diccionarios del español*, Madrid, Arco/Libros.

ALVAR EZQUERRA, M., et al. 1990: «La confección de los diccionarios», en *Voz y letra: Revista de literatura*, Vol. 1, n. 1.

ANGLADA ARBOIX, E., 2005: *Lexicografía española*, Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions.

BALDINGER, K., 1959: *L'étymologie hier et aujourd'hui*, CAIEF 11. BAJO PÉREZ, E., 2000: *Los diccionarios*, Gijón, Trea.

BOSQUE, I., 1978: *Sobre la teoría de la definición lexicográfica*, VIII Congreso de la Sociedad

Española de Lingüística, Universidad Complutense de Madrid.

BRÉAL, M., 1932: *Ensayo sobre semántica: ciencia de las significaciones*, Madrid, La España Moderna.

BRUGUERA, J. 2008: *Introducció a l'etimologia*, Barcelona, Societat Catalana de Llengua i Literatura.

BUGUEÑO MIRANDA, F., 2004: *La etimología en el diccionario de la lengua*, Revista Letras, Curitiba. 64, Editora UFPR.

CAMPANILE, E., 1990: «La ricostruzione linguistica e culturale», en *Linguistica storica*, a cura di Romano Lazzeroni, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

CASARES, J., 1992: *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC.

DUBOIS, J., Y DUBOIS, C., 1971: *Introduction à la lexicographie: le dictionnaire*, Paris, Larousse. GARGALLO GIL, J.E., *La ordenación de acepciones en algunos artículos lexicográficos del DRAE: cuestiones de norma y uso*, www.cervantesvirtual.com/.

HAENSCH, G., *et al.*, 1982: *La lexicografía, De la lingüística teórica a la lexicografía práctica*, Madrid, Gredos.

_____, 2004: *Los diccionarios del español en el siglo XXI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Hernández, H., 1991: «Sobre el concepto de ‘acepción’: revisiones y propuestas», *Voz y Letra*, II/1.

_____, 1984: «El diccionario entre la semántica y las necesidades de los usuarios», en

Aspectos de lexicografía contemporánea, Barcelona, Biblograf.

JIMÉNEZ RÍOS, E., 2001: *Notas a propósito de la ordenación de las acepciones en el diccionario de la Academia*, XXIX Simposio de la Sociedad Española de Lingüística, de 13 a 16 de diciembre de 1999, Cáceres.

_____, 2008: *La actitud de la Real Academia Española para la inclusión de la etimología en el diccionario*, *Revista de filología española*, tomo 88. Fasc. 2.

LARA, L., F., 1998-1999: «Una hipótesis conosciativa sobre el orden de acepciones», en *Homenaje al profesor Ambrosio Rabanales*, BFUCh XXXVII, 623-644.

MARTÍNEZ DE SOUSA, J., 2009: *Manual básico de lexicografía*, Gijón, Trea. Medina Guerra, A. M., 2003: *Lexicografía española*, Barcelona, Ariel.

MENÉNDEZ PIDAL, R., 1945: “El diccionario que deseamos”, en *Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española Vox*, Barcelona, Biblograf.

MORENO MORENO, M., Á., 2008: *La microestructura del diccionario etimológico: los primeros pasos de esta práctica lexicográfica. Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*. Alicante, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

MORENO SANDOVAL, A., *Actas del 8o Congreso Nacional de Lingüística General*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008.

PFISTER, M., LUPIS, A., 2001: *Introduzione all’etimologia romanza*, Catanzaro, Rubbettino. PORTO DAPENA, J.Á., 1999: «La nueva edición de María Moliner» en *Revista de Libros*, núm. 33 septiembre de 1999.

_____, 2000: «Diccionarios históricos y etimológicos del español», en *Cinco siglos de lexicografía del español, IV Seminario de lexicografía hispánica*, Jaén, 17 al 19 de noviembre de 1999 págs.

_____, 2002: *Manual de técnica lexicográfica*, Madrid, Arco/Libros.

_____, 2003: “El diccionario de María Moliner”, en *La Lexicografía hispánica ante el siglo XXI. Balance y perspectivas* (Actas del Encuentro de Lexicógrafos celebrado en Zaragoza, en el marco del Centenario María Moliner, los días 4 y 5 de noviembre de 2002), Zaragoza, Gobierno de Aragón - Institución “Fernando el Católico”.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2005: *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana Ediciones Generales.

_____, 2010: *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Libros. RICO, F., noticia de *El País*, 28 de noviembre de 1996.

SECO, M., 1977: «Problemas formales de la definición lexicográfica», en *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach*, II, Oviedo.

_____ 1987: «Medio siglo de lexicografía española (1930-1980)», en *Revista de Bachillerato*, núm. 10.

_____ 2003: *Estudios de lexicografía española*, Madrid, Gredos.

WARTBURG W. VON, BLOCH, O., 1994: *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France.

WARTBURG, W. VON, 1991: *Problemas y métodos de la lingüística*, Madrid, CSIC.

ZAMBONI, A., 1989: *L'etimologia*, Bologna, Zanichelli.

Diccionarios:

Clave, 2000, Ediciones SM, Madrid.

COROMINAS, J. Y PASCUAL, J.A., 1984: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*,

Madrid, Gredos.

Diccionario de la Lengua Española, 1996, Larousse Planeta, Barcelona. 1945: *DGILE (Vox)*, *Diccionario General Ilustrado Lengua Española* [1.a ed.], Barcelona, *Biblograf*.

1987: *DGILE (Vox)*, *Diccionario General Ilustrado Lengua Española* [4.a ed.], Barcelona, *Biblograf*.

MOLINER, M., 1966: *DUE*, *Diccionario del uso del español*, [1.a ed.], 2 vol., Madrid.

_____, 1998: *DUE*, *Diccionario del uso del español*, 2.a ed. [preparada por la Editorial Gredos], 2 vol., Madrid.

_____, 2007: *DUE*, *Diccionario del uso del español*, 3.a ed. [preparada por la Editorial Gredos], 2 vol., Madrid.

Pequeño Larousse ilustrado, 1912, Larousse Planeta, Barcelona.

PRob, *Nouveau Petit Robert: dictionnaire de la langue française*. Paris: Le Robert, 1995.

Real Academia Española: <http://www.rae.es/>.

Diccionarios | Real Academia Española: www.rae.es/recursos/diccionarios

Nota

- 1 En realidad, la forma más inmediata y elemental de etimología no es la diacrónica, sino la sincrónica, es decir, la que hace derivar un elemento de una lengua de uno o más elementos de la misma lengua. En el caso de neoformaciones, si nos preguntáramos, por ejemplo, la etimología del italiano *donnina*, atestiguado a partir del siglo XVIII, sería necesario y suficiente decir que es un derivado de *donna*, mediante el sufijo diminutivo *-ina*. El hecho de que *donna* procede del latín *domina(m)* e *-ina(m)* es completamente irrelevante por lo que concierne a la etimología de *donnina*. De todos modos, es evidente que la etimología sincrónica tiene un modesto empleo, dado que sirve para el análisis de los elementos nacidos en la lengua misma que se examina, mientras que, en cada lengua, el material de base procede directamente de una fase lingüística anterior y diferente; por eso, una investigación que no se centre solo en las individuaciones de neoformaciones tendrá que asumir necesariamente una dimensión

- histórica y describir detalladamente la relación entre la realidad actual de una lengua y su prehistoria: estamos, pues, en el campo de la etimología diacrónica (Campanile *et al.*, 1987: 115-118).
- 2 En español, como en todas las lenguas de escritura alfabética, los grafemas tienen la función de representar gráficamente los fonemas, y cada uno de estos debería estar representado por un solo grafema. Algunas desviaciones del ideal de correspondencia biunívoca entre grafemas y fonemas en español es debido fundamentalmente a razones históricas y etimológicas.
 - 3 23.a, edición de 2014.
 - 4 La correspondencia latina le sirvió a la Academia para disimular el desconocimiento de la etimología de una voz, entendida como raíz: [...], la manera de evitar esa confusión la proporcionaba perfectamente la correspondencia latina, pues solo era necesario atender a la semejanza de significado y no a la posible evolución del significante (Jiménez Ríos, 2008: 313-314).
 - 5 Para la construcción de la base de un diccionario histórico, cuyo inicio se sitúa en 1933 y se retoma en 1947 con la fundación del Seminario de Lexicografía bajo la dirección de Julio Casares, era fundamental contar con la etimología. Paralelamente, continúa el trabajo del usual y es posible disponer de los diccionarios etimológicos de García de Diego y de Corominas (Jiménez Ríos, 2008: 320).
 - 6 Ha habido algún momento en la historia del *DRAE* en que los étimos árabes aparecían con su grafía original.
 - 7 Las acepciones se refieren a la última edición del *DRAE* (23.a) de 2014.
 - 8 8Gramatical: en ediciones anteriores se tendía a situar las acepciones adjetivas antes que las sustantivas o adverbiales, las masculinas antes que las femeninas, las transitivas de un verbo antes que las intransitivas, ambas antes que las pronominales, etc.
 - 9 9Frecuencia: las acepciones más frecuentes tienden a aparecer antes que las que lo son menos.
 - 10 Histórico: acepciones más antiguas pueden figurar antes que otras más modernas.
 - 11 Lógico-semántico: una acepción antecede a otra que ha surgido de ella por metáfora, metonimia, extensión, restricción, etc.
 - 12 Maricación: las acepciones no marcadas tienden a anteponerse a las marcadas. Dentro de estas, van primero las acepciones que tienen marcas correspondientes a los niveles de lengua o registros de habla; después las que llevan marcas técnicas, después las que tienen marcas geográficas (y dentro de ellas, primero las de España y luego las de América y Filipinas) y finalmente las que llevan una marca de vigencia.
 - 13 **dama**¹
Del fr. *dame*, y este del lat. *domīna*.
 - dama**²
Del fr. *dame*, y este del al. *Damm* ‘dique’.
 - dama**³
Del lat. *dama*.
 - dama**⁴
Del fr. *dame*, y este del neerl. medio *dam*.
 - 14 Probablemente, esta 5.a no es una verdadera edición, sino una reimpresión retocada.
 - 15 La palabra *maestro* (contracción del lat. *MAGĪSTRUM*, acc. de *MAGĪSTER*, que tiene la misma raíz del lat. *MAG-IS* Y *MAG-NUS*, ‘grande’, *MAJOR*, con el sufijo *TER*, desinencia del comparativo) originariamente significaba ‘el más fuerte’, ‘el mayor’, después, pasó a significar genéricamente el ‘jefe’ en sentido político y religioso (prefecto, gobernador, jefe de las artes, de la sociedad, de las aldeas, milites a caballo, etc.). Sucesivamente, el término se especializó, por un lado, con el significado de experto de una disciplina específica, por el otro lado, con el de preceptor de los discípulos y, de ahí, más en general indicó al maestro. Tal como se explica en la premisa, la ordenación de las acepciones respeta la evolución histórica de la palabra, dado que, en este caso, es atestiguada y averiguable. Solo en el caso en que no lo fuera se seguiría una ordenación didáctica, que clasifica las acepciones en forma fácil de encontrar para el lector. En *andar*, *estar*, *letra*, por ejemplo, se toma como acepción fundamental una, escogida considerando el uso que se hace de ella y detrás se colocan la otras como mejor parece.
 - 16 *pax-pacis* > *pangere*, *palus*, *propages*, *pagina*, *pagus* > *pacare* (*apaciguar*) > *pagar* > *pago*, *pagote*.
 - 17 **hermano**, **-na** (l. *germanu*); hermanuco (de *hermano*)

- 18 Las voces árabes, hebreas, germánicas y de otros idiomas que no utilizan el alfabeto latino siempre se dan en transliteración: **machucho**, **-cha** (probl. del ár. *machuch*, gente del Norte) *adj.* Sosegado, juicioso. 2 entrado en días.
- 19 **mecenas** (de *Mecenas*, el amigo de Augusto) *m.* Protector de las letra y las artes: *es un ~ de los artistas.* ¶ Pl. *mecenas.*
voltio (de *Volta*, 1745-1827, físico italiano) *m.* Unidad de fuerza electromotriz, equivalente a la diferencia de potencial que, aplicada a un conductor cuya resistencia sea un ohmio, produce una corriente eléctrica de un amperio.
zeppelin (del conde de *Zeppelin*, 1838-1917, su inventor) *m.* Globo dirigible de forma alargada, con barquilla cerrada dispuesta para transportar personas o carga.
- 20 La tradición académica, a su vez, toma como ejemplo a Covarrubias.
- 21 **aborto** (-tu < *ab* priv. + *ortu*, nacimiento) *m.* Acción de abortar. 2 Cosa abortada. 3 fig. Fracaso. 4 fam. Persona o cosa desagradable.
- SIN. / **Malparto**
- 22 **madrugar** (probl. l. v. **maturicare*) intr. Levantarse temprano. 2 fig. Ganar tiempo, ser diligente. 3 fig. fam. Adelantarse a ganar por la mano al que quiere hacer algún daño o agravio.
- SIN. / **Tomar la mañana; mañanear**, madrugar habitualmente.
- 23 **II) pagano, -na** (de *pagano* l x *pagar*) *adj.* -s. irón. [pers.] Que paga, aplíc. gralte. al pagador de quien otros abusan y al que sufre perjuicio por culpa ajena.
- SIN. Pagote.
- 24 **caldo** (l. -du; doble etim. *cálido*); **cálido** (l. -du; doble etim. *caldo*); **óculo** (l. -lu; ojo; doble etim. *ojo*); **ojo** (l. *óculo*; doble etim. *óculo*).
- 25 **pacificar** (l. -are; doble etim. *apaciguar*). En la edición de 1945 la advertencia de la existencia de la doble etimología, aparecía al final del artículo lexicográfico, después de todas las acepciones.
- 26 En la primera edición de 1945 se usaba el nominativo para expresar la voz de procedencia latina: DGILE, 1945: **hijo -a** (l. *filius*); **primo -ma** (l. -us); **tuyo, tuya, tuyos, tuyas** (l. *tuus*)***vino** (l. *vinum*). DGILE, 1987: **hijo -a** (l. *filiu*); **primo, -ma** (l. -mu); **tuyo, tuya, tuyos, tuyas** (l. *tuus*); ****vino** (l. *vinu*).
- 27 **martes** (l. *Martis dies*, día de Marte).
- 28 **abecedario** (del lat. tardío *abecedarius*) 1 m. Serie de las letras en el orden establecido. XAlfabeto.⇒Abecé, cristus. 2 Cualquier conjunto de signos que sirve para comunicarse: 'Abecedario de las manos [Morse, Braille, telegráfico]'.~ Alfabeto. (DUE, 2007).
- 29 **claro, -a** (del lat. *clarus*; adv. claramente).
- 30 **clara** (de *claro*) 1. f. Parte transparente del interior de un *huevo de ave que rodea la yema y es el citoplasma de la célula. ⇒Merengue, PUNTO de nieve. ► Batir, montar. 2. *Claro o zona más transparente que el resto en un tejido de *paño.* 3. **Calvicie.* 4. Cerveza mezclada con gaseosa.
las claras (*Cantar, Decir*) *Verdades desagradables que se dicen a una persona. ⇒ CANTAR las claras, CANTARLAS
claras. ► *Brusco. *Verdades.
a las claras [o **bien a las claras**] Con claridad, sin disimulo o encubrimiento. ⇒ *Abiertamente, sinceramente.
cantar las claras V. las claras.
V. CÁMARA clara.
- 31 Todas las anotaciones que se incluyen en el paréntesis inicial afectan al lema o a todas sus acepciones y subacepciones.
- 32 **madraza 2** (del ár. and. *madrâsa*) f. Escuela *musulmana donde se realizan estudios superiores.~ Madrasa, medersa.
- 33 **pack** [pac] (ingl.; pl. *packs*) **m.** Envase que contiene un lote de productos de la misma clase: 'Un pack de seis yogures'.
- 34 **ping-pong** (del fr. *Ping-Pong*, marca registrada) **m.** Juego de *pelota que se practica sobre una mesa partida por una red de modo semejante a un campo de tenis con una pelota pequeña y muy ligera a la que se golpea con palas pequeñas.
~ -Pimpón, TENIS de mesa.
- 35 **casaca** (¿del it. *casacca*?).

Território e deslocamento: a infância em cenário de fronteira no cinema latino- americano do século XXI

*Territory and displacement:
childhood in a border scenario in 21st century Latin
American cinema*

Maurício de Bragança

Professor Associado do Departamento de Cinema e Vídeo e Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, Bolsista de Produtividade CNPq Nível 2

RESUMO

A representação da infância no cinema latino-americano tem uma larga tradição ao problematizar questões sociais específicas da nossa realidade. Neste artigo, a criança e o adolescente são situados em relação ao cenário da fronteira entre o México e os Estados Unidos em três filmes: *Al otro lado*, de Gustavo Loza (México, 2004); *La misma luna*, de Patricia Riggen (Méx/EUA, 2007) e *La jaula de oro*, de Diego Quemada-Díez (Méx/Espanha, 2013). Para isso, elaboramos uma discussão sobre território, mobilidade e fronteira como forma de pensarmos como a criança e o adolescente encarnaram uma espécie de lugar de falência das políticas públicas e diagnosticaram as distopias construídas no audiovisual em torno da ideia da “infância abandonada”.

Palavras-chave: fronteira; infância; cinema latino-americano

ABSTRACT

The representation of childhood in Latin American cinema has a long tradition in problematizing social issues specific to our reality. In this article, the child and the adolescent are situated in relation to the border scenario between Mexico and the United States in three movies: *Al otro lado*, by Gustavo Loza (Mexico, 2004); *La misma luna*, by Patricia Riggen (Mexico / USA, 2007) and *La jaula de oro*, by Diego Quemada-Díez (Mexico / Spain, 2013). For this, we elaborated a discussion about territory, mobility and border as a way of thinking about how the child and the adolescent incarnated a sort of place of bankruptcy of public policies and showed the dystopias constructed in the audiovisual around the idea of “abandoned childhood”.

Keywords: border; childhood; Latin American cinema

A atual política de “tolerância zero” do governo de Donald Trump, anunciada em abril de 2018, que diz respeito ao recrudescimento das ações contra a entrada ilegal de imigrantes pela fronteira com o México, produziu imagens perturbadoras divulgadas pela imprensa internacional. Tais ações, combinadas com a saída do país do Conselho de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas, alegando um “preconceito crônico contra Israel”, apontam para o nível de truculência com que o governo Trump vem enfrentando a crise migratória nos Estados Unidos. As medidas anunciadas em abril compreendem uma série de investimentos cujo objetivo é indiciar os imigrantes ilegais, assim que capturados pela polícia de fronteira. O resultado é o encarceramento de milhares de imigrantes que, inclusive, são separados das crianças que os acompanham. As imagens de crianças aprisionadas em celas coletivas no estado do Texas, semelhantes a jaulas, separadas de seus pais, horrorizaram a opinião pública internacional e provocaram a indignação de diversos líderes mundiais que se posicionaram contra a inaceitável política oficial dos Estados Unidos que atenta contra princípios básicos referentes aos direitos humanos. Segundo dados divulgados pela imprensa, desde abril de 2018, mais de duas mil crianças eram mantidas nas instalações do governo ou colocadas sob adoção temporária¹. A ideia é de que a separação das crianças de seus pais, quando as famílias são capturadas na fronteira, desestimularia a iniciativa de outros grupos tentarem ingressar no país de forma ilegal. A grande maioria dessas famílias vem do México, seguidas por outras nacionalidades latino-americanas, incluindo brasileiros².

Como uma resposta aos movimentos diaspóricos que se intensificaram desde as últimas décadas do século passado, associada aos grandes investimentos em uma política de combate às drogas que não alcança definitivamente os resultados sugeridos³, a fronteira entre o México e os EUA é vista como um território que deve ser submetido a um controle do fluxo de pessoas e mercadorias, em nome de um discurso sobre a segurança nacional dos Estados Unidos. Esta discussão ressurgiu com força na plataforma política do atual presidente Donald Trump que, ainda em campanha, defendeu os investimentos em ações de controle dos fluxos das fronteiras, prometendo, inclusive, aumentar o tamanho e extensão do atual muro que divide o país do território mexicano, além de incrementar as dificuldades físicas desta barreira, construindo valas junto ao muro que aumentem ainda mais as dificuldades de cruzar o território limítrofe⁴. Estas promessas tiveram um forte acolhimento junto à parcela mais conservadora da sociedade, reacendendo ações xenófobas que vinham sendo combatidas durante o governo anterior de Barak Obama através de políticas públicas de inserção e acolhimento social das populações latinas nos Estados Unidos. Em suas declarações, ainda como

pré-candidato do Partido Republicano à Presidência da República, Trump afirmou que “quando o México envia sua gente, não manda o melhor. (...) Eles mandam pessoas com muitos problemas, e eles estão trazendo estes problemas para nós. Eles estão trazendo drogas. Eles estão trazendo crime. E eles são estupradores”⁵.

Toda essa intensa manifestação contra o fluxo migratório dos mexicanos rumo aos Estados Unidos recaiu na afirmação do muro como uma espécie de emblema da geopolítica que a virada conservadora do atual contexto mundial encarna. Os muros se organizam em diversas partes do planeta, anunciando um curioso paradoxo, como aponta Rogério Haesbaert:

Num mundo como o nosso, por um lado marcado pela maior fluidez do espaço, as questões ligadas à circulação se tornam ainda mais relevantes e, com elas, a situação de um dos componentes mais emblemáticos dos territórios: suas fronteiras – ou, numa leitura mais simples, seus limites. E é aí que surge um dos grandes paradoxos da geografia contemporânea: ao lado da fluidez globalizada das redes e da desterritorialização (e/ou da multiterritorialidade) aparecem também os fechamentos, as tentativas de controle dos fluxos, da circulação, sobretudo da circulação de pessoas, de migrantes, seja enquanto força de trabalho, seja enquanto grupos cultural e etnicamente distintos (HAESBAERT, 2015, p. 38).

Como nos aponta Haesbaert, ao mesmo tempo em que se afirmam processos de desterritorialização demarcados pelo desordenamento espacial – e que repercute nos recondicionamentos dos repertórios simbólicos em níveis globais através da fluidez e trânsitos de populações e mercadorias –, também se acirram e radicalizam os processos de demarcação de fronteiras, impedimentos migratórios e controle de fluxos. Essa aparente contradição é levada a cabo em nome de uma política de segurança nacional ineficiente que, acolhendo a construção de um discurso em torno do combate ao terrorismo e das medidas de proteção econômica e de garantia do trabalho nacional, acaba por revelar também um forte investimento numa “economia da segurança” que incrementa toda uma rede tecnológica de aparatos e dispositivos cada vez mais sofisticados voltados para o fechamento das fronteiras e controle migratório, como atesta Claire Rodier, diretora do Grupo de Informação e Apoio ao Imigrante (GISTI) que atua na França, e co-fundadora da rede euro-africana *Migreurop*, em entrevista ao jornal *Libération* publicada em 01/10/2012.

Há muito tempo, venho me perguntando sobre a eficácia de políticas que, há vinte anos, reivindicam administrar e controlar a migração, enquanto sempre nos apresentam os países ricos como territórios ameaçados por uma invasão iminente. Como se cada novo sistema de controle implementado fosse útil apenas para revelar as falhas e lacunas dos precedentes, e com o propósito de

justificar os seguintes. A agência europeia de fronteiras, Frontex, é a ilustração deste paradoxo. Em cinco anos, ela viu seu orçamento multiplicado por quinze. É muito, em tempos de crise! Não podemos deixar de pensar que os muros, as cercas, os radares e agora os drones que cobrem as fronteiras servem menos para impedir que as pessoas atravessem do que gerar lucros de todos os tipos: financeiros, mas também ideológicos e políticos⁶.

O muro México/EUA é tomado aqui como um desses contornos de uma paisagem geopolítica que se complementa no desdobramento de vários outros muros e barreiras ao longo do planeta, e que evidenciam os sintomas de uma política demarcada pelos efeitos da extrema desigualdade social e da assimétrica distribuição de riquezas que acionam tais medidas como forma de manutenção das estratégias de exclusão. Cada um desses muros⁷ é fruto de seus contextos históricos particulares e demanda investigações capazes de revelar a especificidade dos conflitos envolvidos em aspectos politicamente demarcados, mas nos ajudam a pensar num amplo cenário global que ganha relevância nas narrativas que apresentam as experiências sobre estes aparatos de controle e interdição.

Neste artigo, abordamos o muro como um território/lugar da enunciação no interior de três produções cinematográficas a fim de investigar um processo de permanência de padrões coloniais na organização social, política e econômica que define territórios: norte, sul, Europa, África, América Latina, Ocidente, Oriente e as dinâmicas de ocupação destes territórios a partir de uma condição colonial. Os filmes são: *Al otro lado*, dirigido por Gustavo Loza (México, 2004); *La misma luna*, dirigido por Patricia Riggen (Méx/EUA, 2007) e *La jaula de oro*, dirigido por Diego Quemada-Díez (Méx/Espanha, 2013). Nestes filmes, os territórios se constroem como categorias de enunciação que se manifestam na ordem das relações de poder.

Território, no nosso ponto de vista, é tido como um espaço geográfico dominado e/ou apropriado, cujas práticas sociais são focalizadas enquanto relações de poder (...) num sentido amplo e que envolve os mais diferentes sujeitos sociais, um poder que vem tanto de cima para baixo quanto de baixo para cima (HAESBAERT, 2014, p. 5).

Cada um desses territórios se organiza nesse sistema a partir de uma posição específica que está relacionada à permanência de estruturas coloniais e a políticas de racialização que construíram a ideia de raça como categoria social. Desta forma, percebemos de um lado a dominação territorial, de outro a questão da enunciação. Estas dinâmicas de dominação se tornaram ainda mais evidentes a partir da implementação das políticas neoliberais na América Latina, em fins dos anos 1980 e por toda a década de 1990, com o aumento da

exclusão social e da asfixia do Estado em função da centralidade das políticas de mercado, que passam a se confundir com as políticas públicas.

O muro evidencia a discursividade destes territórios. Voltando às declarações de Donald Trump em campanha pré-eleitoral, em julho de 2015: “O que pode ser mais simples ou mais preciso? O governo mexicano está forçando sua população mais indesejada para os Estados Unidos. Eles são, em muitos casos, criminosos, traficantes de drogas, estupradores.”⁸⁹ Esta relação direta entre mexicano e crime se constrói a partir da evidente permanência de uma estrutura colonial que percebe o mexicano também como categoria racial. Isso pode ser atestado no discurso construído por inúmeras narrativas da indústria cultural, formando um preconceito histórico nas relações entre mexicanos e estadunidenses. É nessa chave dos estereótipos raciais que Trump tenta se defender contra a indignação da comunidade mexicano-americana: “Eu nunca posso me desculpar pela verdade. Eu não me importo em me desculpar por coisas, mas não posso me desculpar pela verdade. Eu disse que um tremendo crime vem acontecendo. Todo mundo sabe que isso é verdade. E está acontecendo o tempo todo. Então, por que, quando falo, de repente sou racista. Não sou racista. Eu não tenho sequer um osso racista no meu corpo.”⁹⁰ É nesse cenário das relações geopolíticas contemporâneas que elegemos estes três filmes nos quais a criança assume protagonismo numa narrativa em torno do muro. As imagens de crianças na fronteira México/Estados Unidos, vitimadas pelas políticas antiimigratórias que vêm de Washington (como aquelas às quais nos remetemos no início do artigo), no entanto, não são produções recentes nas mídias. Elas fazem parte de uma série de produtos que vinculam a infância à falência de políticas públicas de investimento no campo social. O cinema acolheu de forma intensa e frequente a relação entre infância e sociedade, como se a vulnerabilidade da criança potencializasse um diagnóstico das crises sociais nacionais e internacionais.

A representação da infância no cinema latino-americano tem uma larga tradição como forma de problematizar questões sociais específicas da nossa realidade. A criança e o adolescente encarnaram as distopias sociais construídas no audiovisual em torno da ideia da “infância abandonada”. Dialogando com este imaginário, o século XXI trouxe uma série de filmes que ainda lançam mão destas personagens como forma de problematizar as realidades nacionais latino-americanas. Nos três filmes aqui analisados, podemos pensar de que forma a criança e o adolescente são apresentados em relação ao cenário da fronteira entre o México e Estados Unidos: essas crianças estão em deslocamento (ou tem o sonho de transladarem-se) rumo ao país do norte, e as narrativas acompanham essa jornada em busca de

um sonho - seja fugir da violência a que são submetidas em seus territórios originais; seja ir em busca de um parente que já se encontra do outro lado da fronteira; seja acompanhar um fluxo diaspórico sobre o qual elas não têm muita possibilidade de intervenção. A fronteira surge neste ambiente como um obstáculo ambíguo, que demarca aspectos relacionados à vida e à morte. A imagem de grupos de indocumentados atravessando clandestinamente as áridas terras do norte do México, enfrentando toda a sorte de riscos e desafios na passagem - desde os perigos oferecidos pelo narcotráfico, pelos coyotes, ou pela polícia de controle da fronteira, extremamente violenta - talvez seja a mais frequente relacionada ao muro México/EUA.

O primeiro filme abordado aqui, *Al otro lado*, dirigido por Gustavo Loza (México, 2004), conta três histórias de crianças em busca de seus pais. Prisciliano (Adrián Alonso) é um menino que está prestes a completar 9 anos de idade. Vive com seu pai e sua mãe em Zirahuén, no estado de Michoacán, no México, quando o seu pai parte “para o outro lado”. Na segunda história, temos Ángel (Jorge Milo), uma criança que vive em Havana, Cuba, e quer ir ao encontro do pai que nunca conheceu, nos Estados Unidos. A terceira criança é Fátima (Nuria Badih), uma marroquina de 10 anos que parte em busca do pai que vive em Málaga, na Espanha. Nas três narrativas, estas protagonistas estão ligadas a histórias de fronteiras, histórias que mostram a vontade de partirem ao outro lado em busca de seus pais, narrativas em torno a deslocamentos territoriais. Aqui, nos interessa particularmente centrar-nos em Prisciliano, o jovem mexicano que vive à beira da lagoa de Zirahuén.

O filme começa com Prisciliano e seu amigo brincando na lagoa, espaço que ganha centralidade na história ao abrigar todos os mistérios e esperanças que povoam o horizonte da criança. Enquanto se diverte na água, seu pai constrói uma cerca de arame farpado, imagem-emblemática da separação entre dois lados que vai acabar atormentando a vida do pequeno protagonista. Ao ser repreendido por seu pai, temeroso dos perigos do lago, Prisciliano ouve a história de Erendira, princesa pré-hispânica da região de Michoacán que, durante o período de Conquista, fora sequestrada por um capitão espanhol e levada para uma região afastada a fim de desposá-la. Naquele lugar, consciente de que jamais voltaria a viver com sua gente, a Erendira violentada pelo Conquistador chora as águas daquela que viria a se tornar a lagoa de Zirahuén e nela se atira, com o intuito de afogar-se. Para evitar a morte da princesa, uns feiticeiros que por lá passavam e viram a cena, decidiram transformá-la em sereia. O espírito da princesa passa a habitar a lagoa e, em período de névoa, busca homens desalmados que cruzam as águas para arrancar-lhes do peito o coração.

Essa lenda é fundamental para conectar a criança à paisagem e ao território ao qual pertence, construindo estratégias baseadas na ideia de ancestralidade que a oporão, a partir da perspectiva fantasiosa de seu olhar infantil, à partida do pai para “o outro lado”. A lagoa encantada e proibida encarna a fronteira para a qual seu pai partiu “em busca de dólares”. Ainda que o estado de Michoacán esteja afastado da fronteira norte, no imaginário infantil, o lago é o espaço que trouxe seu pai e o levou para longe. Em época de tempo claro e límpido, é possível avistar, à beira das águas, imagens de “um outro lado”, que acaba transformando-se num grande fantasma para o menino, que está prestes a comemorar seus 9 anos e deseja a presença do pai na sua festa de aniversário. No universo mítico construído pela criança, “o outro lado” para o qual seu pai partiu em busca de uma melhor situação de vida é aquela paisagem que mal se consegue avistar às margens da lagoa. Cruzar estas águas é o desafio que o distancia de seu pai. A fantástica paisagem, portanto, e o mistério que a constroi, parecem opor os dois lados, marcando o território michoacano do México como o lugar da tradição, das lendas que narram o conflito colonial e do enraizamento. “O outro lado” é o lugar da desapareição, dos dólares e da morte, politizando, ainda que de forma não assertiva e com um certo lirismo, um olhar infantil aliado à fantasia e ao delírio.

No filme não há a presença material do muro que opõe os dois territórios, México e Estados Unidos, mas essa fronteira está sempre demarcada na fantasia da criança, que a localiza a partir de seu imaginário, impregnado de medos, desafios e sonhos. É Rogério Haesbaert (2009, p. 40) quem nos alerta para uma das três vertentes (política, cultural e econômica) pelas quais a ideia de território se constituiu no pensamento sobre o espaço: “cultural (muitas vezes culturalista) ou simbólico-cultural: prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido”.

Na escola, um velho ônibus adaptado a uma sala de aula, o professor ensina os limites da República Mexicana: “ao norte, o país faz fronteira com os Estados Unidos da América; ao sul, Guatemala e Belize”. As questões sobre limites, fronteiras, territórios e distâncias perpassam a narrativa, construindo no menino o desejo de partir, sem saber exatamente para onde, em busca do pai. Seu olhar está sempre para além da paisagem, em vários planos em que o menino se debruça, distraído, em janelas: do carro, da escola, de casa. Ao se conformar com a ausência do pai, num aniversário melancólico comemorado num pequeno e supercolorido parque de diversão, uma imagem se constrói emblemática ao metaforizar a associação entre a infância triste e

desesperançosa e a condição nacional: a criança, ao volante de um carrinho no parque de diversão, sem nenhuma autonomia de direção, roda no brinquedo, que carrega uma plaquinha onde se lê “México”. É a imagem-síntese do país sem autonomia de direção, a rodar em torno de si mesmo, num melancólico movimento circular que nunca sai do mesmo eixo.

Nos outros dois filmes, *La misma luna* e *La jaula de oro*, o deslocamento se faz de forma efetiva, em dois *road movies* protagonizados por crianças. No filme de Patricia Riggen, *Carlitos* (Adrián Alonso) é um menino de 9 anos que há quatro vive longe da mãe, que partiu para Los Angeles em busca de melhores condições de vida. Ele mora com a avó e a cada domingo aguarda ansioso o telefonema da mãe que, semanalmente, usa o mesmo telefone público na cidade estadunidense para falar com o filho. Carlitos trabalha com Doña Carmen (Carmen Salinas), uma velha senhora que organiza expedições de mexicanos dispostos a cruzar a fronteira com os Estados Unidos. A fronteira é, portanto, parte integrante da estrutura narrativa do filme e estabelece as várias relações que se controem entre os sujeitos que se percebem em relação com a fronteira e o muro. No filme há os que estão “do lado de lá”, indocumentados e atritados com as diferenças sociais experimentadas no território estadunidense, há os mexicanos do “lado de cá” e que, de alguma forma mantem relações com o outro lado (seja no desejo de migrar, seja na relação que estabelecem com alguém que está nos Estados Unidos), e há os que transitam entre os dois territórios, os chicanos, vistos como arrogantes por Doña Carmen, por se considerarem superiores por terem nascido “do outro lado”, como diz a personagem. Dessa forma, o muro organiza essas identidades e estabelece as várias territorialidades presentes no filme pelo aspecto relacional. Isso vai ao encontro das reflexões colocadas por Doreen Massey quando problematiza o entendimento do espaço como um produto inter-relacional.

(...) entender o espaço como um produto de inter-relações combina bem com a emergência, nos anos recentes, de uma política que tenta comprometer-se com o antiessencialismo. Em lugar de um liberalismo individualista, ou de um tipo de política de identidade, que considere essas identidades já, ou para sempre, constituídas e defenda os direitos ou reivindique a igualdade para essas identidades já constituídas, essa política considera a constituição dessas próprias identidades e as relações através das quais elas são construídas como sendo um dos fundamentos do jogo político. (...) Essa política enfatiza a construtividade relacional (MASSEY, 2015, p. 30).

Após a morte da avó, Carlitos decide procurar os chicanos e contratá-los para o levarem de forma ilegal aos Estados Unidos, em busca da mãe. Para chegar a Los Angeles, tem uma semana, tempo que falta para receber o próximo telefonema de domingo.

O tema da migração atravessa a película, cuja cena inicial apresenta a lua e o ruído de pessoas caminhando em água. Logo vemos um grupo atravessando a fronteira num rio e sendo recebido do outro lado pela polícia com um irônico “bem vindo aos Estados Unidos”. Uma dessas pessoas, que consegue escapar da polícia de migração é Rosario (Kate del Castillo), mãe de Carlitos. Essa é a abertura do filme que traz vários elementos em torno do tema. Nos Estados Unidos, a rádio hispânica que desperta Rosario, anuncia: “É hora de ganhar uns dólares”, referenciando os Estados Unidos como a terra da prosperidade. Em outra cena, ouvimos pelo rádio a informação contada de forma irônica que uma lei da Califórnia, do governo de um certo Arnold¹⁰, impedia a livre circulação de 2,5 milhões de imigrantes por questão de segurança pública. No fim, o locutor ainda lança a pergunta: “Pois o que há? Ele é um imigrante que vem de mais longe do que a gente!” Várias canções mexicanas nortenhas com o tema da migração também são ouvidas ao longo do filme, seja de forma extra-diegética ou diegética (em rádios, festas ou através do grupo musical que toca para o menino numa cena em que Carlitos pega uma carona com os músicos rumo a Los Angeles). Em outro momento, um personagem, que trabalha provisoria e precariamente na colheita de tomates, diz que os americanos “primeiro detonaram os índios, depois os escravos e agora detonam os mexicanos”, explicitando a consciência em torno dos conflitos históricos e disputas territoriais entre os Estados Unidos e seus outros.

O filme narra a aventura de Carlitos rumo aos Estados Unidos de uma maneira relativamente romantizada, a despeito de toda a crítica encaminhada contra as políticas antiimigratórias americanas no interior da própria narrativa, de estrutura melodramática clássica. No trajeto a Los Angeles, o garoto conhece Enrique (Eugenio Derbez), um imigrante durão que, aos poucos, se deixa sensibilizar pelo drama de Carlitos e o ajuda a chegar a seu destino. Ao fim, o reencontro entre Carlitos e Rosario diante do telefone público onde eles tantas vezes se comunicaram por meio das chamadas telefônicas, parece selar o final feliz. Apesar de todas as críticas e denúncias presentes no filme, a fronteira ainda se anuncia como um destino possível, consolidado pelo final celebratório do encontro. Nesse sentido, o filme confirma a idealização do atravessamento para o outro lado, emblematizada no conservadorismo do plano final, quando o semáforo da rua onde Carlitos e Rosario se encontram, cada um de um lado, torna-se verde e permite o cruzamento, viabilizando a reunião de mãe e filho.

Essa, definitivamente, não é a perspectiva das crianças de *La jaula de oro*. A distopia atravessa o filme e a relação das crianças com a travessia, embora os inserts de planos em que vemos a neve caindo na noite pareçam metaforizar a esperança e a fantasia de felicidade. Tais planos surgem como contraponto

à cruel realidade contra a qual os protagonistas devem lutar. O filme se inicia ao norte da Guatemala e narra a história de três pré-adolescentes, Juan (Brandon López), Sara (Karen Martínez) e Samuel (Carlos Chajón) que, sem quaisquer condições de vida no país e destituídos de laços familiares, decidem partir rumo aos Estados Unidos, tendo, portanto, que cruzar duas fronteiras. O filme traz uma particularidade em comparação com os outros filmes da fronteira México/EUA, pois introduz a fronteira do México com a Guatemala, que reproduz a mesma violência e crueldade presente na emblemática fronteira do norte. A crítica ao comportamento da polícia americana de fronteira aos indocumentados do México repercute, portanto, nas denúncias sobre a violência exercida pela polícia mexicana da fronteira sobre os demais indocumentados da América Central que tentam migrar ao seu território. São crianças que, portanto, experimentam uma dupla situação de estigma: representam a margem da margem.

Sara percebe que sua condição de mulher é um fator de risco e de menor chance de alcançar o intento e, por isso, disfarça seu gênero, cortando o cabelo e usando roupas que escondam seu corpo feminino, apresentando-se como Oswaldo. Esse dado é importante para questionarmos as experiências de mobilidade não apenas pelo aspecto de classe social, mas também atravessada pela questão de gênero, trazendo um componente importante para a reflexão sobre aquilo que influencia o sentido que temos de espaço e lugar.

Entre as muitas coisas que influenciam claramente essa experiência, há, por exemplo, a raça e o gênero. O quanto podemos nos deslocar entre países, caminhar à noite pelas ruas ou sair de hotéis em cidades estrangeiras não é apenas influenciado pelo “capital”. Pesquisas mostram de que modo a mobilidade das mulheres, por exemplo, sofre restrições – de inúmeras maneiras diferentes, da violência física ao fato de ser assediada, ou de ser simplesmente obrigada a sentir-se “fora do lugar” – não pelo “capital”, mas pelos homens (MASSEY, 2000, p. 178).

Assim, partem os três para o primeiro cruzamento de fronteira, que acaba de forma frustrada, depois que, no trajeto, acolhem mais uma criança, Chauk (Rodolfo Domínguez), um indígena que não fala espanhol e, portanto, torna-se muito mais vulnerável na caminhada. Pegos pela polícia de fronteira, os quatro são deportados de volta a Guatemala. Nessa primeira tentativa, algumas cenas são importantes para pensarmos no filme a respeito do imaginário construído em torno dessa fronteira entre México e Estados Unidos, sobretudo se nos relacionamos com esses protagonistas infantis. As quatro crianças - que costumam ganhar algum trocado se apresentando em número de mímica com pintura nos olhos em praças públicas¹¹ - num momento de lazer decidem tirar fotos com um lambe-lambe, diante de painéis pintados. Antes, haviam visto um mostruário com algumas fotos onde

peças haviam posado diante da bandeira dos Estados Unidos ou diante de uma paisagem de frio com neve ao fundo. Ao ver a bandeira dos Estados Unidos, um deles comenta: “Esse é o meu sonho”. Mesmo com o pouco dinheiro que possuem, decidem pagar pelas fotos. Na primeira, Sara (como Oswaldo) e Samuel, que porta uma pequena bandeira nacional da Guatemala, posam diante de um pano de fundo onde se vê a bandeira dos Estados Unidos, a estátua da Liberdade e uma série de edifícios. Na segunda, Chauk veste um imenso cocar de indígena americano diante de um painel pintado com uma paisagem gélida, com montanhas cobertas por neve. Na terceira, vemos Juan, vestido de cowboy em cima de um cavalo de brinquedo, diante de um painel que representa um vale estadunidense. No momento do clique, Juan aponta a arma dourada que empunha para compor a pose. Nas três dilacerantes imagens, uma cartografia do imaginário construído em torno dos Estados Unidos: a liberdade, a diversidade e a conquista. Na projeção da fantasia infantil, essa que talvez seja a única cena de felicidade experimentada pelas crianças no filme: o registro em fotografia de tudo aquilo que cada uma delas sonha conquistar ao cruzar a desejada fronteira do norte. O conjunto das três fotografias do lambe-lambe constitui-se como o momento de utopia diante da realidade dura e violenta da travessia a que elas se lançaram.

Na segunda tentativa de saírem da Guatemala, Samuel abandona o grupo e decide permanecer no país. Assim, partem os três para um novo desafio. Todo o trajeto é feito em barco, inicialmente, e depois em cima do teto de trens, viajando de forma clandestina. São comboios de carga conhecidos como “a Besta”, que carregam imigrantes que fogem da violência cotidiana que acomete mexicanos, guatemaltecos, hondurenhos, salvadorenhos e outras nacionalidades centro-americanas. Portando praticamente a roupa do corpo, os inúmeros migrantes são majoritariamente homens, numa realidade na qual a condição de gênero é determinante para tentar chegar ao destino final. Os trens formam parte de um cenário decisivo no filme, cortando a paisagem dos lugares que atravessa. Conectados às imagens emblemáticas em torno da Revolução Mexicana e ao movimento da história de expansão das ferrovias no país, o trem apinhado de passageiros no teto assume agora outra conotação: a derrota e a fuga de todo um continente que fracassou diante das injustiças sociais decorrentes das políticas do capitalismo internacional.

As históricas imagens dos valentes revolucionários e das soldaderas que se associavam aos trens durante a Revolução Mexicana, agora, parecem distantes, diante da insegurança e da vulnerabilidade das populações que correm o sul do país rumo ao norte no teto destes comboios, expostos a diversas formas de violência. No caminho são vitimados pelos grupos de bandidos e narcotraficantes que, além de roubar seus pertencem, sequestram as

mulheres vitimando-as sexualmente e assassinando-as. É o que acontece a Sara, depois que um grupo de assaltantes descobre seu verdadeiro gênero e a carregam para um carro, fazendo-a desaparecer de forma trágica da narrativa.

Restam, portanto, Juan e Chauk, que depois de muitas dificuldades, conseguem chegar ao deserto que abriga a fronteira norte. Assassinado o indígena pelo patrulhamento da fronteira, apenas Juan consegue chegar ao território estadunidense. A vitória, nesse caso, é um subemprego numa fábrica de beneficiamento de carne, limpando em meio aos restos do material desossado o que sobra de sangue e carne de descarte. A cena final acolhe os inserts dos planos que frequentaram algumas vezes a montagem do filme: as já citadas imagens da neve que caía na noite. O que parecia uma metáfora de deslumbramento diante da neve, o fascínio de uma fantasia infantil frente ao lúdico e fantástico, o que motivava a travessia como forma de alguma saída possível, acaba por ganhar o efeito de uma antecipação na economia narrativa. Aqueles planos assumem o sentido de um *flash forward* ao vermos Juan caminhando, desolado e solitário, único sobrevivente daquele grupo de garotos, sob uma neve que insiste em cair, na saída do menino do trabalho. Sozinho, numa imagem melancólica e distópica, o rapaz observa diante de uma tênue luz de um poste isolado, numa pequena estrada coberta de neve, em contra plongée, a neve branca que vara a noite. O mesmo plano, agora sob o ponto de vista do garoto, no silêncio da noite, suporta a condição do sobrevivente. Nos créditos finais, a música dá o arremate derradeiro, introduzindo no arranjo citações à marcha fúnebre de Chopin.

Assim, nos três filmes apresentados, a fronteira assume contornos particulares; todos, porém, se controem sob a condição da periferia em que seus personagens se encontram. Ainda que com modelos bastante distintos no que cada atravessamento de muro representa, o território da fronteira é fruto da enorme desigualdade social e da condição de subdesenvolvimento em que as relações entre Estados Unidos e México se apresentam. A perspectiva da criança é fundamental nos filmes para indicar uma resposta, no plano da narrativa, àquilo que significa uma situação social experimentada por todo um continente, se tomarmos as imagens em torno do México/Estados Unidos como um emblema das geopolíticas que conformam boa parte do globo. Nos filmes, as estratégias narrativas que organizam estas histórias são diferentes, e atuam sob perspectivas também diferentes, pontuando o lugar que cada uma quer chegar. Mas todas são fortemente ancoradas em um imaginário que tem na infância um ponto de partida importante, através do qual estas particularidades narrativas se constroem.

Referências

- HAESBAERT, Rogério. *Contenção territorial: 'campos' e novos muros*. Boletín de Estudios Geográficos de la Universidad Nacional de Cuyo, v. 102, p. 24-45, 2015.
- _____. *Territórios em disputa: desafios da lógica espacial zonal na luta política*. Campo - Território, v. 9, p. 1-17, 2014.
- _____. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- _____. Um sentido global do lugar. In ARANTES, Antonio A. *O espaço da diferença*. Campinas: Papius, 2000.
- RODIER, Claire. *Des frontières qui servent à générer des profits financiers et idéologiques*. Entrevista concedida a Fabrice Tassel. Libération, 01/10/2012. Disponível em http://www.liberation.fr/france/2012/10/01/claude-rodier-des-frontieres-qui-servent-a-generer-des-profits-financiers-et-ideologiques_850240 Acesso em 30/06/2018.

Nota

- 1 Ver matéria publicada pelo site da Revista Carta Capital, de 30/06/2018. <https://www.cartacapital.com.br/internacional/separacao-forcada-de-familias-na-fronteira-gera-indignacao-nos-eua> Acesso em 30/06/2018.
- 2 Segundo matéria publicada pelo G1, oito crianças brasileiras já foram separadas de suas famílias este ano na fronteira, durante tentativa de ingressar de forma ilegal nos Estados Unidos. Consultar: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/oito-criancas-brasileiras-foram-separadas-dos-responsaveis-ao-entrar-nos-eua-diz-diplomata.ghtml> Acesso em 30/06/2018.
- 3 É importante afirmar que o discurso em defesa da "guerra contra as drogas" acionada ainda no governo Nixon, na década de 1970 nos Estados Unidos e logo mobilizada como ação para todas as políticas de segurança na América Latina, apresenta também outros interesses, como o desenvolvimento da indústria bélica, que é uma parcela importante da economia dos EUA, bem como coloca em prática uma eficiente política de controle social na América Latina ao levar a cabo um projeto de extermínio e encarceramento de um imenso número de jovens das regiões periféricas e marginalizadas latino-americanas.
- 4 A primeira etapa de construção de um trecho de 24 quilômetros do muro, aprovada pelo Congresso americano, já teve início, junto à cidade de San Diego. Para dar continuidade à obra, o governo Trump conseguiu flexibilizar parte das leis ambientais dos Estados Unidos, que colocavam entraves ao projeto pelo impacto destrutivo que tal intervenção traria ao meio ambiente.
- 5 As traduções deste artigo são de responsabilidade do autor. "When Mexico sends its people, they're not sending their best. (...) They're sending people that have lots of problems, and they're bringing those problems with us. They're bringing drugs. They're bringing crime. They're rapists." Ye Hee Lee, M. (2015). Donald Trump's false comments connecting Mexican immigrants and crime. The Washington Post. Disponível em https://www.washingtonpost.com/news/fact-checker/wp/2015/07/08/donald-trumps-false-comments-connecting-mexican-immigrants-and-crime/?noredirect=on&utm_term=.2131792ede2a Acesso em 08/08/2017.
- 6 "Depuis longtemps, je m'interroge sur l'efficacité des politiques qui depuis vingt ans prétendent gérer et contrôler les migrations, alors qu'on nous présente toujours les pays riches comme des territoires menacés par une invasion imminente. Comme si chaque nouveau dispositif de contrôle mis en place n'avait pour utilité que de

révéler les failles et les lacunes des précédents, et pour finalité de justifier les suivants. L'agence européenne des frontières, Frontex, est l'illustration de ce paradoxe. En cinq ans, elle a vu son budget multiplié par quinze. C'est beaucoup, en période de crise! On ne peut s'empêcher de penser que les murs, les grillages, les radars, et maintenant les drones dont se couvrent les frontières servent moins à empêcher les gens de passer qu'à générer des profits de tous ordres: financiers, mais aussi idéologiques et politiques". Disponível em http://www.liberation.fr/france/2012/10/01/claude-rodier-des-frontieres-qui-servent-a-generer-des-profits-financiers-et-ideologiques_850240 Acesso em 30/06/2018.

- 7 Podemos nos remeter a um panorama de muros que inclui, dentre outros: o Muro do Saara, Marrocos/Argélia, Botswana/Zimbábwe, Israel/Síria, Israel/Jordânia, Hungria/Sérvia, Quênia/Somália, Índia/Paquistão, Índia/Bangladesh, Paquistão/Irá, Paquistão/Afganistão, China/Coreia do Norte, Coreia do Sul/Coreia do Norte, sem contar os muros internos nacionais, que também diagnosticam efeitos de exclusão social e acirram discursos de estigmatização e criminalização da pobreza, como o muro erigido na Rodovia dos Imigrantes, em São Paulo, como forma de isolar a comunidade de Vila Esperança, em Cubatão. Podemos mencionar ainda o muro de contenção das margens da Linha Vermelha, no Rio de Janeiro, que isola visualmente o usuário da rodovia expressa do entorno formado pelo Complexo da Maré. Sem dúvida, a presença destas barreiras oferece uma importante dimensão da organização dos espaços de conflitos numa ordem geopolítica contemporânea.
- 8 "What can be simpler or more accurately stated? The Mexican Government is forcing their most unwanted people into the United States. They are, in many cases, criminals, drug dealers, rapists, etc." Ye Hee Lee, M. (2015). Donald Trump's false comments connecting Mexican immigrants and crime. The Washington Post. Disponível em https://www.washingtonpost.com/news/fact-checker/wp/2015/07/08/donald-trumps-false-comments-connecting-mexican-immigrants-and-crime/?noredirect=on&utm_term=.2131792ede2a Acesso em 08/08/2017.
- 9 "I can never apologize for the truth. I don't mind apologizing for things. But I can't apologize for the truth. I said tremendous crime is coming across. Everybody knows that's true. And it's happening all the time. So, why, when I mention, all of a sudden I'm a racist. I'm not a racist. I don't have a racist bone in my body." Ibidem
- 10 Em 2003, o então ator Arnold Schwarzenegger, austro-americano, foi eleito governador da Califórnia pelo Partido Republicano. Com uma agenda política conservadora e de muitas ações políticas marcadas por posturas contrárias aos direitos dos imigrantes mexicanos no estado, foi reeleito para o cargo em 2006.
- 11 Essas pinturas dos olhos nos remetem a forma como algumas culturas originárias pintavam seus rostos.

Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais)

Micael Herschmann

Doutor em Comunicação pela UFRJ, pesquisador 1 do CNPq, professor do PPGCOM da UFRJ, onde também dirige o grupo de pesquisa Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (e-mail: micaelmh@pq.cnpq.br).

RESUMO

Busca-se subsidiar o debate teórico-metodológico que envolve não só o conceito de cena, mas também o de circuito e de territorialidades sônico-musicais, os quais são empregados pelos pesquisadores que atuam na interface da comunicação e da música no Brasil. A partir da literatura especializada, busca-se repensar as potencialidades e limitações relacionadas à utilização destas diversas noções.

Palavras-chave: Comunicação, Música, Cultura, Cenas; Circuitos, Territorialidades.

Antes de mais nada é fundamental salientar que não se propõe a defender aqui o emprego de um determinado conceito em detrimento de outro. Parte-se da firme convicção de que todo pesquisador deve ter autonomia para decidir qual arcabouço conceitual e instrumental de análise são mais uteis para o desenvolvimento de um determinado estudo. Vale sublinhar a relevância da liberdade acadêmica, frente às pressões dos novos modismos e do conservadorismo acadêmico. O objetivo deste trabalho é subsidiar um pouco o debate teórico-metodológico que envolve o conceito de cena, circuitos e territorialidades, os quais são empregados largamente pelos pesquisadores que atuam na interface da comunicação e da música no Brasil.

Adverte-se aos leitores que não se analisará detalhadamente aqui a trajetória deste conceito, o qual foi cunhado pelo jornalismo cultural na década de 1940, mas que apenas ganhou envergadura acadêmica mais recentemente, na década de 1990, a partir da conceituação e empregos propostos por Straw (1991)¹. Entretanto, aos interessados recomenda-se a leitura da seguinte bibliografia especializada, a qual oferece um histórico mais completo: Olson, 1998; Stahl, 2004; Freire Filho e Fernandes, 2006; Sá, 2011; Janotti Jr., 2011, 2012a, 2012b e 2012c; Straw, 1991, 2006; Bennet e Peterson, 2004; Hesmondhalgh, 2005; Bennett e Kahn-Harris, 2004.

Ainda a título introdutório, é preciso que se enalteça o quanto este debate em torno da noção de *cena* - proposto para ser problematizado nesta publicação - é extremamente oportuno, na medida em que um número significativo dos trabalhos apresentados nos eventos do campo da comunicação pelos pesquisadores de música empregam este conceito, de maneira ocasional ou de forma sistemática².

Entre Cenas e Circuitos

Apesar de não ser o aspecto mais valorizado pelos investigadores de música - quando empregam atualmente a noção de cena -, no conjunto de pesquisas deste tipo que vêm sendo realizadas no Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM) da Escola de Comunicação da UFRJ, sob minha supervisão, têm se privilegiado ligeiramente o *aspecto processual* associado a este conceito. Em sua primeira definição, Straw articulou as noções de *campo* de Bourdieu (1983), *lógicas das mercadorias* de Miége (1989) e de *práticas cotidianas* de De Certeau (1994), buscando assim também ressaltar mais precisamente as *dinâmicas* e *processos*. Ele mesmo reconhece ao afirmar que, ao cunhar

esta noção, ainda nos anos de 1990 “(...) estava preocupado tanto com o movimento e o desenvolvimento de circuitos de estilo [que incluem as etapas de produção, circulação e consumo], quanto com os tipos de mundos nos quais as pessoas viviam sua relação com a música” (Janotti Jr., 2012c, p. 9). Ou seja, na primeira definição este autor propôs considerar a cena como um determinado “contexto”, no qual práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras, dentro de uma variedade de processos de diferenciação e afiliações, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua (Straw, 1991). Convergente a estes argumentos, Freire Filho e Fernandes ressaltam que este autor estava mais interessado em analisar as alianças e coalizões ativamente criadas e mantidas através das quais “(...) são articuladas formas de comunicação que contribuem para delinear fronteiras” (Freire Filho e Fernandes, 2006, p. 30). Portanto, a ideia da cena como um “contexto” ou “espaço cultural” já estava presente, mas não era propriamente enfatizada: Straw naquele momento estava mais preocupado com as dinâmicas do “campo” as quais envolviam os indivíduos em cada cena musical (assim buscava privilegiar a análise das tensões e articulações entre os atores que gravitam na cena) e que garantem (ou não) a continuidade das mesmas (Straw, 1991; Janotti Jr., 2012)³.

Portanto, nas pesquisas desenvolvidas na primeira década do século XXI (sob minha coordenação⁴), nas quais se privilegiou a dimensão econômica do universo da música – desenvolvendo-se estudos sobre a indústria da música emergente (Herschmann, 2007 e 2010) – buscou-se refletir sobre os *processos* da “velha e nova economia da música” que nos diferentes contextos analisados variavam em seus níveis de fluidez e informalidade. Nas avaliações dos estudos de caso da indústria da música nacional realizados, chegou a ser elaborada uma tipologia precária que comparava o conceito de cena, com o de “circuito” (Herschmann, 2007) e “cadeias produtivas” (Throsby, 2000). Nas pesquisas, foi possível constatar que o conceito de cadeia produtiva engessava boa parte dos casos analisados: não parecia estar dando conta do que está acontecendo em diferentes localidades do globo, tendo em vista especialmente as novas rotinas envolvendo os atores no universo independente da música. Assim, aproximou-se o conceito de *cena* ao de *circuito*, pois ambos sugeriam relações mais fluidas, marcadas por um cotidiano de informalidade, no qual o protagonismo é dos atores sociais: sugeriam um contexto em que os *laços* e *afetos* (gostos e prazeres) são tão importantes quanto a *sustentabilidade*, tendo mais peso que os *contratos* e a *formalidade*.

(...) [É de grande relevância o estabelecimento de] (...) uma diferenciação conceitual entre *cenas*, *circuitos* e *cadeias produtivas*, pois estas noções são muito empregadas para qualificar a dinâmica do universo da música.

(...) as *cenias* seriam mais instáveis e nelas seria possível atestar um maior protagonismo dos atores sociais. As *cenias* dependeriam de gostos, prazeres e afetividades construídas entre os atores (...) [poder-se-ia] afirmar que existiria nas *cenias* mais empenho de continuidade por parte dos atores do que propriamente uma rebeldia subcultural (...) no caso dos *circuitos*, as alianças e afetos são igualmente importantes, mas estes seriam menos fluidos que as *cenias*. (...) Existiria nos *circuitos* culturais níveis de institucionalidade e monetarização dos objetivos traçados, isto é, a dinâmica deles seria de certa forma híbrida: muitas vezes encontraríamos *circuitos* com graus expressivos de formalismo (...), contudo ainda assim é possível se identificar um razoável protagonismo dos atores sociais nas iniciativas, dinâmicas e processos engendrados nos *circuitos* (...) [E nas *cadeias produtivas* existe invariavelmente] uma dinâmica mais institucionalizada e uma forte preocupação com a lucratividade (...). [Essas estariam organizadas] (...) segundo boa parte da literatura de economia da cultura em: contratos de trabalho; o protagonismo dos atores sociais encontra-se em articulação e tensão com regras/normas impessoais e pré-estabelecidas; podem estar construídas em várias escalas (locais, nacionais, transnacionais); e se definem como conjunto de atividades que se articula progressivamente, desde os insumos básicos até o produto/serviço final (...). [Portanto] buscando compreender especialmente a dinâmica da indústria musical independente, vem se empregando sistematicamente os conceitos de *cenias* e *circuitos* (Herschmann, 2010, p. 40-41).

Portanto, naquele momento os aspectos *espaciais* eram ainda relativamente secundários: não eram exatamente o foco principal das pesquisas desenvolvidas na década passada, ainda que a articulação da produção musical *indie* com os territórios fosse uma questão presente e relevante nestes estudos. Naquele momento, buscava-se compreender de que forma a indústria da música – nos seus *circuitos* e *cenias* – poderia construir caminhos alternativos de sustentabilidade num contexto de crise e desvalorização dos fonogramas: investigava-se a relevância dos afetos, das estesias e das experiências musicais (ao vivo) para o êxito de algumas iniciativas (comerciais e outras não inteiramente comerciais).

Aliás, curiosamente, no que se refere à *espacialidade*, tanto as *cenias* quanto os *circuitos* são portadores de uma ambiguidade que dificulta uma utilização mais precisa: afinal, de forma bastante similar às *cenias* (Bennett, Peterson, 2004), tem sido possível atestar nas pesquisas, que há *circuitos* que se desenvolvem no âmbito local, nacional ou mesmo global.

Alguns autores como Jameson (1997) postulam que as *categorias espaciais* hoje são mais importantes hoje que as *categorias temporais* (que caracterizariam de forma emblemática a modernidade) e estaríamos acompanhando nas ciências humanas a emergência de interpretações que constroem uma espécie de “geografia cultural” (bastaria se avaliar a relevância da *espacialidade* e dos

mapeamentos hoje). Ainda que se possam questionar estas afirmações do autor, estas nos levam a refletir sobre possíveis tendências no meio acadêmico na atualidade⁵.

Em certo sentido, seguindo esta tendência, Straw em 2006 redefine o conceito de cena, enfatizando mais claramente a metáfora *espacial* – a noção de “cena como espaço cultural” – e colocando os aspectos *processuais* em segundo plano (Straw, 2006). Para ele, nas análises das cenas é preciso “(...) considerar a circulação de bens e a variedade de pontos – geográficos, institucionais, econômicos e afetivos – nos quais esses bens encontram usuários e consumidores” (Janotti Jr, 2012c, p. 4). Ao analisar a redefinição conceitual proposta por Straw em 2006, Sá identifica que a noção passa a sugerir mais claramente: “(...) a) congregação de pessoas num lugar; b) o movimento destas pessoas entre este lugar e outros; c) as ruas onde se dá este movimento; d) todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; e) o fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local; f) as redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade (Sá, 2011, p. 152)”.

O próprio Straw ressalta que a noção de cena (especialmente a redefinição que enfatizou os aspectos espaciais) não só aproximou os novos estudos de música popular da *geografia* e da *antropologia cultural*, mas também afastou estes pesquisadores da agenda mais tradicional da *etnomusicologia*. As preocupações com autenticidade e identidade⁶, que marcaram a onda inicial dos estudos de música popular, cederam espaço para pesquisas mais empenhadas em analisar a dinâmica da música e dos atores envolvidos no espaço, especialmente urbano (Janotti Jr., 2012c).

Buscando evitar possíveis mal entendidos sobre os apontamentos apresentados: vale ressaltar que não se busca avaliar aqui se o conceito de *cena* é mais preciso do que o de *circuito* para se repensar a espacialidade que se constrói no universo da música⁷. Aliás, vale a pena reiterar a relevância do conceito de cena para o desenvolvimento dos estudos de comunicação e música no Brasil: seu largo emprego, de forma bastante profícua, nos últimos anos vem permitindo avançar o conhecimento a respeito de dinâmicas socioculturais e políticas importantes, de grande vitalidade na cultura musical urbana atual. Sem oferecer uma lista completa, poder-se ia mencionar: Amaral, 2007; Bezerra e outros, 2011, Garson, 2009; Eugênio, Lemos, 2007; Silveira, 2010; Janotti Jr., 2011, 2012a, 2012b; Sá, 2011; Herschmann, Fernandes, 2012b; Freire Filho, 2007; Freire Filho, Fernandes, 2006, Borelli e outros, 2009. Infelizmente, apesar do intenso emprego desta noção pela academia, chega a ser surpreendente que exista tão pouco debate e reflexão teórica a este respeito no Brasil.

Sá, em um pioneiro trabalho publicado em 2011, analisa a trajetória do conceito de cena e considera como oportuna a crescente utilização deste conceito como uma alternativa a conceitos tradicionalmente empregados nas ciências humanas, tais como “subcultura” (Hebdige, 1979; Hall, Jefferson, 1976, Bennett, Kahn-Harris, 2004), “comunidade” (Straw, 1991, Grossberg, 1997) e “neotribalismo” (Maffesoli, 1987; Hesmondhalgh, 2005). Em seu trabalho esta autora justifica acertadamente o emprego desta noção, na medida em que a mesma permite compreender – em inúmeros casos – a complexa dinâmica dos vínculos transitórios, a espacialidade fluida e tensões que, com frequência, os atores constroem no mundo contemporâneo.

Entretanto, ainda que a aplicação destes conceitos possa vir a ser problemática, dependendo do contexto específico no qual os objetos de estudo estejam inseridos, é importante salientar que estes não devem ser descartados de antemão: isto é, estas noções foram e podem continuar sendo de alguma utilidade para o desenvolvimento das pesquisas. Cabe sublinhar que, não só que emprego da noção de cena não é *universal*, mas também que esta pode ser utilizada de forma articulada a alguns destes conceitos mais recorrentemente utilizados no meio acadêmico⁸.

Pesquisando as territorialidades (sônico-musicais) nas cidades

Analisando as últimas considerações sobre a noção de cena elaborada por Straw, poder-se-ia afirmar que esta sublinha relações de todo tipo que são construídas no espaço, sejam aquelas negociadas em âmbito local, nacional e/ou global. No entanto, nesta valorização da espacialidade, é preciso que se atente para o fato de que as apropriações e agenciamentos que se produzem em diferentes localidades – que transformam espaços em “lugares” (Santos, 1996 e 2005) – podem não ser exclusivos dos atores pesquisados. Em razão disso, é que se postula que o termo “territorialidade” e não de “território”: aliás, a noção de *territorialidade* ou até *multiterritorialidade* (Haesbaert, 2002, 2010 e 2012) parecem ser mais adequadas para analisar as dinâmicas que envolvem de modo geral os agrupamentos sociais – a maior parte deles “juvenis” (Martín-Barbero, 2008; Canclini e outros, 2012; Borelli e outros, 2009; Margulis e outros, 1998) – em um mundo contemporâneo marcado por nomadismos e fluxos intensos (Maffesoli, 2001).

Reitero mais uma vez que não há uma intenção de condenar ou mesmo de recomendar o uso da noção de cena ou de outra qualquer. Busca-se neste

artigo apenas contribuir com a reflexão conceitual, tendo em vista o peso que a dimensão espacial passou a ter no debate científico. Analisando retrospectivamente os estudos de música realizados no âmbito do NEPCOM nas últimas duas décadas é possível constatar que há dois conjuntos: a) no primeiro, a ênfase das pesquisas era nos vínculos sociais entre os atores (identidades, sociabilidades, etc.) e nos processos de produção, circulação e consumo de música (que redundam em processos de comercial e não comercial)⁹; b) e, no segundo, claramente a dimensão espacial é central para a organização do trabalho científico, pois se tem partido da premissa de que a música, quando agenciada pelos agrupamentos sociais na ocupação do espaço público, é um recurso capaz de ressignificar em algum grau os territórios.

Assim, na década atual, nas últimas pesquisas desenvolvidas, têm-se utilizado com frequência a noção de *territorialidade sônico-musical*, articulada a outros conceitos que enfatizam mais diretamente os aspectos espaciais relacionados aos objetos de estudo e que já eram utilizados, tais como “mapa noturno” (Martín-Barbero, 2004) e “paisagens sonoras” (Schafer, 1969), “desterritorializações e reterritorializações” (Deleuze, Guattari, 1995): nestes estudos mais recentes vêm se buscando compreender a dinâmica dos agrupamentos sociais (a maioria protagonizada por jovens), que giram em torno de gêneros musicais os quais vêm ressignificando (e reconfigurando) - mais ou menos temporariamente - os espaços, especialmente das cidades contemporâneas (Herschmann e Fernandes, 2012a, 2012b). Poder-se-ia afirmar que estes atores sociais pesquisados vêm construindo *territorialidades, espacialidades* que afetam o ritmo e o cotidiano das cidades, em diferentes localidades, tais como: ruas, praças, galerias, praias, jardins, etc.

Estes “agenciamentos” (Deleuze, Guattari, 1995) - territorialidades, espacialidades - remetem a processos de subjetivações dos atores que constroem referenciais que não são fixos, isto é, as fronteiras estão sempre mudando, tendo em vista o constante fluxo dos interesses e demandas negociados entre os envolvidos direta e indiretamente. A sociedade contemporânea se caracteriza pela circulação, por intensos fluxos, pelo seu nomadismo (Maffesoli, 2001). Assim, as espacialidades - como um palimpsesto de territorialidades ou, como sugere Haesbaert, como multiterritorialidades presentes num território (Haesbaert 2010 e 2012) - constroem uma polissemia de sentidos e significados que são resultado das constantes interações sociais. Assim, a ideia, por exemplo, de periferia e centro são atravessados pelos constantes agenciamentos, pelos diferentes sentidos e significados construídos ininterruptamente pelos indivíduos. Vale lembrar que estas categorias são oriundas da geografia, mas quando são empregadas na interface deste campo disciplinar com o âmbito sociocultural devem ser

utilizadas com cautela, evitando sentidos fechados e universais. Poder-se-ia tomar como exemplo a noção de periferia utilizada para analisar algumas produções musicais ou culturais. Uma *territorialidade sônico-musical* ou *cena* pode ser periférica quando vista sob determinado prisma ou em alguns contextos¹⁰.

Portanto, é preciso - para que seja possível construir um arcabouço instrumental mais consistente - que se procure dar conta dos intensos fluxos da sociedade contemporânea: que se enfrente o desafio de trabalhar com noções mais abstratas, tais como: “territorialidade” (Santos, 1996 e 2005; Deleuze, Guattari, 1995), “mutiterritorialidade” (Haesbaert, 2012) e “espacialidade” (Santos, 1996, 2005). Pois, do contrário, não conseguiremos compreender em profundidade o nomadismo bastante presente hoje, isto é, os complexos processos de “desterritorialização” e “reterritorialização” (as práticas sociais efêmeras e plurais) envolvendo os atores (Deleuze, Guattari, 1995), os quais ocorrem constantemente no cotidiano das culturas contemporâneas.

Considerações finais

Estes são alguns dos obstáculos conceituais não inteiramente resolvidos pelos pesquisadores que atuam na interface da comunicação & música no Brasil. Aliás, estes também são alguns dos desafios enfrentados nos estudos que têm sido realizados no centro da cidade do Rio de Janeiro com grupos musicais que atuam especialmente nas ruas do Centro da cidade (Herschmann, Fernandes, 2012a).

Tomando como alicerce todos estes estudos empíricos que vêm sendo realizados nos últimos anos (no Centro do Rio de Janeiro), poder-se-ia afirmar que nem todos estes grupos musicais fazem parte necessariamente de circuitos ou cenas musicais. Contudo, poder-se-ia argumentar que são casos de agenciamentos que, sem dúvida, promovem *territorialidades sônico-musicais*, as quais ressignificam (temporariamente e/ou com regularidade) a cidade do Rio de Janeiro¹¹. Nos casos estudados, áreas consideradas anteriormente como “perigosas” ou “esvaziadas” são agora apropriadas (“ocupadas”), agenciadas pelos atores. Nestas territorialidades se “compartilha uma intensa experiência sensível e estética” (Rancière, 2009) e se constroem identidades e sociabilidades que gravitam em torno da música e modificam o ritmo e o cotidiano urbano: seja no plano físico (com resultados significativos culturais, econômicos e sociais) ou do imaginário urbano (Herschmann, Fernandes, 2012b).

Antes de finalizar, é preciso salientar que muitas vezes os conceitos nos remetem a questões espaciais, mas estes tendem a ser diluídos em certos trabalhos, especialmente alguns desenvolvidos no campo da comunicação. O intenso emprego das novas tecnologias de informação e comunicação vem afetando nas últimas décadas a vida social e a “equação espaço-tempo”, mas deve-se tomar cuidado com interpretações reducionistas da realidade social. No conjunto de pesquisas já mencionado aqui anteriormente, o espaço continua sendo um vetor muito importante para a construção desta sociabilidade (especialmente juvenil) que gravita em torno da música. O sucesso da música no centro do Rio de Janeiro não é fortuito e/ou gratuito.

Nos trabalhos elaborados em parceria com Fernandes nos últimos dois anos, vêm se trabalhando com a hipótese de que a geografia e a arquitetura são vetores condicionantes significativos: cada vez mais este tipo de sociabilidade vem adquirindo visibilidade nas praças, jardins e “ruas-galerias” desta região (Fernandes, 2011 e 2012). Por exemplo o êxito e a grande mobilização da *música de rua* no Centro da cidade está relacionado à importância do perfil dos espaços, da beleza estética e a relevância histórica das construções desta área central da urbe (Herschmann, Fernandes, 2012b). Reiterando argumentos desenvolvidos em trabalhos anteriores: no seu conjunto, estes elementos articulados a música constroem uma “paisagem sonora” (Schafer, 1969) atraente, capaz de mobilizar segmentos sociais significativos e que vem proporcionando uma série de benefícios diretos e indiretos aos atores locais (Herschmann, 2007).

Para concluir recomenda-se aparentemente o mais óbvio e profícuo: que os pesquisadores se mantenham inquietos e críticos, ainda que se expondo à alguns riscos. Portanto, é crucial que os especialistas continuem a questionar as teorias estabelecidas e os modismos novidadeiros que emergem com frequência no meio acadêmico. Evidentemente, é preciso ter sempre em vista que os conceitos e noções são mais ou menos provisórios: devem atender necessidades de pesquisa, do contrário se convertem em “camisas de forças”, as quais engessam invariavelmente as interpretações. Vale lembrar que os pesquisadores que atuam na interface da comunicação e da música, especialmente no contexto atual, lidam com um conjunto de objetos de estudo de grande complexidade e fluidez, os quais, cada vez mais, vêm exigindo protocolos de pesquisa arrojados e renovados.

Referências

- AMARAL, Adriana. Cybersubculturas e Cybercenas. In: *Famecos*. Porto Alegre: PPGCOM da PUC-RS, n. 3, 2007.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. (eds.) *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith (eds.) *After subcultures: critical studies in contemporary youth culture*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2004.
- BEZERRA, Amílcar A. e outros. [Detonando as fronteiras: notas sobre a formação de uma Cena Metal na cidade do Recife](#). In: *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife: Intercom, 2011.
- BORELLI, SILVIA H. E outros (orgs.). *Jovens na cena metropolitana*. São Paulo: Paulinas, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.**
- CANCLINI, Néstor G. e outros (coords.). *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Madri: Fundación Telefónica, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DE CERTEAU, Michel. A Invenção do cotidiano. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.**
- DU GAY, Paul (org.). *Production of culture, culture of production*. Londres: Sage, 1997.
- EUGÊNIO, Fernanda; LEMOS, João Francisco. Tecno-territórios: ocupação e etnografia das Cenas Eletrônicas Cariocas. In: *Anais do XVI Encontro Nacional da Compós*. Curitiba: Compós, 2007.
- FERNANDES, Cíntia S. Musicabilidade e sociabilidade: o samba e choro nas ruas-galerias do centro do Rio de Janeiro. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.
- _____. Territorialidades cariocas: cultura de rua, sociabilidade e música nas ruas-galerias do Rio de Janeiro. In: FERNANDES, Cíntia S.; MAIA, João; HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Comunicação e Territorialidade: Rio de Janeiro em cena*. São Paulo: Anadarco, 2012b.
- FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: Freire Filho, João; Janotti Jr., Jeder. (orgs.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 25-40.
- FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2007.
- GARSON, Marcelo. Bourdieu e as cenas musicais. In: *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba: Intercom, 2009.
- GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*. Durham/London: Duke University Press, 1997.

HAESBAERT, Rogério. *Dos múltiplos territórios a multiterritorialidade*. Porto Alegre: s.ed., 2004 (disponível em: www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/CONFERENCE_Rogério_HAESBAERT.pdf). Acesso em: 20/03/2013).

_____. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios a multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *Territórios alternativos*. São Paulo: Contexto, 2002.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (orgs.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war*. Londres: Hutchison & Co., 1976.

HEBDIGE, Dick. *Subculture*. The meaning of style. Londres: Methuen, 1979.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.

_____. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores, 2010.

_____. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

_____. *Lapa: cidade da música*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HERSCHMANN, Micael; Fernandes, Cíntia S. Territorialidades sônicas e ressignificação dos espaços do Rio de Janeiro. In: *Revista Logos*. Rio de Janeiro: PPGCOM da UERJ, n. 35, vol. 18/2, 2011.

_____. ; _____. Potencial movente do espetáculo, da música e da espacialidade no Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, Ana P. G.; FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, 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.

HESMONDHALGH, David. Subcultures, scenes or tribes? In: *Journal of Youth Studies*. Londres, vol. 8, n. 1, 2005.

JAMESON, Frederic. Pós-modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JANOTTI JR., Jeder. Os Cantos das Cidades: cenas musicais e mediatização na era dos downloads. In: *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2011.

_____. Partilhas do Comum: cenas musicais e identidades culturais. In: *Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Fortaleza: Intercom, 2012a.

_____. War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. In: *Anais do XXI Encontro Nacional da Compós*. Juiz de Fora: Compós, 2012b.

_____. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação (Entrevista). In: *E-Compós*. Brasília: Compós, vol. 15, n. 2, 2012c.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

- _____. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MARGULIS, Mario e outros (orgs.). *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre editores, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: Borelli, Silvia; FREIRE FILHO, João (orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008.
- _____. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Editora Loyola, 2004.
- MIÉGE, Bernard. *La société conquise par la communication*. Grenoble: PUG, 1989.
- OLSON, Mark. Everybody loves town – scenes, spaciality, migrancy. In: SWISS, Thomas e outros (eds.). *Mapping the beat*. Malden: Blackwell, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo, Ed. 34, 2009.
- SÁ, Simone. Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: Jeder Janotti Jr; Itania Maria Mota Gomes. (orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 147-162.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- SCHAFER, R. Murray. *The new soundscape*. Vancouver, Don Mills, 1969.
- SILVEIRA, Nilton. [Rótulos lisérgicos: discutindo identidades, cenas e contemporaneidade no contexto das raves](#). In: *Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste*. Campina Grande: Intercom, 2010.
- STAHL, Geoff. It's like Canadá reduce: setting scene of Montreal. In: BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith (eds.). *After subcultures: critical studies in contemporary youth culture*. Nova York: Palgrave Macmillian, 2004.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, 1991.
- _____. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (eds.). *The subcultures reader*. Londres: Routledge, 1997.
- _____. Scenes and sensibilities. In: *E-Compós*. Brasília: COMPÓS, 2006. (Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>>. Acesso: 10/01/2013).
- THROSBY, David. *Economy and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Nota

- 1 O termo foi cunhado por Straw na conferência intitulada “The music industry in a changing world” e posteriormente publicada na revista *Cultural Studies* (Straw, 1991).
- 2 Levantamento realizado pelo autor em alguns dos principais eventos da área no país (tais como INTERCOM, COMPÓS, MUSICOM, COMUSICA e MUSIMIDI) e que estão disponíveis nos anais dos últimos anos.
- 3 Herschmann e Fernandes oferecem algumas pistas para se compreender que aspectos seriam importantes para que uma cena tenha capacidade de se reproduzir: a) espaços significativos para os gêneros musicais e os atores envolvidos na mídia tradicional; b) existência de blogosfera e redes sociais dando visibilidade as iniciativas da cena; c) realização de concertos na rua e/ou em casas de espetáculo; d) para além dos concertos, a existência de espaços para trocas interpessoais onde manifestam sociabilidades e afetos; e) presença de uma produção fonográfica regular; f) interesse da crítica musical e do jornalismo cultural na sua divulgação; g) e a estruturação de circuitos de festivais e eventos (Herschmann e Fernandes, 2012b).
- 4 A primeira vez que o termo cena apareceu em trabalhos publicados pelo NEPCOM (sob minha supervisão) foi empregado de forma pouco precisa e no seu sentido mais difuso na cultura contemporânea (inclusive isso gerou mal-entendidos e uma interpretação errônea por parte de alguns estudiosos que trabalhavam com o conceito de cena). Na realidade, o termo cena foi utilizado apenas para sublinhar a enorme visibilidade alcançada pela cultura funk e hip hop nos anos de 1990, nos veículos de comunicação do país (Herschmann, 2000).
- 5 Apesar de não se concordar com Jameson - de que seja possível separar as categorias temporais das espaciais (pois estas estão interligadas) - reconhece-se aqui um investimento crescente dos atores na dimensão espacial. Como ressalta este autor, em seu livro intitulado *Pós-Modernismo*, atualmente as categorias temporais vêm perdendo importância frente às noções espaciais. Para Jameson: a) a distância espacial é, agora, a da simultaneidade temporal; b) as sociedades hoje têm uma clara percepção da efemeridade de seu passado; c) em geral não se acredita na transformação da sociedade de longo prazo (frequentemente, o presente é um instante, o passado uma idealização e, o futuro, é visto como desastroso). Para este autor, a política pós-moderna é basicamente um investimento na “tomada dos territórios”. Para ele, na pós-modernidade a política contemporânea é a política do “vivido agora” (intensamente e afetivamente) nos territórios (Jameson, 1997). Se, por um lado, é possível identificar uma continuidade da importância da temporalidade mesmo hoje (atestável, por exemplo, na relevância da tradição e autenticidade para os atores sociais); por outro lado, reconhece-se o grande investimento nos agenciamentos dos territórios, praticado por diferentes segmentos sociais. Poder-se-ia afirmar que a explosão do “neotribalismo” (Maffesoli, 1987), das cenas juvenis (musicais) e, de modo geral, os processos de reterritorialização urbanos: emergem como práticas de cunho político do início do século XXI: capazes de construir resistências, alternativas ou, ao menos, significativas “linhas de fuga” (Deleuze, Guattari, 1995).
- 6 O próprio Straw cunhou a noção de cena como uma alternativa ao conceito de “comunidade”, que possuía uma composição bem mais estável. O autor buscava um conceito que, em de certa maneira, desse conta dos processos de identificação transitórias que vinha se rotinizando na sociedade contemporânea. A noção cena para ele remeteria a um grupo demarcado por um espaço cultural, no qual coexiste uma diversidade de práticas musicais e sociabilidades que interagem de formas múltiplas (Straw, 1991 e 2006).
- 7 Entretanto, é preciso reconhecer que o conceito de circuito remeteria mais diretamente aos processos de produção, circulação e distribuição e todos os outros realizados em um determinado contexto (Hall, 2003; Du Gay, 1997).
- 8 Tomando-se os devidos cuidados teórico-metodológicos, em alguns casos os conceitos de *subcultura* e de *neotribalismo* podem ser empregados articulados ao de *cena*, contribuindo para uma compreensão mais profunda da complexidade dos objetos estudados (cf. Bennet, Peterson, 2004; Hesmondhalgh, 2005). O próprio Straw reconhece que a cena é: “(...) uma série lexical que inclui *subcultura*, *tribo* e outras unidades socioculturais nas quais se supõe que a música exista. Neste sentido, recomendo a leitura dos trabalhos de Andy Bennett e David Hesmondhalgh, os quais se preocuparam em determinar qual dessas unidades é mais útil nos estudos de música” (Janotti Jr., 2012c, p. 3).
- 9 Evidentemente, a questão da espacialidade (do território, do espaço cultural) estava em alguma medida presente nos trabalhos de pesquisa supervisionados por mim e

se traduzia em tentativas de mapeamento (“mapas noturnos”), de identificação de “paisagens sonoras” ou na análise de patamares de “desenvolvimento local” nos territórios (Herschmann, 2007 e 2010).

- 10 Poder-se-ia tomar como exemplo o trabalho e trajetória da cantora Gaby Amarantos: quando inserido na cena do tecnobrega pode ser visto como periférico em relação a outros gêneros musicais, tais como a MPB e o samba. Entretanto, o mesmo trabalho quando inserido como trilha de uma telenovela da Rede Globo - como é o caso da música “Ex mai Love” que tocava na novela intitulada *Cheias de charme*, que alcançou grande popularidade em 2012 - ocupa uma posição de centralidade em relação a boa parte da produção musical nacional, independente do seu gênero musical. A *condição periférica*, portanto, é relacional, particular, não se pode empregá-la de forma universal. Evidentemente, pode ser usada também como uma categoria nativa, mas deve ser empregada com muita cautela.
- 11 Entre 2013 e 2018 foi realizado densas observações de campo junto a 23 grupos musicais e seus fãs/consumidores, os quais tocam a maior parte do tempo e com destaque no Centro do Rio e que constroem territorialidades que gravitam em torno dos seguintes gêneros musicais: Beliscando (choro), Consciência Tranquila (música black); Fanfarrada (fanfarra); Jazz no Beco; Bagunço, Jazz da Pedra do Sal, Tree, Miraculoso Samba Jazz e Jazz do Castelo (jazz); Cinebloco, Orquestra Voadora e Os Siderais (fanfarra); Samba do Castelo, Samba de Lei, Samba da Pedra do Sal, Samba da Ouvidor e Escravos da Mauá (samba); Dandalua, Jongu da Lapa e Zanzar (jongo/coco); Astro Venga, Beach Combers e Dominga Petrona (rock). À título de exemplo do que é mencionado no artigo sobre as potencialidades sônico-musicais produzidas no Centro do Rio relata-se a seguir, muito brevemente, um trabalho de campo realizado no dia 31 de maio de 2014, junto à uma iniciativa do grupo Orquestra Voadora. Nesse dia a equipe de pesquisa (que acompanharia este concerto de rua) estava um pouco apreensiva porque a atividade estava programada para ser realizada num final de um sábado na Praça da República: área considerada pela população do Rio de Janeiro como “perigosa” (de grande circulação e muito próxima à Central do Brasil) – vista pelos atores como marcada pela presença de usuários de crack, por assaltos e, em geral, pela violência urbana – e, por conta disso, muito “esvaziada” se comparada a outras localidades do Centro, especialmente nos fins de semana. Assim, a equipe tomou grande cuidado com a dinâmica não só de mobilidade e acesso ao local (procurando sempre circular em grupos), mas também de uso dos equipamentos utilizados para elaboração de registros para a pesquisa. Apesar de assistir a isso recorrentemente na pesquisa (seja na Pedra do Sal, no Castelo, na Lapa/Largo da Carioca/Praça Tiradentes, nos Jardins do MAM ou na Praça XV), a equipe de trabalho foi mais uma vez surpreendida pelo processo de “reconfiguração do espaço” (a construção de uma territorialidade temporária) que foi constituída ao longo do show do grupo Orquestra Voadora, na Praça da República. Evidentemente, mesmo antes do concerto os fãs e artistas foram se agrupando na praça e foi se criando um ambiente de intensa sociabilidade e de grande expectativa. Contudo, com soar dos primeiros acordes, há uma transformação profunda do espaço, pode-se atestar que a experiência corporal do medo vai cedendo gradativamente espaço para outras sensações estésicas sedutoras e poderosas. À medida que o grupo vai empolgando o público ali presente (naquele dia em torno de 600 pessoas) a “paisagem sonora” (SCHAFER, 1969) vai se transformando, o ambiente vai ganhando contornos dionisíacos e as sensações de fruição e prazer vão se intensificando. Vale ressaltar mais uma vez que a “performance” (ZUMTHOR, 2000) para os grupos de rua é muito importante, sobrepujando a relevância da técnica e do apuro sonoro. No caso da Orquestra Voadora, este grupo é especialmente valorizado pelo público e no universo das fanfarras, pelo cuidado que os integrantes têm com a performatividade dos concertos. Na realidade, ao longo dos concertos, os componentes do grupo interagem de forma intensa e nômade com os frequentadores: invariavelmente eles rompem com a lógica de *palco* ou da *roda*: assim não só circulam entre o público, mas também dançam e formam trezininhos com a maioria dos presentes. O ambiente de proximidade criado em torno de fanfarras é meio carnavalesco e circense, contando com a presença de artistas performáticos que recitam poemas, jogam malabares e perambulam em pernas de pau. Mesmo pesquisadores experientes são envolvidos de alguma forma pelo ambiente de irreverência, de sensação de liberdade e de êxtase. Repensando as experiências construídas em torno deste e de outros concertos de rua que foram pesquisados, poder-se-ia afirmar que, ao menos temporariamente, para todos os presentes, o fato de se viver em uma cidade marcada também pela exclusão social e pelo medo de circular em algumas áreas é colocado em segundo plano, tendo em vista o envolvimento dos atores com a experiência musical e as trocas socioculturais que são realizadas neste espaço.

Salas de estar como territórios sonoros: considerando outras territorialidades da música ao vivo

Living rooms as sound territories: considering other territorialities of live music

Victor de Almeida Nobre Pires

Professor da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) - Campus Sertão. Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas (2011) e Mestrado em Comunicação pelo PPGCOM/UFPE (2013). Membro do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE).

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo pensar a importância da territorialidade para a produção da música ao vivo contemporânea. A partir da análise da turnê “Na Sala de Estar” da banda gaúcha Apanhador Só, da rede global Sofar Sounds e de iniciativas independentes como a Undertow Music Collective, busca-se entender, com base nas noções de território-rede, territorialidade e território sônico-musical, a apropriação de ambientes domésticos para a produção de concertos independentes. Contribuindo para uma percepção das estratégias de ocupação de novos produtores, artistas e fãs ao redor do mundo.

Palavras-chave: Territorialidade; Música ao vivo; Sala de estar.

ABSTRACT

The present article aims to think about the importance of territoriality for the production of contemporary live music. Based on the analysis of the “Na Sala de Estar” tour of the Brazilian band Apanhador Só, from the global network Sofar Sounds and from independent initiatives such as Undertow Music Collective, it is sought to understand, based on the notions of territory-network, territoriality and sonic-musical territoriality, the appropriation of domestic environments for the production of indie concerts. Contributing to a perception of the strategies of occupation of new producers, artists and fans around the world.

Keywords: Territoriality; Live Music; Living Room.

Introdução

Em junho de 2015, Richard Plácido e Amanda Prado organizaram uma mobilização através do Facebook para a realização de um show da banda Apanhador Só1 em Maceió. O casal procurava algo em torno de 30 pessoas que quisessem assistir a uma sessão do “Acústico-Sucateiro”, show em que o grupo apresentava releituras de seu repertório se valendo de instrumentos acústicos e sucata como elementos percussivos. O custo seria de R\$ 25 e a previsão de realização seria entre outubro e novembro. Apesar dos gaúchos serem uma banda até grande para o mercado independente nacional, terem lançado três discos e terem circulado por boa parte do Brasil em festivais e eventos independentes, eles nunca tinham vindo a Maceió.

A questão é que o Apanhador Só tinha feito, durante o ano de 2015, um projeto de financiamento coletivo para a realização da turnê “Na Sala de Estar”, circulando por todo o Brasil apresentando dois shows da banda, um acústico e outro elétrico, ambos em formato intimista. O projeto orçado inicialmente em R\$ 77 mil fechou levantando quase R\$ 105 mil. Em tempos de início de cortes de patrocínio privados e estatais pós-crise econômica internacional, isso era algo notável.

O projeto de financiamento previa a compra de um equipamento de áudio que tornasse possível a realização do show em locais pequenos. Estavam orçados amplificadores, mesa de som, caixas de som, pedestais, microfones, toda a aparelhagem que tornasse possível a apresentação. Além disso, um carro que pudesse transportar banda e equipe, bem como, uma carrocinha que coubesse todo o equipamento adquirido. Após a realização de toda a turnê, em 2016, a banda venderia o carro e, com o dinheiro, pagaria a gravação do quarto álbum.

Através do site do Catarse, a banda divulgou uma lista de possibilidades de contribuições, com valores diferentes, e em retribuição, os fãs-colaboradores receberiam espécies de recompensas que iam desde ingressos para a turnê e, até mesmo, apresentações privadas do show do acústico da banda. Após a divulgação antecipada do roteiro da banda, que previa uma parada em Maceió, Richard e Amanda decidiram comprar um show da banda. A apresentação seria realizada na área da frente da casa deles, localizada na parte alta de Maceió, no bairro do Eustáquio Gomes.

Com o sucesso da campanha e o andamento da turnê, dia 31 de outubro a banda chegou a Maceió. A casa de Richard e Amanda estava decorada com

pequenos quadros e objetos que remetiam ao grupo gaúcho. Cheguei ao Eustáquio Gomes no final de tarde e encontrei logo várias cadeiras numa disposição de plateia e as cadeiras dos músicos. Sem nenhuma amplificação, o quarteto se apresentou por praticamente 1h30, apresentando releituras de suas canções em formato acústico e tocadás, quase exclusivamente, com sucata.

A experiência do intimismo e da informalidade num show de uma das grandes bandas do cenário independente nacional, acostumada aos grandes palcos e com passagem por grandes festivais como o Lollapalooza Brasil e o South By Southwest (SXSW), nos Estados Unidos, é algo interessante. Perceber essas estratégias de ocupação do ambiente doméstico por parte de uma banda independente, é atentar para novas utilizações e significações do território urbano. O presente artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre as redes musicais construídas através da realização de shows nas casas dos fãs, buscando entender a música, aqui em específico os shows, como objetos distribuídos que conformam sonoridades, sociabilidades e territorialidades.

Para este texto, a intenção é problematizar o ambiente doméstico, ocupado por bandas e produtoras independentes para a realização de concertos intimistas, como território sonoro. Para tanto, é proposta uma análise, a partir da observação participante (ROSENTHAL, 2014) do show do Apanhador Só, mas também de iniciativas como o Sofar Sounds, rede criada em Londres no ano de 2009 que visa a realização de shows intimistas e secretos, e da Undertow Music Collective, produtora de turnês de sala de estar nos Estados Unidos, com o objetivo de entender o papel do território para a música independente e seu segmento ao vivo.

Acredito que pensar a ocupação, bem como a apropriação, simbólica e cultural de um espaço como forma de prover novos contornos e funções para o ambiente doméstico, ou qualquer outro em questão, nos chama a atenção para a importância de refletir sobre o papel do território como elemento, ou actante, ativo e constituinte das redes da música ao vivo. Buscando entender não apenas como o espaço contribui nas conformações de eventos específicos, mas também como também podem auxiliar no processo de construção de padrões de consumo cultural, estratégias produtivas criativas para a música independente e, inclusive, dando contornos de um cosmopolitismo formatado em rede.

Muito mais que uma ocupação aleatória de um espaço, a ocupação de salas-de-estar significa muito para as redes que são conformadas em torno da música ao vivo contemporânea. E, aqui, esse lugar que sintetiza intimismo,

proximidade e um senso de exclusividade ganha novas possibilidades criativas quando pensadas em paralelo com questões de mercado, produção e tendências do universo da música.

“De sala em sala”: considerando a espacialidade em redes de música ao vivo

O espaço e a localização são fundamentais para a compreensão da música ao vivo contemporânea. Como poderíamos entender um show sem levar em consideração o espaço/território em que ele ocorre? Como poderíamos imaginar redes em torno dos concertos ao vivo se não pensamos na espacialidade que territorializa e reterritorializa as relações e associações construídas? Como poderíamos desconsiderar os processos de criação coletiva envolvida na maneira de ocupar um determinado espaço?

Pensar essas questões espaciais ligadas às dimensões constitutivas da música ao vivo em sentido amplo, é reconhecer a importância, e a participação, por exemplo, da Cidade do Rock para a conformação do Rock In Rio; dos grandes teatros e câmaras para o consumo de música erudita; dos bunkers² para o heavy metal; dos porões apertados para o punk. O local, muito mais que um simples terreno abstrato onde os fenômenos se materializam, é um agente que também age e formata concertos, impõe questões, potencialidades e limites para as relações que emergem no seu terreno.

É possível ver como a própria cidade tem sido um lugar de constante tensionamento da música ao vivo, que ocupa e se manifesta, crescentemente, nos passeios e áreas públicas. Herschmann e Fernandes (2016) mostram como a cidade do Rio de Janeiro, e seus espaços públicos, tem sido um terreno próspero para o surgimento de novas e tradicionais manifestações musicais. Temos visto também como redes sociais globalizadas que usam a cidade como cenário para a música ao vivo, como é o caso da BalconyTV3. E também temos testemunhado como a música ao vivo se faz presente nos movimentos de resistência para ocupação de espaços urbanos, como nos casos de Wall Street e do Cais Estelita, por exemplo,

O próprio desenvolvimento do negócio da música ao vivo, se formos pensar o caso dos festivais, reconfigura o alcance e a projeção espacial que os eventos têm, criando novas territorialidades e dando novas dimensões, ao mesmo tempo que impõe novas barreiras para músicos, produtores e fãs. Um exemplo possível é a estratégia de negociação e a busca pela exclusividade na

contratação de artistas que tem feito os grandes eventos, majoritariamente preocupados em proteger seus investimentos, endossarem com rigor as cláusulas de raio de abrangência.

Em reportagem para o site *Consequence of Sound*, Gwee4 analisa algumas cláusulas contratuais a partir do caso do Lollapalooza na cidade de Chicago. Segundo consta, o evento tem exigido exclusividade para artistas dentro de um raio de 300 milhas (aproximadamente 480 quilômetros) por cerca de 9 meses (seis antes do evento e três após a apresentação), válido, inclusive, para músicos e bandas locais. Com isso, músicos e produtores tem se encontrado em uma difícil missão de manter as turnês durante a entressafra dos festivais de verão e capitalizar em cima das aparições nesses eventos, uma vez que, quase todos os grandes centros urbanos na América do Norte, onde esses festivais são realizados, se encontram protegidos por cláusulas contratuais e, geralmente fica difícil ou até mesmo inviável o retorno a essas cidades em um curto espaço de tempo. Inclusive, dificultando a marcação de shows em casas locais que, segundo a reportagem, são um dos agentes mais afetados pelas restrições.

Mesmo não sendo uma prática nova ou mesmo inovadora, as restrições contratuais, que inclusive são notáveis em festivais de grande porte ou mesmo nos independentes em território brasileiro, tem reconfigurado os limites e as fronteiras que definem as territorialidades da música ao vivo. Basta ver, por exemplo, quantas bandas que vinham para o Nordeste para festivais como o Rec-Beat ou Abril Pro Rock, conseguiam circular pela região, principalmente, sendo atrações de maior porte. Outro dado, é pensar quantas bandas que se apresentam no Lollapalooza Brasil, realizado na cidade de São Paulo, chegam a se apresentar no Rio de Janeiro. Ou, ainda, quantos músicos que são contratados para o Rock In Rio conseguem se apresentar em evento solo em São Paulo.

Essas questões nos fazem dar uma outra importância à construção das espacialidades que são conformadas nas redes da música ao vivo, vendo como a dimensão econômica, territorial e musical podem, sim, construir interfaces e nos levar a ter um entendimento muito mais amplo das territorialidades construídas, que parecem obedecer mais a questões de ordem simbólica do que, necessariamente, geográfica. Essa dimensão simbólica do território não diz respeito apenas aos grandes eventos e suas cláusulas contratuais de raio de atuação.

Como possibilidades criativas, o próprio modo de produção e consumo ao vivo construído ao redor de redes como a do Sofar Sounds, baseados no

intimismo voltado para o consumo musical, também tensiona seus próprios modos de ocupação e apropriação territorial, a partir da ressignificação e construção de significados simbólicos para territórios já existentes.

O Sofar Sounds (sigla para “Songs From A Room”) começou em março de 2009 na sala da casa do compositor e co-fundador Rafe Offer. A ideia por trás do movimento era dar suporte a bandas e artistas emergentes independentes e realizar apresentações em formato intimista, apenas para convidados. A rede, que hoje se espalhou por mais de 410 cidades em cerca de 40 países e realiza mais de 600 apresentações por ano, organizadas por voluntários locais e com curadoria feita pela sede em Londres.

A ideia começou a nascer a partir do relato de Offer que estava cansado de ir a shows nos quais o público não estava interessado na música, principalmente de bandas mais novas. Segundo ele, não existe respeito pela música ao vivo já que é comum encontrar pessoas conversando nos locais, trocando mensagens e fazendo barulho.

Existe muito pouco foco e respeito pela música, especialmente com novas bandas. Meu amigo Dave (...) e eu estávamos em um show e aquilo estava tão barulhento que não conseguíamos ouvir o músico, foi aí que decidimos que deveria ser de outro jeito...” (OFFER *apud* FRYATT, 2013, online)

Após a primeira sessão na sua própria casa, Offer realizou, através de sua rede de contatos outros eventos nas cidades de Nova York e Paris. E com uma demanda em outros locais, o movimento se espalhou de maneira rápida e nove anos mais tarde já se consolida como uma rede importante na circulação da nova música independente global.

A fórmula usada pelo movimento é simples: transformar a casa do fã que quer fazer parte da rede como um local para shows de bandas *indies*. Aos presentes é solicitado que não conversem, teclêm ou tirem fotos e fiquem até o fim das apresentações, mas “isso é menos autoritário do que parece e, combinado com o ambiente, resultam em performances de muita energia” (OFFER *apud* FRYATT, 2013, online).

Além do Sofar Sounds, é possível visualizar uma tendência mobilizadora em torno de concertos em salas de estar por parte de artistas e produtores independentes. Mesmo em um contexto de relativa expansão dos negócios em torno dos shows ao vivo em detrimento da valorização e demanda cada vez maior desses eventos, é preciso repensar o modelo de produção baseado em casas de shows, teatros, pequenos bares e pubs dentro de um contexto de readequação das práticas musicais contemporâneas.

Não que toda a música ao vivo esteja migrando para modelos intimistas, mirando única e exclusivamente na formação de nichos e apostando nas casas de fãs como espaços privilegiados para monetarização da música e de seus produtos. Mas o que se tem acompanhado nos últimos anos, sobretudo após a consolidação dos sites de redes sociais na Internet e o surgimento de novas práticas criativas para driblar os gargalos da indústria musical – seja ela baseada em modelos de negócio com ênfase em produtos editoriais ou mesmo privilegiando a circulação e performances ao vivo – é que, cada vez mais, essas práticas têm resultado em novas formas de intervenção e ocupação do espaço urbano.

Em um cenário que se mostra cada vez mais complexo, híbrido, transformado e plural, a criatividade tem assumido um papel fundamental na maneira como artistas e produtores culturais tem refletido sobre seus modos de atuação. Afinal de contas, as cartilhas da indústria fonográfica e os modos de produção de diversos grupos de sucesso não mais dão conta das diferentes realidades existentes no universo da música. Estratégias de produção midiática, de práticas produtivas, de circulação são contextualizadas. Sem dúvida, tudo não é, e nem serve, para todos.

Com certeza, acompanhar a forma como o Sofar Sounds se organiza ao redor do mundo, uma sala por vez, e testemunhar a turnê “caseira” do Apanhador Só, em salas e quintais, foi um modo de perceber que não se tratavam de dois fenômenos totalmente desconectados. Por trás de dois fenômenos, aparentemente separados, comecei a me interessar a pensar a questão do elemento comum delas: a sala-de-estar (ou o ambiente caseiro). O que estaria por trás dessa maneira de ocupar o espaço que poderia mobilizar agentes tão distintos e, aparentemente, desconectados? Quais são as condições que podemos pensar para a música ao vivo e seu espaço hoje em dia? Do que estamos falando quando falamos nessas formas de ocupação?

A Teoria do Ator-Rede (TAR) nos dá algumas pistas para se pensar a questão do lugar dentro de uma perspectiva de rede, pensando a dimensão espacial não apenas como algo dado ou entregue, mas na verdade percebendo as dimensões relacionais dos diferentes actantes, que ao mesmo tempo que constroem redes, também constroem lugares, sendo ele também parte integrante e importante das associações.

Há, certamente, duas noções importantes para a compreensão do espaço: 1) Espaço como conceito abstrato (matemático, reservatório de todas as coisas) e, 2) Espaço como aquilo que é constituído pela distensão dos lugares (construídos historicamente), como relacional e dinâmico, o “espaço-rede”. (...). Na segunda acepção,

o espaço é uma rede de lugares e objetos que vai se formando pelas suas dinâmicas. Certamente a ideia de espaço deve ser compreendida em suas duas dimensões (a abstrata e a relacional). (...)

E quando falamos de rede a partir da TAR, é sempre bom insistir que não estamos falando apenas de infraestrutura (que pode ser visto aqui, homologamente, como “espaço”), mas sim, do que é produzido na relação entre humanos e não-humanos (ou a dimensão “local”). (LEMOS, 2013, p. 179-180)

Falar na construção de um espaço-rede é perceber, além da dimensão relacional da construção do espaço, como o espaço não pode ser concebido fora de suas utilidades e disposições com os sujeitos. Nesse sentido, buscando uma interlocução com correntes filosóficas, como a do correlacionismo, Lemos vai buscar um entendimento do espaço, não como um objeto isolado, mas, sim, como algo percebido, vivenciado, apreendido. Sendo assim, vai inferir que a relação “correlacionista” com mundo se dá a partir dos modos como produzimos espaços. “O próprio homem é produzir espacialização” (LEMOS, 2013, p. 184). Essa dimensão relacional da maneira como o indivíduo age, se relaciona e constrói redes passa diretamente por uma ideia subentendida de que uma associação em rede, agências e práticas de mediação produzem, sim, espacialidades. Se formos pensar sobre isso no universo que estamos trabalhando, podemos perceber que todas as nossas relações cotidianas com a música conformam diferentes construções de espacialidades e, de certa maneira “correlacionista”, essas espacialidades, por sua vez, constroem nossas relações cotidianas com a música. Uma instância constrói os contornos da outra.

Isso diz muito sobre os fenômenos culturais contemporâneos, uma vez que em um momento histórico marcado pela mobilidade e grande fluxo de práticas culturais não devemos perder de vista essas construções territoriais em detrimento de redes ampliadas. Os modos como nos relacionamos, criamos territorialidades e moldamos nossas práticas culturais devem ser entendidos em conjunto. A construção de territórios é uma forma que temos de vivenciar o mundo.

O mundo contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. É como se houvesse uma circulação instituída, um nomadismo generalizado e reinante em nossa subjetividade. Vivemos envoltos em universos incorpóreos que transitam e nos atravessam constantemente, colocando-nos em movimento e circulação, criando instabilidade, descompasso, quebra, cisão, crise. Quando o caos ameaça, cumpre traçar um território transportável e pneumático. Em face de tamanha mobilidade, buscamos estabelecer um mínimo de estabilidade, procurando circunscrever territórios a nossa volta. (...)

Esse atual paradigma pode ser pensado a partir das mídias sonoras e dos aparatos tecnológicos que são espécies de fábricas ambulantes, de territórios móveis. Cada vez mais, a portabilidade desses meios e equipamentos tem se difundido, criando territórios portáteis, que nos acompanham em muitos aspectos da vida, como meios de criar uma zona temporária de segurança em momentos de solidão, ansiedade, medo ou pavor, espera, monotonia. (OBICI, 2008, p. 87-88)

Ocupar, nos termos colocados por Obici, musicalmente espaços, sejam eles salas de estar ou quaisquer outros ambientes domésticos e intimistas para a produção de shows de bandas independentes têm sido práticas que organizam vivências musicais diferenciadas. Um modo de lidar com o “caos” dos grandes concertos, uma estabilidade desejada, um ambiente controlado, bem como, um tipo de território portátil, criado e recriado a cada ocasião. Construir territórios, através da arte (sendo a música um possível exemplo), é criar mundos possíveis.

Outra questão é que, como aponta Obici, a manutenção dessas territorialidades, como territórios sonoros (TS), está relacionada às suas condições de nos fazerem criar contatos mais efetivos com o sonoro. Nesse sentido, o lugar exerce tanta importância quanto os modos de produzir e consumir a música ao vivo, podendo ser entendido, não apenas como um elemento relacionado a esses processos, mas, também, parte integrante e fundamental deles.

O poder de um TS está na capacidade de estabelecer encontros mais ou menos potentes com o sonoro. Certas sonoridades – de certos lugares, máquinas, instrumentos – tendem a provocar estados de afetação com maior facilidade, sejam eles positivos, sejam negativos. Esse fenômeno pode modular nossa subjetividade, gerar mais-valia afetivo-emocional e transformações incorpóreas. O TS, por ter essas capacidades de afetação, tende a exercer uma condição de poder sobre nossa matéria sensível. (OBICI, 2008, p. 101)

É possível até dizer que essas territorialidades, ou mundos criados coletivamente, tenham ressignificado algumas estratégias de artistas, produtores e fãs no que diz respeito a circulação e consumo da música ao vivo contemporânea. Mas, além disso, tem, também, transformado os próprios ambientes onde esses shows são realizados, dando novas possibilidades para o espaço doméstico.

Na verdade, hoje mais do que nunca na história do capitalismo, a “sociedade do espetáculo” (na famosa expressão cunhada por Guy Debord) instituiu o amálgama, também no interior da “funcionalidade” capitalista, dos processos culturais de identificação e (re) criação de identidades. Compramos um produto muitas vezes mais pela sua imagem (valor simbólico) do que pela sua função (material). O marketing em torno dessas imagens criadas sobre os objetos ampliou-se de tal forma que o próprio espaço geográfico, enquanto paisagem, é

também transformado em mercadoria e vendido, como ocorre no “mercado de cidades” global (e também de regiões, podemos acrescentar). O “território simbólico” invade e refaz as funções, num caráter complexo e indissociável em relação à funcionalidade dos territórios, ou seja, a dominação lefebvreaana torna-se, mais do que nunca, também simbólica – um simbólico, porém, que não advém do espaço vivido da maioria, mas da reconstrução identitária em função dos interesses dos grupos hegemônicos. (HAESBAERT, 2014, p. 67)

Essa construção simbólica é uma das dimensões de um fenômeno interpretado por Haesbaert como multiterritorialidade. Pensando essa noção, a partir de um conceito caro dos estudos geográficos que é a territorialidade, o autor a constrói em suas perspectivas materiais (manifestada como o controle físico de um espaço), imateriais (como o controle abstrato ou “imaginado” de um espaço) e simbólicas (a partir da conformação de vivências que conjugam tanto aspectos materiais quanto imateriais das territorialidades), entendendo-a, como o autor mesmo coloca, como um “espaço vivido”.

A multiterritorialidade, então, seria a sobreposição desses espaços ou territórios construídos a partir das múltiplas vivências agenciadas e construídas em rede. Para Haesbaert essa noção pode ser entendida, ainda com mais profundidade, como a experiência do que ele chama também de território-rede, que segundo o autor, seria articulado em três dimensões, são elas:

- a) Uma dimensão de viés tecnológico-informacional, cada vez mais complexa, em torno de práticas digitais e comunicacionais que reterritorializam (não desterritorializam, como já apontado) e que “resulta na extrema valorização da maior densidade informacional extremamente seletiva de alguns pontos altamente estratégicos do espaço” (HAESBAERT, 2014, p. 81);
- b) Como sintoma do desenvolvimento tecnológico-informacional, Haesbaert destaca uma compressão espaço-tempo através de contatos globais instáveis e imprevisíveis (com a possibilidade do alcance planetário em “tempo real”);
- c) Por fim, uma dimensão cultural-simbólica que marca os processos de territorialização, assumindo também a mobilidade como parte desse processo, ou seja, quando o movimento também faz parte dos processos de criação da multiterritorialidade.

Essa construção da multiterritorialidade proposta por Haesbaert tem ressonância nos modos como Lemos vai sistematizar o entendimento do lugar dentro das discussões da TAR e como Obici vai sistematizar a sua construção de território sonoro. Mesmo que as terminologias utilizadas pelos autores

sejam distintas, enquanto Haesbaert, na sua tradição de estudo da geografia vai falar em territorialidade e na sua multiterritorialidade; Lemos, com um trato mais comunicacional, vai falar em lugar; Obici, mais fenomenologista, vai tratar de território sonoro. Cada conceito vai demonstrar preocupações específicas, mas os três partem do princípio construtivista e coletivo do território, da necessidade da vivência para entendimento da dimensão espacial envolvida nas redes contemporâneas.

A casa é a figura conceitual para entendermos o território. Ela não existia, foi construída para mantermos as forças do caos do lado de fora e proteger as forças de criação. Em verdade, o “em casa” não preexiste, se constituiu como o traçado de um círculo em torno do frágil e incerto centro para organizar um espaço limitado. As forças do caos são mantidas, tanto quanto possível, no exterior, “e o espaço interior protege as formas germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita”. (OBICI, 2008, p. 80)

As vivências relatadas aqui nesse trabalho poderiam servir de ilustração de como as salas de estar e o ambiente doméstico tem se constituído como um território para o consumo coletivo de música ao vivo. Essas vivências distintas, inclusive, têm ganhado proporções notáveis nos últimos anos. Além do Sofar Sounds e da própria iniciativa da banda Apanhador Só, existem outras redes independentes que tem se mobilizado em torno da produção e consumo de shows intimistas em salas de estar de fãs.

Turnês de artistas independentes norte-americanos como Damien Jurado, David Bazan, Owen e S. Carey, para citar apenas alguns exemplos, me apresentaram ao conceito das Living Room Tour (“turnê de sala de estar”, em português) anos atrás. Esses artistas que citei são nomes de pequeno porte no circuito musical alternativo estadunidense, geralmente músicos que excursionam sozinhos em shows voz e violão/guitarra.

Do ponto de vista mercadológico, turnês convencionais de artistas como esses são difíceis de serem realizadas em casas “tradicionais”, uma vez que eles não atraem um público numeroso o suficiente para pagar os custos da casa e levantar o dinheiro necessário para o artista sair com algum rendimento. Imaginando o caso do Apanhador Só, por exemplo, no lugar de pagar os custos de aluguel de uma casa de shows, sonorização, iluminação, hospedagem, dentre todos os outros custos de uma turnê, a banda corta alguns intermediários da produção musical ao vivo (como produtores locais, técnicos, casas de show, dentre outros), ao se aproximar dos fãs. Mesmo que a banda não consiga superar a receita de um show “normal” com cachê pago, certamente, consegue otimizar o faturamento e, com a quantidade de shows,

aumentar os lucros. Através desse sistema simbólico e solidário de circulação, a banda chega a embolsar entre 80% e 90% do apurado da bilheteria⁵.

Embora em território brasileiro, iniciativas como a do Apanhador Só e o próprio Sofar Sounds sejam consideradas “estranhas” ou “inusitadas” dado o caráter de novidade, os concertos caseiros têm ganhado cada vez mais importância dentro de mercados musicais independentes, sobretudo nos Estados Unidos e Reino Unido. Tanto é que várias iniciativas têm surgido tentando dar conta de articular fãs e artistas para a construção de turnês e shows caseiros.

Exemplo disso é a produtora Undertow Music Collective, criada em 1996, especializada no agendamento e organização de turnês de salas de estar nos Estados Unidos. A maioria dos artistas que me apresentaram ao conceito e viabilidade dessas turnês trabalham diretamente ou são agenciados esporadicamente pela empresa sediada em Champaign, cidade próxima a Chicago. A aproximação e construção de relações diretamente com os fãs é o fator principal da atuação e gestão de negócios da produtora.

Parte da possibilidade de criação dessas turnês se deve ao potencial agenciador da Internet e, sobretudo, dos sites de redes sociais. Quando a Undertow, criada inicialmente como um selo fonográfico independente “tradicional”, começou a explorar o potencial das turnês de sala de estar, não existiam redes sociais populares nos Estados Unidos, então, inicialmente as turnês eram marcadas através de listas de e-mails entre a produtora e os fãs. Até que em 2009, aconteceu a primeira turnê maior, feita por David Bazan. Eram 50 shows em salas de estar em 50 cidades. Números que fizeram a Undertow perceber que poderia se dedicar a isso como um modelo de atuação prioritário.

Sendo assim, para esse tipo de turnê ser economicamente viável, sustentável e rentável, Bazan, por exemplo, circula em carro alugado, sozinho, levando o violão que usa para as apresentações. Com um público médio de 50 pessoas por sessão e ingresso variando entre US\$ 20 e US\$ 30, o músico chega a fazer de duas a três turnês desse tipo no ano, contabilizando por volta de 150 apresentações anuais. Fazendo as projeções financeiras, é possível ter uma dimensão dos possíveis retornos, somando a isso, ainda, as vendas de produtos como discos, camisetas e outros acessórios.

Além de todo esse viés econômico que diz respeito a sustentabilidade financeira dos artistas, uma outra questão mais simbólica emerge, ligada tanto ao espaço das salas de estar quanto ao público reduzido das sessões, uma dimensão do intimismo construído nesses ambientes e valorizados dentro das redes de consumo de música ao vivo, como também acontece dentro dos

casos do Sofar Sounds e da turnê “Na Sala de Estar” do Apanhador Só.

Com base no que foi exposto aqui, acredito que existem duas questões que parecem se lançar em jogo por trás das conformações das salas de estar como ambientes integrantes das redes de consumo de música ao vivo contemporânea. O primeiro é como esses ambientes domésticos, mesmo que de maneira simbólica ou abstrata, constroem a partir de um viés multiterritorial um certo senso de mobilidade. E, posteriormente, como esse senso de movimento é o responsável pela criação de uma sensação de globalidade, que assim como acontece com os gêneros musicais, retratam modos de elitização dessas formas de consumo musical.

Territorialidade e globalidade: articulação a partir das salas de estar

Ao contrário de eventos de maior porte, como festivais localizados geograficamente e realizados anualmente nos mesmos lugares, e das casas de show tradicionais que subentendem a construção de um imaginário específico sobre as apresentações importantes já realizadas, histórico do público no local e importância do espaço para determinada cidade, no caso das salas de estar, onde são realizadas essas turnês, a territorialidade, como chama Haesbaert, é entendida a partir de seu movimento, de sua mobilidade e, assim, de todas as associações e reagrupamentos feitos constantemente para a construção desses territórios. Assim como Lemos (2013), parto do princípio de que mobilidade não é oposição de territorialidade.

Entender a mobilidade como parte da construção dos concertos em salas de estar é reconhecer os trânsitos e fluxos de ação, agência e mediação nas construções de eventos musicais ao vivo em diferentes territórios. Sobre essa questão, Obici propõe pensar, a partir de sua análise das políticas da escuta, a construção de seus territórios sonoros como lugares de passagem, efêmeros e em constante fluxo. Nesse sentido, percebemos, também, como os lugares são construídos e reconstruídos em rede, por exemplo, através das sessões do Sofar Sounds, das apresentações do Apanhador Só durante essa turnê ou, ainda, da circulação de artistas que se propõe a fazer as chamadas Living Room Tours.

Antes de comunicar, de ser musical, de agradar ou de informar, o som produz meios. São esses meios produzidos por todo tipo de parafernália sônica maquínica que estão atravessando e constituindo territórios sonoros. (...)

Os meios passam constantemente um pelo outro. Ao invés de evolução, dizemos que estão de passagem, criando pontes e túneis, deslizando uns nos outros. É

nesse fluxo que se constitui o território, o próprio lugar de passagem. (OBICI, 2008, p. 75)

Mas aí está uma das importâncias da compreensão do lugar dentro das redes da música ao vivo contemporânea e de se pensar como essas discussões podem influir nos modos como os fenômenos se fazem percebidos. A partir do caráter fugaz e passageiro do lugar, como forma de território construído coletivamente, que as salas de estar ocupam dentro da rede dos Sofar Sounds, e também dos demais casos aqui comentados, é possível localizar justamente como essa dinâmica de constante territorialização e reterritorialização constrói uma noção de globalidade e cosmopolitismo dentro dessas redes espalhadas ao redor do mundo.

É importante acrescentar a essa mobilidade física extremamente facilitada de que usufrui a classe hegemônica contemporânea, que podemos denominar, num sentido de mobilidade física, uma “multiterritorialidade sucessiva”, a sua “mobilidade virtual” ou uma “multiterritorialidade simultânea”. Como diz Bauman, a maioria das pessoas “está em movimento mesmo se fisicamente parada”. (HAESBAERT, 2014, p. 80-81)

Digo isso, com base na afirmação de Haesbaert, pois o valor cultural (FRITH, 1996) articulado pela produção desses eventos, tanto nas programações musicais, quanto dos locais de realização dos shows espalhados e, geralmente, não repetidos, discutidos anteriormente, agem sobre os processos de criação de territórios de maneira decisiva.

Quanto mais distantes as coisas e as pessoas estiverem, maior é a sensação de globalização, de atravessamento de fluxos e maior também é a deformação do espaço e do tempo, bem como o cruzamento entre micro e macro-dimensões. Mas esse não é um fenômeno da globalização, embora tenha sido ampliado por esta. Tempo e espaço aparecem então nos agenciamentos, nas associações, nas mediações, nas redes. (LEMOS, 2013, p. 195)

Portanto, é possível dizer que as multiterritorialidades construídas em torno das diversas práticas de ocupação e apropriação dos territórios inscritas nas redes da música ao vivo podem ter os rastros que evidenciam essa sensação de cosmopolitismo e globalidade. Sendo assim, não devemos suprimir, como coloca Lemos, a localidade em detrimento da globalidade, mas, sim, como aponta Regev (2013) reconhecer que esses actantes podem atuar nesses dois segmentos, notando como o sentimento de globalização emerge dessas relações, não sendo esse sentimento em si mesmo um fim, mas uma materialização de questões existentes na rede.

Sendo assim, acredito que as construções das territorialidades, muito além de serem apenas espaços dados, se constituem também como elementos

ativos e importantes para o consumo musical ao vivo. Observar como essas formações nos auxiliam a analisar uma grande variedade de questões dentro das redes, como a elitização do consumo musical e os constantes jogos de territorialização e reterritorialização que dá contornos da construção de uma noção de globalidade e dá perspectivas de um cosmopolitismo estético construído em rede.

Questões como essas são visualizáveis quando entendemos esses fenômenos contemporâneos como redes articuladas e abandonamos ideias pré-concebidas sobre nossos objetos de estudos, buscando, sobretudo, construir criativamente seus mapas de associações e relações entre actantes e outros processos do universo musical. A música ao vivo é um segmento que, ainda, precisa ser muito problematizado, sobretudo, nas suas materializações e discutidas em suas particularidades.

Considerações finais

Discutir o consumo de música ao vivo em suas mais distintas materialidades precisa ir além das concepções sobre território e territorialidade. Cada vez mais, articular a realização de eventos, sejam eles de pequeno ou grande porte, precisa ir além da sua dimensão sonora e musical, mas levar em consideração os aspectos espaciais, construídos coletivamente ao redor da música.

Sendo a música um objeto distribuído, constituída nas relações com aspectos e formações não-musicais, perceber esses contextos nos permite visualizar novas territorialidades interessantes, como as salas de estar, e suas potencialidades e limitações que, certamente, influenciam nas conformações dos eventos, formas de produção, performance e consumo musicais.

Os casos das turnês em sala de estar mostram como ambientes domésticos ganham uma importância para bandas independentes ao redor do mundo, a partir de casos como a iniciativa do Apanhador Só, do Sofar Sounds e da produtora Undertow Music Collective. Essas formas de ocupação coletiva demonstram a fluidez e dinamicidade das territorialidades musicais contemporâneas, sobretudo através das novas relações produtivas criadas entre músicos, produtores e fãs.

Referências

- BRÊDA, Lucas. *Após crowdfunding, Apanhador Só compra carro e inicia turnê nacional em salas de estar*. 2015. In: < <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/apanhador-so-compra-carro-e-inicia-turne-nacional-em-salas-de-estar/#imagem0> >. Acesso em: 01 de julho de 2018.
- FRYATT, L. *Meet the man behind Sofar Sounds – the “secret gig” movement changing the face of live music, one living room at a time*. Venture Village, 2013. Disponível em: <<http://theheureka.com/sofar-sounds-rafe-offer>>. Acesso em: 01 de julho de 2018.
- HAESBAERT, R. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. *Comunicação, Música e Territorialidades: repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro*. Logos, [S.l.], v. 23, n. 2, dez. 2016.
- LEMOS, A. *A comunicação das coisas*. São Paulo: Anablume, 2013.
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- REGEV, Motti. *Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press. 2013.
- ROSENTHAL, Gabriele. *Pesquisa social interpretativa: uma introdução*. Tradução de Tomás da Costa. Porto Alegre: Edipucrs, 2014.

Nota

- 1 Banda de rock alternativo formada em 2003 em Porto Alegre (RS).
- 2 Bunker é uma estrutura fortificada, podendo ser parcial ou totalmente subterrânea, construído para resistir aos projéteis de guerra. Na Europa, alguns bunkers construídos durante o período foram reutilizados como espaços para shows e, muitos deles, fazem parte de um circuito dedicado ao heavy metal e à música pesada.
- 3 Fundada em junho de 2006, em Dublin, a BalconyTV é uma plataforma voltada para a divulgação de shows de bandas, músicos e outra variedade de atos feitas em varandas com vistas urbanas. Artistas como Mumfords And Sons, Ed Sheeran, Jessie J, The Script, por exemplo, foram filmados pela rede antes de se tornarem famosos. Hoje, a rede está presente em mais de 50 cidades ao redor do mundo, incluindo São Paulo.
- 4 Ver: <<https://consequenceofsound.net/2016/09/music-festivals-and-the-pursuit-of-exclusivity/>>. Acesso em: 01 de julho de 2018.
- 5 Dados coletados em entrevista não-estruturada previamente com o vocalista Alexandre Kumpinski após o show Acústico-Sucateiro em Maceió, no dia 31 de outubro de 2015.

Cenas de dissenso e dispositivos interacionais na resistência insurgente criada pelos secundaristas¹

Scenes of dissensus and interactional devices in the insurgent resistance created by Secondary school students

Francine Altheman

Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero e doutoranda em Comunicação Social pela UFMG. Professora da ESPM e membro do Grupo de Pesquisa em Democracia e Justiça (Margem, DCP-UFMG).

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Doutora em Comunicação Social pela UFMG, pós-doutora em Ciências da Informação e da Comunicação pela Université Stendhal, Grenoble 3. Professora do PPCOM-UFMG, membro do Grupo de Pesquisa em Democracia e Justiça (Margem, DCP-UFMG) e pesquisadora do CNPq.

RESUMO

Este artigo analisa, em dois momentos do movimento de ocupação de escolas em São Paulo, que ocorreu em 2015, o encadeamento das ações, discussões, reações e resistências que envolveram a insurgência dos secundaristas, a partir da construção conceitual de “dispositivo” de Foucault e suas derivações para questões comunicacionais. A proposta é observar como as cenas enunciativas insurgentes representadas e narradas pelos estudantes no ato da ocupação da escola e no confronto com a polícia configuram um sujeito político que aponta para um modo de estar no acontecimento. Esse processo, inspirado também no método da igualdade de Rancière, mostra que a narrativa de si se configura como um instrumento político da ação política, fruto do empenho coletivo dos secundaristas, cujo arranjo se transforma em um potente dispositivo interacional.

Palavras-chave: Dispositivo interacional. Cenas de dissenso. Insurgência secundarista

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze, in two moments of secondary school students' movement in São Paulo, which occurred in 2015, the chain of actions, discussions, reactions and resistances that involved the students' insurgency, starting from the conceptual construction of "device" in Foucault's problematization, and its derivations for communicational issues. The proposal is to observe how the insurgent enunciative scenes, represented and narrated by the students in the act of the school's occupation and in their confrontation with the police, configure a political subject that points to a way of being in the event. This process, also inspired by the Rancière equality method, shows that the narrative of itself is a political instrument for political action, the fruit of the collective commitment of the secondary school students, whose arrangement becomes a powerful interaction devices.

Keywords: Interactional Devices. Scenes of dissensus. Secondary school students' insurgency.

Os movimentos estudantis sempre tiveram relevância na história dos movimentos sociais. No século 21, com a eclosão dos chamados “os mais novos movimentos sociais” (DAY, 2004), ou movimentos de insurgência (FOUCAULT, 2010; COMITÊ INVISÍVEL, 2016), os estudantes voltaram a protagonizar a resistência em torno de pautas sociais importantes.

Conhecida como “Primavera Secundarista”², o movimento teve início em São Paulo, em setembro de 2015³, por causa da proposta de reorganização escolar anunciada pelo governo do Estado, que iria transferir, já no ano letivo seguinte, mais de um milhão de alunos para que as escolas fossem divididas por ciclos. Como consequência dessa medida, mais de 150 escolas seriam afetadas.

Ainda em setembro daquele ano, inicia-se um levante, a princípio nas redes sociais digitais, promovido pelos alunos, que questionam o programa proposto pelo governo e reivindicam mais informações. Com o descaso que se segue por parte do governo, os alunos começam a usar o *Facebook* para discutir o assunto. O movimento tem suas primeiras discussões na rede, por meio de hashtags como #AEscolaÉNossa, #ÉNóisQueManda e #LutarPeloNossoDireito (CAMPOS, MEDEIROS e RIBEIRO, 2016).

Rapidamente, o levante vai para as ruas, ocupa as escolas e uma sucessão de eventos, que mostra o rompimento dos estudantes com o governo, culmina no recuo do governo na proposta de reorganização escolar – pelo menos temporariamente – e com a renúncia do secretário de Educação em dezembro daquele ano.

A instituição do movimento por si só já propõe processos de comunicação próprios para a manutenção e organização das formas de sua gestão cotidiana, fazendo com que um outro desenho de ordem política se tornasse possível. A apropriação de espaços conversacionais da internet, o ativismo em rede, a criação e viralização de petições e protestos, os registros audiovisuais dos atos e da truculência policial são alguns exemplos de processos comunicativos dos novos modos de insurgência que aparecem no movimento dos secundaristas (ALTHEMAN; MARQUES, 2018).

Não obstante, entendemos que há questões ainda mais potentes que envolvem os arranjos comunicacionais do movimento secundarista que podem ser apreendidas a partir da experiência das ocupações, especialmente no que se refere ao protagonismo político que o movimento proporciona aos secundaristas, alicerçado em processos comunicativos, que os impele para vivências nas quais combinam habilidades críticas de expressão, justificação recíproca e colaboração, definindo-se enquanto sujeitos políticos, éticos e sociais.

O objeto dessa pesquisa, portanto, destaca o momento em que eles ocupam a escola, gravados por eles mesmos com seus celulares, e quando a polícia chega para tentar retirá-los, à força, do local. Pensando nesse contexto, em que não se pode suprimir ou desconsiderar a voz desse sujeito político, tomamos o método da igualdade, proposto por Jacques Rancière (2000; 2009; 2012a), como inspiração metodológica para construir algumas reflexões acerca da construção desse acontecimento que define e é definido por uma cena polêmica e dissensual de conflitos.

Pretende-se compreender o encadeamento das ações, discussões, reações e resistências que envolvem o processo de ocupação, sob o olhar dos próprios secundaristas, observando como eles se apresentam, como insurgem, como apresentam suas demandas e como resistem.

A análise desses acontecimentos terá como base teórico-metodológica a proposta de Foucault ([1977] 1994; 2017) para o conceito de dispositivo, em suas derivações para questões comunicacionais (AGAMBEN, 2009; BRAGA, 2018). Para compreender a perspectiva do acontecimento como uma configuração de forças e de sentidos que estão em jogo no conflito político, recorreremos a Deleuze (2013). Ao mesmo tempo, buscamos refletir sobre a potência política das imagens, a partir das abordagens de Didi-Huberman (2010; 2017) e Rancière (1996; 2012b).

Breve contextualização

No final de 2015, um levante estudantil acontece no Estado de São Paulo por causa da proposta de reorganização escolar anunciada pelo governo do Estado. Percebendo a importância da ação direta, e não apenas do ativismo digital, e partindo de um gesto político que elege o dissenso e a articulação como forma de expressão política, estudantes secundaristas promovem um movimento de insurgência que ganha relevância nacional e passa a configurar modos de resistência e experimentação de outras possibilidades de organização política coletiva.

Diferentemente dos movimentos sociais, os movimentos insurgentes são aqueles que nascem a partir de um acontecimento, rompendo com o estado atual e propondo insurreições, que põem “devires revolucionários em ação” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 52). O ponto forte dos movimentos insurgentes é enfraquecer o tecido do exercício do governo e insuflar o próprio movimento a uma nova legitimidade.

É interessante observar que as ocupações rompem com uma instituição formal e estabelecida de governo para implementar um autogoverno, com escalas de trabalho e divisão de tarefas para a sobrevivência dos acampados, com reuniões de discussão política e de estudos, que envolvem a leitura de livros para posterior discussão e debates sobre o andamento do movimento e os próximos passos, com a organização da limpeza, alimentação e higiene realizada pelos próprios estudantes de modo horizontal, sem líderes formalizados (PELBART, 2016).

Apesar do intenso uso das redes sociais digitais, a insurgência também aconteceu fortemente nas ruas, com os corpos tomando o espaço público e configurando-se como corpo político coletivo que performa suas ações a partir de uma cena de aparência em que corpos singulares, agindo juntos e de modo articulado, ganham significância recíproca (BUTLER, 2011).

Essa onda de protestos, conhecida como movimento de secundaristas, começou com fechamento de ruas em São Paulo, fomentado por *performances* criativas dos alunos e culminou com a ocupação de mais de 200 escolas, entre novembro e dezembro de 2015⁴. Após as ocupações em São Paulo, o movimento estudantil passou por um fortalecimento expressivo. O governo estadual recuou, pelo menos temporariamente, no processo de reorganização das escolas⁵ e a ocupação da Alesp foi o pontapé inicial para a instalação da CPI da Merenda⁶, por exemplo.

A experiência e o acontecimento desses momentos supracitados se configuram por meio das imagens, mas não são quaisquer imagens. São as imagens produzidas durante o ato da disputa política, ou seja, no momento da ocupação da escola e no momento da chegada da polícia⁷. São imagens conflituosas, performáticas, em que aquele que filma também é um manifestante. Desse modo, ao se colocar no meio da resistência política com a câmera (normalmente o celular), o corpo político se configura numa força e numa ação de ruptura e reconfiguração acerca do qual tentaremos compreender, sob o viés comunicacional, alguns aspectos centrais.

O método da igualdade de Rancière e a criação de cenas de dissenso

Ao explicar seu método da igualdade, Rancière (2000, 2009, 2012a, 2016) esclarece primeiramente que a igualdade dos seres falantes intervém na divisão consensual do sensível como um suplemento, um excesso, uma ruptura com as leis naturais que organizam e coordenam a gravitação dos corpos sociais.

Ao mesmo tempo, ele afirma que a igualdade se refere ao potencial de paridade que existe nas práticas realizadas pelos sujeitos. Isso não equivale a pensar a igualdade como “conjunto de direitos atribuídos a indivíduos e populações, com instituições especializadas na redução da distância entre fatos e normas” (2000, p.6).

Não se trata apenas de produzir novas interpretações sobre enunciados ou objetos, desnaturalizando as interpretações institucionalizadas, mas de invenção de um outro vocabulário, apresentando novos termos, novos enunciados ao lado daqueles que foram adquirindo força de lei. O próprio gesto da escrita é ressignificado nesse processo, uma vez que cria “um certo espaço comum, um modo de circulação da linguagem e do pensamento que não possui nem um emissor legítimo e nem um receptor específico, nem tampouco um modo de transmissão regulado” (2000, p.12). Esse espaço de reinvenção de enunciados confere à produção de narrativas papel especial na construção da igualdade entre os interlocutores.

O método da igualdade de Rancière consiste, portanto, em dois movimentos interligados: procurar nas narrativas das pessoas a subversão de uma performance da desigualdade e, assim, reconstruir as condições que tornam possíveis essas narrativas, explorando as teias de sentido que se foram a seu redor. Na construção e escrita de sua experiência sensível, o operário (ou o secundarista) cria novas possibilidades de ser e existir a partir da fabulação e da invenção, deslocando a lógica que o remete a um dado lugar social. Não há aqui uma perspectiva instrumental em jogo, ou seja, um “uso” das artes, da literatura e da escrita como “instrumento” de libertação da consciência e instauração de uma revolução contra a opressão de classe. Rancière aposta em um reenquadre da situação de opressão: ela não deixa de existir, porém há uma transformação molecular dos afetos que permitem uma abertura a novas percepções.

Nesse sentido, a cena de dissenso é sempre criada ao mesmo tempo em que é identificada: ela não preexiste ao ato político, mas constrói, de modo situado (em uma situação comunicativa) uma diferença em relação a uma forma hierarquizada de afirmação de discursos e contextualizações históricas. Em uma aproximação com Foucault, a cena de dissenso é o que permite interromper o funcionamento de um dado dispositivo policial de poder, para construir outros arranjos e outras articulações possíveis entre as forças que atravessam os sujeitos e suas relações.

Ainda que, em entrevista recente, Rancière (2018) tenha feito uma distinção entre a cena de dissenso e o dispositivo em Foucault⁸, argumentamos que a

oposição entre, de um lado, um dispositivo que maquina a partilha policial de lugares e existências; e de outro uma cena que reconfigura a coordenadas do campo da experiência, não se sustenta na prática. Veremos mais adiante que a noção de dispositivo como “máquina” ou “aparelho” de sujeição é apenas uma das facetas assumidas pelo conceito foucaultiano. Se tomado em sua dimensão criativa, um dado dispositivo, enquanto arranjo de relações que tornam possível um comum, pode ser reconfigurado e recriado nas cenas de dissenso. A própria cena surge porque um dispositivo policial foi colocado em xeque, por meio da criação de arranjos disposicionais e performáticos destinados a conferir espessura e enunciação a um acontecimento singular através do qual “podemos ler o conjunto dos vínculos que definem uma singularidade política” (RANCIÈRE, 2018, p.11). Sob esse aspecto, uma cena

É sempre criada para mostrar o que pensamos que não é visto ou para fazer ver outramente o que é visto. Produzimos um hiato no seio das formas segundo as quais as situações, as histórias são normalmente percebidas, sentidas, formuladas. Produzimos um efeito que não é suspenso de início e dependente de uma verificação externa. Reorganizamos as formas segundo as quais o sensível é percebido (RANCIÈRE, 2018, p.62)

Assim, o método da igualdade requer que a narrativa do sujeito (individual ou coletivo e que tem suas ações cerceadas por dispositivos de poder) seja considerada como conhecimento tanto quanto, por exemplo, o discurso científico ou erudito. Ou seja, deve-se atribuir a este sujeito (ao secundarista, no caso desta pesquisa) a mesma capacidade de perceber as questões políticas que o cercam e produzir entendimentos sobre elas. “Nenhum limite positivo separa aqueles que são aptos para pensar daqueles que não são aptos para pensar. É por isso que os limites são continuamente traçados e retraçados” (RANCIÈRE, 2009, p. 281). Além disso, a cena de dissenso instaurada por esse processo é, para Rancière (2016), uma forma de interromper, simultaneamente, as hierarquias entre diferentes níveis de realidade e de discursos, e os métodos usuais para julgar a significância de um fenômeno ou acontecimento. Como elemento central do método da igualdade, a cena não resulta da descrição de um acontecimento, mas da própria forma narrativa de produção textual desse acontecimento: “a cena que eu construo, eu a invento. Mesmo se parto de um texto, eu a reinvento como texto de um personagem que assiste uma obra ou um espetáculo. Eu a invento com elementos verificáveis, [...] eu os ofereço como foram contados, ou eu os conto eu mesmo sob o modo do provável. Mas há sempre um momento de mise en scene. Há sempre um jogo a partir das possibilidades que o acontecimento oferece, enquanto dado, de constituir uma cena, uma forma de enunciação, um espaço do espectador.” (RANCIÈRE, 2018, p.125).

É a essa montagem de possibilidades enunciativas que nos dedicamos a seguir.

Urgências e dissensos na tomada da escola: o dispositivo se constitui

No dia 9 de novembro de 2015, às 19 horas, aconteceu a ocupação da primeira escola – a E. E. Diadema, conhecida também como Cefam. A estratégia escolhida pelos estudantes foi agir durante as aulas do período noturno, ou seja, muitos alunos chegaram para assistir à aula e não saíram. O processo foi marcado por um longo discurso, porque nem todos os estudantes sabiam que a escola seria ocupada. Aqueles que estavam envolvidos com o movimento estudantil e preparados para dormir no local, discursaram para todos os alunos, explicando a situação⁹.

“Fui eu que subi no banco pra comunicar todo mundo que estava ocupado. Meu! Foi uma resposta! Eu choro às vezes quando eu tô contando isso. E aí veio aqueles 400 alunos no meio desse refeitório, começou a vir direção, porque o sinal bateu e ninguém subiu pra sala: o que estava acontecendo? Na hora que ela desceu, isso aqui já estava cheio de mochila, com faixa, porque alguns alunos já tinham vindo prontos. Eu falei no banco: ‘Nós alunos do período noturno e outros períodos estamos unificando as ideias e se juntando para ocupar a E. E. Diadema’. Aí todo mundo tipo: ‘Ocupar? O que é ocupar um prédio?’. Aí eu falei: ‘Nós vamos dormir na escola, nós vamos acampar dentro do prédio da E. E. Diadema, até o governo Alckemim recuar’. Eu pensei que todo mundo ia falar: ‘O que? Você está louca?’. Quando eu olhei aquelaimensidão de alunos: ‘Aqui eu tô! Aqui eu vou ficar!’”, Rafaela Boani (E. E. Diadema).

No dia seguinte, ocorreu a ocupação da segunda escola, a E. E. Fernão Dias, com uma estratégia diferente. Os estudantes entraram na escola de madrugada, em completo silêncio, quebrando correntes e cadeados, e gravando em vídeo toda a ocupação. Não existe um discurso, portanto, do momento de ocupação da escola. Mas as imagens gravadas pelos secundaristas são extremamente potentes politicamente e, a nosso ver, consituem uma cena de dissenso. Segundo Rancière (1996, 2016), tal cena institui um espaço para que os sujeitos que são considerados “sem parte no comum” (RANCIÈRE, 1996, 2009) tomem a palavra, enunciem seus discursos e reconfigurem a ordem estabelecida, como explica o autor:

A política existe quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos sem-parcela. Essa instituição é o todo da política enquanto forma específica de vínculo. Ela define o comum da comunidade como comunidade política, quer dizer, dividida, baseada num dano que escapa à aritmética das trocas e das reparações. Fora dessa instituição, não há política. Há apenas ordem da dominação ou desordem da revolta (RANCIÈRE, 1996, p. 26-27).

A cena de dissenso assume a forma de uma narrativa subversiva, ou seja, aquela que não vai descrever e reproduzir a causalidade de acontecimentos de forma a validar e legitimar uma dada hierarquia social. Nessa narrativa, os protagonistas são outros, a relação entre os termos e enredos está modificada, oferecendo uma quantidade excessiva e disruptiva de outros sentidos e registros discursivos. Sob esse aspecto, uma cena é “uma pequena máquina na qual um número máximo de sentidos pode ser condensado em torno de uma questão central que define a partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2016, p.107).

TABELA 1: Imagens da ocupação da E. E. Fernão Dias frame a frame, captadas do vídeo gravado pelos secundaristas¹⁰

FRAME	LEGENDA
	Alunos na rua da escola, chegando ao portão.
	Chegando ao portão do Fernão Dias.
	Alunos entram pelo portão do Fernão Dias durante a madrugada.
	O último aluno a entrar, passa o cadeado no portão.
	A zeladora da escola tenta, em vão, impedir a entrada dos estudantes.

FRAME	LEGENDA
	<p>Alunos já estão no pátio, com a faixa da ocupação estendida.</p>
	<p>O dia amanhece, diretores da escola chegam com policiais.</p>
	<p>Os alunos montam barricadas com cadeiras e se negam a deixar a escola.</p>
	<p>A ocupação da E. E. Fernão Dias está consolidada.</p>

Os frames acima destacados, fruto do encontro situado e singular dos jovens secundaristas, compõem uma narrativa que desafia os dispositivos de nomeação, classificação e hierarquização dos enunciados que nos dizem como os espaços, tempos e vozes que constituem o mundo social podem ser partilhados. Uma partilha policial do sensível (que preserva o consenso e a rígida adequação entre a disposição dos corpos, das temporalidades, das visibilidades e dos dizeres) mantém o dissenso sob um véu, uma penumbra ou uma sensação de que tudo está em seu devido lugar e sob controle, que a sociedade caminha na mesma direção, partilhando certezas e unida por princípios igualitários. Ela deixa à margem as diferenças, as divergências, e exclui aqueles que não se encaixam nesse contexto supostamente harmonioso e que ele chama de pós-política.

Essa ordem vigente foi perturbada pela insurgência dos secundaristas, realizando-se uma grande potência política, tornando visível e audível o que antes não era. É no entrelaçamento entre a criação de cenas de dissenso; do tratamento do dano que separa quem pode e quem não pode participar de debates políticos; e da desidentificação que descola os sujeitos de rótulos e nomes que os definem consensualmente que se configura um processo

de subjetivação política (MARQUES, 2011). Os secundaristas, sem parte no comum forjado pela ordem consensual do sensível, demonstraram que havia um excesso: de nomes, de palavras e de sujeitos que desejam construir o comum de uma forma diferente. Essa dimensão fica melhor evidenciada na narrativa dos estudantes, quando eles contam como o Estado ignorou qualquer tipo de diálogo com eles:

“A gente fez muita coisa realmente, mas nada foi atingido. A gente não conseguiu nenhum retorno”, Fernanda Freitas (E. E. Diadema).

“A gente fez reuniões para debater como fazer pra gente realmente ser ouvido. E a gente chegou à conclusão que ocupar seria a melhor opção”, Othília Balades (E. E. Fernão Dias).

As ocupações nasceram, portanto, de uma urgência, sem um planejamento prévio. Segundo os secundaristas (esse discurso se repete de um modo geral), as ocupações foram acontecendo naturalmente, uma fortalecendo a outra e dando esperança para outros estudantes. Sendo assim, a urgência do movimento foi maior do que as estratégias adotadas.

Nesse processo, a formação do sujeito político militante que registra as imagens e inscreve essas imagens na insurgência nos interessa do ponto de vista de sua capacidade de construir linhas de fuga e de experimentação que fraturam os dispositivos e arranjos que suturam a ordem policial do sensível e, ao mesmo tempo, reconfiguram os modelos de conduta geralmente impostos por técnicas de governo naturalizadas (FOUCAULT, 2010; 2015).

Ao explicar o conceito de dispositivo em entrevista concedida à revista *Ornicar*, Foucault ressalta que o dispositivo não é nem bom, nem mau por si mesmo, uma vez que ele é a tentativa de configurar arranjos capazes responder a uma urgência, de maneira estratégica. Ou seja, o dispositivo é “uma espécie – digamos – de formação, que, em dado momento histórico teve por função maior responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (FOUCAULT, 1994, p.299)¹¹. Como afirma Braga (2018, p.3), “uma rede de conexões não pré-estabelecidas, *que pode se formar* entre os elementos, é a caracterização básica do dispositivo” (p. 3).

Assim, Foucault deixa claro que o dispositivo não é técnico ou disciplinar, mas relacional¹². A formação de articulações e vínculos, ligada a uma experimentação, um jogo, um arranjo que, em algum momento conecta e desconecta (sem conseguir conter os desenhos) fluxos, forças, redes e atores sociopolíticos.

Desse modo, consideramos que as ocupações são acontecimentos nos quais a experimentação requer novos arranjos entre corpos, fazeres,

dizeres e gestos, os quais podem dar origem a “dispositivos interacionais” (BRAGA, 2018), que nascem dessa urgência de elaborar (com grande responsabilidade) uma resposta, a partir de estratégias diversas, às imposições de poder e ao autoritarismo.



IMAGEM: Registro feito pelos estudantes da chegada dos policiais na E. E. Maria José.

Fonte: documentário *Lute como uma menina!*¹³

Ao falar das abrangências possíveis do dispositivo, Foucault (1994, 2017) mostra toda a sua amplitude, pois estabelece que ele é discursivo e não discursivo. Ou seja, de um lado, existem os discursos já concebidos em sociedade, como o discurso proferido pela estudante Fernanda Freitas, da E. E. Diadema, supracitado, que estrategicamente alimentou a urgência daquela ocupação. Mas existe também um “discurso do dispositivo” (BRAGA, 2018), que se elabora pelos arranjos, pelas práticas concretas, pelas experimentações. “É essa experimentação que Foucault chama de dispositivo” (BRAGA, 2018, p. 6).

Essas experimentações também acontecem no momento da disputa política, com os corpos em ação, produzindo as imagens em caráter de urgência. Por isso, elas não são nítidas e muitas vezes não evidenciam transformações. Nesses arranjos, o mais importante é o que as imagens não mostram (DIDI-HUBERMAN, 2010, 2017). A forma como os estudantes articulam as imagens, escondendo-se, perdendo o foco da câmera em determinados momentos, com ruídos nas imagens e no som, faz com que elas ganhem outros sentidos. Afinal, “a maneira como você olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 106).

À guisa de conclusão: os arranjos posicionais no confronto com a polícia

“A gente pulou o muro, estouramos o primeiro cadeado, quando abriu o portão, todo mundo entrou e foi aquela emoção. Só que na hora que a gente entrou o alarme começou a tocar. Foi aquele

desespero. A polícia chegou realmente em massa. Eram 8 viaturas, 5 policiais em cada viatura, o policial cortou a grade pra entrar na escola, oito pessoas numa quadra de escola, todos adolescentes, e um policial chega com uma arma de fogo na mão, apontando pra nossa cara, e dois policiais já vieram me pegando pelo braço”, Inaê Lima, (E. E. Firmino de Proença).



IMAGEM: Inaê Lima sendo levada pelos policiais.

Fonte: documentário *Lute como uma menina!*⁴⁴

O relato de Inaê nos convida a tecer indagações acerca das operações que tornam essas imagens e narrativas insurgentes possíveis. Afinal, como nos alerta Rancière, “uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem” (2012b, p.96). A menção que Rancière faz ao termo “dispositivo” remete, segundo ele mesmo afirma, ao modo como Foucault (1994) o define, ou seja, como um sistema de relações entre o dito e o não dito, no qual há um reajuste, um rearranjo constante entre diferentes elementos, no trabalho de produção de “verdades” (discursos naturalizados).

As narrativas e imagens protagonizadas e filmadas pelos próprios secundaristas revelam enquadramentos que atuam como dispositivos ao produzirem representações nas quais, no caso aqui em tela, o enfrentamento com as forças e agentes do poder institucional não é oferecido de modo transparente ao espectador: há uma ruptura com a causalidade usual e consensual que impede qualquer tipo de leitura que não seja aquela voltada para o julgamento desses jovens como “vândalos” ou “baderneiros”. As imagens produzidas pelos veículos midiáticos tradicionais, como sabemos, tendem a localizar o receptor em uma espécie de ligação que associa as intenções do produtor com as interpretações do receptor de maneira pacífica, natural e imediata.

Rancière, contudo, procura enfatizar que os arranjos tentativos que buscam (no dispositivo de causalidade) neutralizar as resistências nas imagens podem ser abalados pela emergência da figuração. Ao contrário

da representação pautada pela causalidade determinística, a figuração “é um sistema de relações entre semelhança e dessemelhança que põe em jogo vários tipos de intolerável” (RANCIÈRE, 2012b, p.93).

A representação consensual, no sentido a que se refere Rancière (2018), implica um modelo de racionalidade explicativa que constitui uma inteligibilidade, ou uma máquina explicativa, que hierarquiza tempos, espaços, corpos, fazendo prevalecer uma força de reprodução automática de sentidos, cuja dinâmica é sustentada por uma engenharia política e social representada pelo conceito de “aparato”. Esse termo descreve uma arquitetura para a imposição de formas representacionais através do tempo. A metáfora da engenharia, empregada por Althusser (que teve forte incidência sobre a formação de Rancière), insiste no fato de que a ação política efetiva demanda conhecimento especializado acerca da “mecânica” do sistema e da sua tecnologia a fim identificar um ponto frágil. Para esse autor, as classes populares nunca chegariam a serem protagonistas de sua própria emancipação, pois não teriam o conhecimento e a consciência crítica capazes de libertá-las. Sob esse aspecto, a revolução seria, para Althusser, um problema a ser resolvido por especialistas que possuem o conhecimento adequado para elaborar julgamentos e decisões. Discordando de seu mestre, Rancière (2016) abandona o uso do termo “aparato” e passa a utilizar o conceito foucaultiano de “dispositivo”. Essa troca de termos é central no pensamento de Rancière, pois instaura um novo imaginário político, no qual estão entrelaçados os instrumentos técnicos e uma dinâmica associativa conflitual que interfere na disposição e ordenamento de “mundos”. Dito de outro modo, o dispositivo atua como mecanismo de produção de arranjos relacionais que, por sua vez, dão origem a cenas de dissenso nas quais os sujeitos políticos jogam com a não-naturalidade das relações que os dispõem no espaço, no tempo e no discurso (PANAGIA, 2018).

Embora Rancière utilize mais a noção de dispositivo para falar das imagens e das artes em geral, é possível encontrá-la também em sua caracterização do processo de subjetivação política: “o sujeito político não é um grupo de interesses ou ideias, mas o operador de um dispositivo particular de subjetivação e de litúgio por meio do qual a política passa a existir” (RANCIÈRE, 2010, p.39). Sob esse aspecto, tanto os sujeitos quanto a própria política são resultantes da articulação de forças disposicionais que atuam sobre eles em um espaço intersticial em que a própria natureza da relacionalidade que os vincula é constantemente testada e, por isso, permanece indeterminada.

Assim, o dispositivo figurativo e interacional criado pelos secundaristas questiona o tipo de representação visual que atesta iconicamente a precariedade e a vulnerabilidade como fracasso, impondo sobre os insurgentes o apelo

do padecimento vitimizante. Argumentamos que tal dispositivo possui uma teatralidade própria, ligada ao gesto performativo de

[...] colocar em relação o que aparece como sem relação, ou de mostrar uma capacidade que parece não mais existir. Penso que a questão da cena é também ligada muito fortemente à questão da aparência, ao fato de que a aparência não é o contrário da realidade, mas a cena da manifestação. Não há uma cena e um bastidor, há uma espécie de aparência onde nós desempenhamos sempre uma aparência contra outra. Assim, fazemos aparecer o mundo no qual os plebeus falam, lá onde eles estavam proibidos de falar. A teatralidade é a construção de um outro universo de aparências: o fato de fazer aparecer o que não aparecia, ou de fazer aparecer de forma diferente o que aparecia sob um certo modo de visibilidade e inteligibilidade. A teatralidade está fortemente ligada a isso, saber que tudo se joga na apresentação daquilo que aparece (teatralidade própria da insurreição) (RANCIÈRE, 2018, p.14).

A teatralidade da cena de dissenso diz respeito à produção de uma narrativa, de uma intriga, cujo objetivo não é estabelecer causas e feitos, mas refazer os quadros de sentido que dão acesso ao inteligível para permitir novas formas de percepção dos acontecimentos e do sensível a partir da elaboração daqueles que antes não podiam falar. Assim, os relatos feitos pelos próprios secundaristas produzem uma mise-en-scène da distribuição de posições e de capacidades, que é “uma forma de interromper a máquina da explicação” (RANCIÈRE, 2018, p.17) e fazer uma proposição arriscada em um espaço no qual ela não é esperada.

“Eu passei a minha vida inteira achando que os policiais respeitavam mais as mulheres, pelo menos em público. Gente... não é assim que funciona. Eu não consigo entender. Será que a gente é o inimigo deles? Será que não é o Estado que é o inimigo deles? No dia da foto da cadeira, eu tava parada, esperando os meninos negociarem com o policial, com a cadeira na mão, duas cadeiras. O policial olhou assim, eu já tava olhando pra ele, ele olhou se não tinha nenhum fotógrafo, só que os fotógrafos são muito ligeiros, né? Eu tava segurando maior de boa, esperando os meninos negociarem lá... do nada o policial vem e pega a cadeira de mim, eu puxei de volta, eu segurando uma já, ele puxando a outra, e a gente puxando, puxando, puxando... aí meu amigo chegou pra me ajudar a puxar. Nisso chegou outra policial, que deu um soco na cara do meu amigo. Aí eu falei: ‘meu Deus, o que é isso? Vocês estão batendo em adolescente que está lutando pela educação’. O policial que estava lutando comigo pela cadeira falou assim: ‘Cala a boca e solta essa porra’. E me deu uma bicuda com aquela bota gigante. E eu não soltei a cadeira”, Marcela Reis (E. E. Godofredo Furtado).



IMAGEM: Marcela Reis e a luta pela cadeira

Fonte: documentário *Lute como uma menina!*⁵

O relato de Marcela revela como é no conflito que conseguimos perceber o funcionamento das engrenagens de dois dispositivos, de duas ordens e formas de partilha do sensível: uma que busca a reinvenção dos quadros de sentido e a outra que reafirma o silenciamento seletivo e violento dos rostos considerados indignos de consideração. Por isso, segundo Rancière, “não vemos corpos demais a sofrerem na tela, mas vemos muitos corpos sem nome, incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem palavra” (2012b, p.94).

A imagem acima nos revela como a cena de dissenso contraria expectativas e causalidades estáveis: ela nos apresenta um momento sensível no qual o conflito de duas lógicas se torna evidente e desviam as vidas de suas destinações. Marcela desafia a ordem policial e os arranjos disposicionais que confinam formas de existência e participação cívica. A cadeira para ela é símbolo do ensino e da educação pela qual lutam os estudantes, enquanto que, para o policial, a cadeira é arma e instrumento de construção de barricadas. Para Rancière (2018), a cena expõe as diferentes formas como uma mesma coisa pode ser percebida, o momento no qual as coisas podem vacilar, permitindo a reconfiguração das coordenadas de um campo da experiência. Em outras palavras, uma cena de dissenso produz curto-circuito nas formas usuais de inteligibilidade e de apresentação daquilo que aparece diante de nós, colocando em questão a hierarquia dos discursos que organizam as contextualizações históricas.

A insurgência dos secundaristas nos mostra que é possível fazer frente a esse dispositivo de opressão, uma vez que as cenas polêmicas por eles criadas misturam diferentes níveis de sentido a um sentido único e naturalizado, e essa transversalidade que desestabiliza e se instaura entre discursos é o

principal trunfo do método da igualdade. Uma resistência escapa ao controle da maioria, para se tornar um devir minoritário potente (DELEUZE, 2013).

“Eles [os policiais] cercaram a gente, bateram no meu amigo William, e pegaram no meu braço forte e queriam me levar pro camburão. Aí eu falei que não iria entrar no camburão. Aí a policial falou: você vai entrar por sua vontade ou à força”, Camilla Rodrigues, (E. E. Fernão Dias).



FOTO: Camilla Rodrigues no carro da polícia, então com 15 anos.

Crédito da foto: Sato do Brasil / Jornalistas Livres¹⁶

Em linhas gerais, as imagens dos secundaristas nos instantes mais conflituosos da resistência possuem potencialidades políticas, narrativas, argumentativas e estéticas que tornam o ato de filmar uma enunciação a partir da qual se pode agir, proteger, contra-atacar, denunciar. Assim, os secundaristas constroem a si mesmos como sujeitos políticos e assumem o risco de narrar sua própria história, elaborando o dissenso de modo a não só produzir efeitos sobre os outros, mas a “afetar o objeto da enunciação, produzindo uma transformação existencial” (LAZZARATO, 2014, p.151) e escapando às formas biopolíticas de produção de indivíduos e coletivos docilizados.

Um acontecimento político promove uma mudança na forma como uma situação pode ser narrada e também na divisão e reconhecimento de quem possui as capacidades necessárias para narrá-la. A redefinição dos dispositivos interacionais de montagem das cenas de dissenso é uma das principais contribuições que os secundaristas nos oferecem para que possamos construir “outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados.” (RANCIÈRE, 2012b, p.99).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- ALTHEMAN, Francine; MARQUES, Ângela C. S. Os corpos e as redes: imagens e cenas dissensuais nos repertórios de ação do movimento secundarista. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). XV Congresso IBERCOM 2017: comunicação, diversidade e tolerância (ebook). Lisboa: FCH-UCP, 2018.
- BRAGA, José Luiz. Interagindo com Foucault. Os arranjos disposicionais e a Comunicação. In: **XXVII Encontro Anual da Compós**, 2018, Belo Horizonte (MG). **Anais...** Belo Horizonte (MG): Compós, 2018. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_TUYEGGUY90CMV19NHPB9_27_6300_08_02_2018_10_58_00.pdf. Acesso em: 22/06/2018.
- BUTLER, Judith. Bodies in Alliance and the Politics of the Streets. In: BLUMENKRANZ, C.; GESSEN, K. e outros. **Occupy!** Scenes from Occupied America. New York, Verso, 2011.
- CAMPOS, Antonia J. M.; MEDEIROS, Jonas; RIBEIRO, Márcio M. **Escolas de Luta** (Coleção Baderna). São Paulo: Veneta, 2016.
- COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos**. Crise e Insurreição. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- DAY, Richard. From hegemony to affinity. **Cultural Studies**, Vol. 18, N° 5, pp. 716-748, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FOUCAULT, Michel. Le jeu de Michel Foucault. Entrevista dada à revista *Ornicar*. In: *Dits et Écrits*, v.3 [1977] 1994, p.194-228.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Edições Sesc e n-1 edições, 2014.
- MARQUES, Ângela C. S. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n° 22, p. 25-39, dez. 2011.
- MARQUES, Ângela C. S. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos Fotográficos**, Vol. 10, N° 17, pp. 61-86, 2014.
- PANAGIA, Davide. **Rancière's sentiments**. London: Duke University Press, 2018.

PELBART, Peter Pál. **Carta aberta aos secundaristas**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement. Interviewed by Solange Guénoun and James H. Kavanagh, **Substance**, n.92, p.3-24, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. The method of equality: an answer to some questions. In: ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (eds.). **Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics**. Durham and London: Duke University Press, p.273-288, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Ten Thesis on politics. In: CORCORAN, S. (ed.). **Dissensus: on politics and aesthetics**. London : Continuum, 2010, p.27-43.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. **The method of equality**. Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabunyan. Cambridge: Polity Press, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **La méthode de la scène**. Entretien avec Adnen Jdey. Paris: Lignes, 2018.

TASSIN, Etienne. De la subjetivación política: Althusser, Rancière, Foucault, Arendt, Deleuze. **Revista de Estudios Sociales**. Bogotá, n° 43, 2012, pp. 36-49.

Nota

- ¹ Este trabalho é resultado de pesquisa realizada com apoio do CNPq, da Capes e da Fapemig.
- ² O nome faz referência à Primavera Árabe, quando uma onda de protestos e manifestações populares que eclodiu no mundo árabe em 2011. Esse momento histórico é considerado o estopim dos mais novos movimentos sociais.
- ³ É importante ressaltar que o movimento se espalhou por vários Estados do Brasil, especialmente durante o ano de 2016, por meio da tática do contágio: os secundaristas “contaminavam” seus colegas de outros Estados para que estes também ocupassem e reivindicassem suas pautas. Cada Estado teve suas próprias pautas de reivindicações.
- ⁴ Contagem realizada pelo Sindicato dos Professores do Ensino Oficial do Estado de São Paulo (Apeoesp) em tempo real, entre os dias 8 de novembro de 2015 e 19 de janeiro de 2016.
- ⁵ SECRETARIA DA EDUCAÇÃO DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Governador adia reorganização escolar no Estado de São Paulo*. Portal da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo (on-line), São Paulo, 4 de dezembro de 2015. Notícias. Disponível em: <<http://www.educacao.sp.gov.br/noticias/governador-adia-reorganizacao-escolar-no-estado-de-sao-paulo>>. Acesso em: 13/7/2018.
- ⁶ MONIZ, Gustavo. *Após ocupação de estudantes, deputados criam CPI da Merenda*. El País Brasil (on-line), São Paulo, 10 de maio de 2016. Educação. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/11/politica/1462919412_910217.html>. Acesso em: 13/07/2018.
- ⁷ As imagens analisadas são provenientes de gravações realizadas com celular pelos próprios secundaristas no momento da ocupação e nos dias seguintes, quando a polícia militar tenta entrar na escola para forçar a desocupação. Fazem parte do documentário: LUTE como uma menina! Direção e produção: Flávio Colombini e Beatriz Alonso. São Paulo, 2016. Documentário, 77 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8OCUMGHm2oA&t=1157s&list=PLx6HesqJ7yTiTG-MQ8YBFce84NV9OQjwm&index=4>. Acesso em: 17/07/2018.

- 8 “A cena é o lugar de um encontro, enquanto que o dispositivo é uma fabricação, apesar de todos os sentidos diferentes que possamos dar a ele. Dispositivo é um conceito que entendo a partir de Foucault, em que ele é algo como o aparelho que impõe a maneira como vamos nos posicionar, como vamos ser identificados e devemos olhar e sermos vistos. O dispositivo maquina os lugares, a visão, as possibilidades de enunciar. Ele pode ter assumido sentidos diferentes, mas fundamentalmente tem esse núcleo que envia à maquinação. [...] O que me interessa é a cena enquanto lugar de um encontro que é sempre aleatório e submetido a um remanejamento. A noção de dispositivo diz: eis o que produz aquilo que você percebe e o que você pensa. A cena é mais o que expõe as diferentes formas como uma mesma coisa pode ser percebida: ela é sempre para mim o momento no qual as coisas podem vacilar, ser sacudidas.” (RANCIÈRE, 2018, p.30 e 31)
- 9 Todos os depoimentos transcritos neste artigo foram extraídos do documentário LUTE como uma menina! Direção e produção: Flávio Colombini e Beatriz Alonso. São Paulo, 2016. Documentário, 77 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8OCUMGHm2oA&t=1157s&list=PLx6HesqJ7yTiTG-MQ8YBFce84NV9OQjwm&index=4>. Acesso em: 17/07/2018.
- 10 O vídeo foi gravado com celular pelos secundaristas do Fernão Dias Othília Balades e Caio Castor. Fonte: LUTE como uma menina! Direção e produção: Flávio Colombini e Beatriz Alonso. São Paulo, 2016. Documentário, 77 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8OCUMGHm2oA&t=1157s&list=PLx6HesqJ7yTiTG-MQ8YBFce84NV9OQjwm&index=4>. Acesso em: 17/07/2018.
- 11 Segundo Foucault ([1977], 1994) as componentes do dispositivo são heterogêneas: “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”; sua substância “é o sistema de relações que se pode estabelecer entre esses elementos”.
- 12 Frequentemente, o termo dispositivo é interpretado como modelo de relação de forças (disciplinar) ou como dispositivo técnico. Agamben (2009), por exemplo, apesar de ter uma interpretação mais tradicional da explicação foucaultiana de dispositivo, propõe outras possibilidades no final de seu ensaio: “[...] intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos, para levar à luz aquele Ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda a política” (p. 51).
- 13 LUTE como uma menina! Direção e produção: Flávio Colombini e Beatriz Alonso. São Paulo, 2016. Documentário, 77 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8OCUMGHm2oA&t=1157s&list=PLx6HesqJ7yTiTG-MQ8YBFce84NV9OQjwm&index=4>. Acesso em: 17/07/2018.
- 14 Ibidem.
- 15 Ibidem
- 16 Ibidem

Invasores:

classe, território e perspectiva no cinema brasileiro contemporâneo

Invaders:

class, territory and perspective in contemporary Brazilian cinema

Mariana Souto

Doutora em comunicação pela UFMG. Pós-doutoranda na ECA-USP, sob supervisão de Ismail Xavier, bolsista CAPES. Professora do Centro Universitário UNA.

RESUMO:

Por meio de uma análise comparativa, este artigo investiga uma questão comum a cinco filmes brasileiros contemporâneos que tratam de relações entre classes sociais: o recurso do personagem invasor, figura que atua como elemento disparador dos conflitos da trama. Assumindo diferentes funções em *Trabalhar cansa*, *Eles voltam*, *O som ao redor*, *Casa grande* e *Que horas ela volta?*, a invasão, ao convocar noções espaciais, destaca a maneira como as relações de classe se apresentam fortemente territorializadas. O olhar desse corpo estranho possibilita uma posta em perspectiva – que aqui observamos criticamente por meio de um exame tanto de componentes dramáticos (personagens e intriga) como de outros mais propriamente estéticos (planos e enquadramentos).

Palavras-Chave: Cinema brasileiro; Relações de classe; Perspectiva.

ABSTRACT:

Through a comparative analysis, this article investigates a common issue to five contemporary Brazilian films dealing with class relations: the intruder, a figure that acts as a trigger element of the plot conflicts. Assuming different functions in *Hard labor*, *They'll come back*, *Neighboring sounds*, *Casa grande* and *The second mother*, the invasion summons spatial notions and highlights the way in which class relations are strongly territorialized. The look of this foreign body in a given universe makes possible a position in perspective – which we observe through an examination of both dramatic (characters and intrigue) and aesthetic components (shots and frames).

Keywords: Brazilian Cinema; Class relations; Perspective.

Classe, território e invasão

Amparado por uma metodologia comparatista do cinema (AUMONT, 1996; SOUTO, 2016), este artigo analisa um conjunto de cinco ficções contemporâneas que lidam com relações de classe. Ao colocar em cotejo os filmes *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012), *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2014) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), buscamos delinear alguns pontos de encontro e distância na expectativa de que se iluminem mutuamente.

Tais filmes se inserem em um contexto de surgimento, sobretudo a partir dos anos 2000, de alguns filmes brasileiros de notável reverberação que recolocam fortemente a problemática das classes sociais tanto na ficção quanto no documentário. Se nos anos 1960 e 70 esta era uma questão fundamental para os âmbitos da produção e da crítica do cinema brasileiro – em discussões pautadas pelo “modelo sociológico” e pelo “outro de classe” (BERNARDET, 2003) –, nos anos 1980, 90 e no início da retomada essa tônica retrocedeu em favor de um movimento mais individualizado e disperso, com influências de teor antropológico (XAVIER, 2006) e da virada subjetiva (SARLO, 2007). Os cinco filmes aqui analisados parecem focos da recuperação de uma perspectiva anterior que desponta agora com nova força e formulações específicas.

Ao falar de classes, tateamos em um terreno de difícil delimitação, conformador de grupos heterogêneos e multiformes. Vasta é a tradição dos estudos a respeito de classes sociais, cuja literatura advém de diferentes escolas e autores, desde Karl Marx no século XIX¹. Classes, na teorização marxista, não adquirem sentido isoladamente, mas no seu contraste com as demais (SANTOS, 2002). A estratificação, segundo Marx, funda-se a partir da posição que os indivíduos ocupam na divisão social do trabalho, mas se desdobra em aspectos culturais, políticos e sociais. Para refletir sobre classe, especialmente na complexa realidade contemporânea, é importante amenizar a dimensão totalizante do conceito e suavizar o peso do determinismo econômico. Classes não são “uma estrutura estática no tempo, mas relação que só existe encarnada em homens reais e em um dado momento histórico” (SOUZA, 2010, p. 125).

Este parece ser um conceito que se ativa a todo tempo quando do contato, na presença da diferença. Uma classe dá sentido e define a outra. Mas que tipo de relação de classe se constitui nesses filmes? Que tipo de interação produz, filme a filme, a definição recíproca das classes? Seria pacífico, conflitual, dialógico,

combativo? Mobilizados por essas questões, notamos que o encontro entre as classes neste conjunto de filmes – e o próprio acionamento da questão – parece se propiciar a partir da penetração de um elemento de determinada classe no seio de outra, gerando conflitos e uma desestabilização da intriga. Brota, aos nossos olhos, a figura da invasão – ou, mais especificamente, do *invasor*. O invasor funcionaria, portanto, como *dispositivo*² que promove, narrativamente, o encontro de classes e a manifestação da diferença. Jéssica de *Que horas ela volta?*, os vigias de *O som ao redor*, os empregados e funcionários de *Trabalhar cansa* e de *Casa grande*, são personagens das classes baixas que funcionam, na trama, como invasores dos espaços das classes média e alta. Já no fluxo oposto, Cris de *Eles voltam* e Jean, novamente de *Casa grande*, são personagens das classes média e alta que adentram o universo das classes populares.

Examinar a invasão implica olhar para os espaços de sua ocorrência e, mais precisamente, para a questão do território. Para Claude Raffestin (1993), o espaço é anterior, uma matéria-prima a partir da qual se produz o território, definido como o espaço apropriado, concreta ou abstratamente, por atores ou grupos. Um território é o espaço definido e atravessado por linhas de força e relações de poder. Ele envolve a referência implícita à noção de limite, que exprime a relação que um grupo mantém com uma parcela de espaço. Além dessa dimensão marcada pelo poder, um enfoque cultural do conceito de território estuda as tensões entre territorialização e des-territorialização, destacando os processos de apropriação feitos através do imaginário e/ou da ação da identidade social sobre o espaço. Um invasor, portanto, é aquele que evidencia a emergência de territórios e limites. Nos filmes que aqui estão em jogo, a classe tem sua construção imbricada à territorialidade. A apropriação de um lugar como território (lugar político) e as consequentes disputas que se travam no ambiente doméstico nos levam a pensar na *territorialização do lar*.

A suspeita da constante da invasão traz consigo a lembrança de um precursor que retorna com força suficiente para confirmar o batismo do grupo. *O invasor* (Beto Brant, 2002) nos serve como uma espécie de matriz, um contraponto histórico a impulsionar alguns aspectos da análise, oferecendo prefigurações do que agora já se apresenta mais sedimentado. A comparação aqui se dá focada no presente, buscando nesse breve recuo histórico a ponta de uma constelação. O filme de Beto Brant, expressivo nome da retomada, emerge na condição de um preâmbulo anunciador de algumas questões por vir. Nele, Ivan e Gilberto, proprietários de uma construtora, resolvem contratar Anísio, um assassino de aluguel, para eliminar o terceiro sócio da empresa. Depois de efetivado o crime, Anísio usa de chantagem para frequentar os espaços dos mandantes, incluindo-se no cotidiano da empresa e saindo com a filha do morto. É um claro invasor de classe, vindo da periferia e instalando-se, por

força de ameaça, no centro rico, buscando usufruir não só de uma melhor condição financeira, mas de todo um modo de vida. O filme de 2002 retornará em alguns momentos, mas nessa exposição inicial já é possível antever como a figura do invasor se associa aos territórios físicos e ao movimento de um personagem de uma classe que ocupa o espaço delimitado por outra.

Saltamos uma década para a produção contemporânea, já num momento que se convencionou chamar “pós-retomada” (ORICCHIO, 2003), no qual se situam os cinco filmes dessa coleção. Ao longo das próximas páginas, cada um será brevemente abordado tendo como eixo a figura do invasor – para que essa contextualização forneça munição para a análise, será necessário recobrar certos eventos da trama. Depois de situados os filmes, teceremos comentários transversais entre eles, desses vínculos desdobrando percepções mais abrangentes e de maior alcance teórico, conjugando anotações sobre relações de classe, invasão e os modos como a perspectiva se imprime na *mise-en-scène* cinematográfica.

Em *Que horas ela volta?* Jéssica, jovem vinda de Pernambuco para prestar vestibular em São Paulo, hospeda-se na casa dos patrões de sua mãe, Val, que lá trabalha como empregada doméstica há mais de dez anos. A entrada de Jéssica naquele ambiente é o grande disparador dos conflitos da narrativa, já que antes de sua vinda tudo estava não exatamente bem, mas estável – como placas tectônicas mal arranjadas que se acomodaram em um ponto de equilíbrio por muito tempo.

Jéssica porta um olhar curioso, inquieto, questionador de tudo aquilo que é dado como natural. Ela não só não entende como desafia as regras tácitas que sustentam as relações daquela casa (por que deve ficar no quatinho, se há um quarto de hóspedes vago; por que não pode comer de determinado sorvete?); a cada vez que se comporta de maneira inesperada, sua mãe, ansiosa, tenta instruí-la para transitar naquele meio social. “*Isso aí ninguém precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo (...) Tu parece que é de outro planeta*”, diz Val. No contexto do funcionamento das relações de classe no Brasil, Jéssica é uma alienígena.

Em *O som ao redor*, a invasão é levada a cabo pelos vigias que se instalam num bairro de classe média/alta em Recife e oferecem serviços de segurança privada para os moradores, dentre eles Francisco, dono de muitas propriedades. Apesar de serem responsáveis pela segurança, sua presença gera justamente o oposto, já que associada a uma proteção controversa, baseada em algum tipo de chantagem ou extorsão. Assim como em *O invasor* e *Que horas ela volta?*, a chegada desses personagens, capitaneados por Clodoaldo, impacta a rotina de todos e move a narrativa.

A comunidade pode encontrar alguma tranquilidade nos vigilantes, mas ao mesmo tempo é refém de seu conhecimento – por vezes comprometedor –, o que confere a eles certo poder. Novamente, a comparação com *O invasor* faz sentido se lembrarmos que Gilberto e Ivan são reféns de Anísio, que detém em suas mãos o poder de uma denúncia contra eles.

Mais adiante, Clodoaldo e seu irmão revelam ser filhos de alguém possivelmente assassinado a mando de Francisco quando eram crianças. A inserção na vizinhança releva-se, afinal, um arquitetado acerto de contas, mobilizando um passado rural. Trata-se de uma vingança dos pobres: o velho temor da elite brasileira, enriquecida às expensas de exploração, trabalho escravo, eliminação de inimigos e outras ilegalidades, materializa-se no apavorado Francisco.

Clodoaldo e seus colegas se enquadram, portanto, na ideia de “corpo estranho”, que coube também a Jéssica e Anísio. Já a função da garota de desnaturalização dos costumes de classe encontraria maior correspondência na figura de João, neto de Francisco. O jovem parece ser dotado de um olhar distanciado, beirando o *blasé*, que vê tudo de cima e questiona seu próprio universo. Seu lugar é ambíguo: é desidentificado de sua classe, ao mesmo tempo em que desfruta de seus benefícios (não só mora em um dos enormes apartamentos do patrimônio familiar, como trabalha como corretor dos imóveis do avô). Na reunião de condomínio, critica a falta de empatia dos moradores que querem demitir um porteiro, mas sequer permanece na discussão. Não só por ter vivido anos no exterior, João faz as vezes de um estrangeiro; seu personagem é provido de características que se prestam à posta em perspectiva classista. Um pé lá, outro cá. Leva as ambiguidades da relação de classes em âmbito doméstico ao paroxismo – é o bom patrão, simpático e afável, mas que continua o ciclo, já que gerações de empregadas domésticas da mesma família se sucedem em sua casa.

*Trabalhar cansa*³ figura uma invasão pelos empregados na casa e no comércio de uma família de classe média paulistana formada pelo casal Helena e Otávio, que abre seu próprio negócio (um mercado), contratando funcionários, ao mesmo tempo em que encarrega uma moça do serviço doméstico. Coisas estranhas começam a acontecer no mercado; incomodados com uma suposta infiltração, Helena e Otávio derrubam a parede e encontram o esqueleto de um monstruoso animal, que queimam nos arredores da cidade.

A convivência da família com os empregados, seja no mercado ou na casa, parece fazer com que toda a narrativa se situe num clima de instabilidade, ameaça da ordem e tensão. A maioria dos medos dos protagonistas está fundada na culpa, na má consciência, um possível medo de vingança

(sobretudo do ex-funcionário demitido, acusado, sem provas, de furtar produtos do supermercado). Todo o mal-estar que se insinua como reação aos empregados, mas que ainda assim paira difuso pela trama, acaba materializado, num gesto alegórico de Dutra e Rojas, na figura desse monstro. Não se trata de uma criatura viva, que corre e persegue as vítimas. O monstro, ao contrário, é interno, uma anomalia da própria construção, entranhado em suas estruturas – um tumor do próprio organismo (um invasor?).

O corpo estranho, o parasita, a infestação e a invasão estão presentes de forma muito explícita em inúmeros filmes de terror (gênero com o qual flerta *Trabalhar cansa*), que aludem desde a dimensões biológicas e corporais, passando pela possessão demoníaca, até invasões mais declaradamente sociais: *O bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), *O exorcista* (William Friedkin, 1973), *Alien* (Ridley Scott, 1979), entre outros. Nesses exemplos, aquilo que amedronta é muito próximo do sujeito, interno, e o alvo da ocupação vai do corpo humano a seu lar, seu habitat, seu território. Nota-se que o fantástico, por vezes, é acionado para dar conta das síndromes persecutórias desencadeadas pelo invasor.

Em *Trabalhar cansa*, o principal território ameaçado, sua casa assombrada, é o supermercado alugado: nesse sentido, Helena é tanto invasora quanto invadida. É expressiva a figura do aluguel, do habitante que não é dono do espaço, em filmes como *O inquilino* (Roman Polanski, 1976) e *Os inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009), que também elaboram, em matéria fílmica, o temor da invasão, seja psicológica ou social.

Em *Casa grande*, passado no espaço da mansão da família de classe alta, empregados também deixam os patrões intranquilos. Em crise financeira, demitem o motorista Severino e as empregadas. Mais adiante, surpreendem-se com a notícia do que entendem como vingança (como sucedera em *Trabalhar cansa* e *O som ao redor*) do ex-empregado – Severino deu início a um processo trabalhista contra eles.

Um pouco semelhante a Jéssica de *Que horas ela volta?*, Luiza faz o papel da invasora que atua como catalisadora de uma conscientização no namorado Jean, protagonista adolescente da trama. Menina parda, estudante de escola pública, Luiza é politizada e defende as cotas raciais em debate fervoroso. Na sequência final de *Casa grande*, Jean vai à favela em busca dos empregados, procurando retomar algum tipo de conexão em meio a seu vazio afetivo. A favela figura aqui como uma espécie de paraíso ingênuo, lugar idílico onde todos se conhecem. Sem endereço e guiado pelos passantes, encontra Severino e Noêmia, motorista e cozinheira, que surpreendentemente moram juntos. No bucólico forró em que Severino toca, encontra também a ex-

empregada Rita. Agora é Jean, filho de família rica, o invasor. Pela primeira vez, conhece o lar daqueles que foram tão importantes em sua criação.

Inversão ainda mais significativa ocorre em *Eles voltam*, que subverte a maré de *O invasor*, *Que horas ela volta?*, *O som ao redor* e *Trabalhar cansa*, obras que retratam a ameaça do *outro de classe* dentro do território das classes médias e altas. Em *Eles voltam* é Cris, a jovem rica, que se desgarrá do seu universo e vai experimentar o mundo dos pobres. Perdida em uma estrada, é amparada em um acampamento de trabalhadores sem-terra. Logo passa aos cuidados de Fátima, acompanhando-a nas suas faxinas. Por pouco tempo e de maneira desajeitada, experimenta ser pobre, trabalhar como empregada doméstica e dormir num mesmo cômodo com várias pessoas.

Cris é a figura invasora da classe trabalhadora, mas sua recepção é completamente diferente da que ocorre com os pobres nos espaços dos ricos nos quatro primeiros filmes. Não desperta medo, não desestabiliza muita coisa, não ameaça. No máximo causa algum desconcerto inicial. Os invadidos são os pobres, mas o medo continua do lado das classes altas – “*Essa menina andou por lugares que a gente nem pode imaginar e a gente não sabe se ela disse tudo que aconteceu*”, diz a avó da protagonista, amedrontada, insinuando sua preocupação.

Invasores e perspectiva

O invasor não se constitui como condição definitiva, senão como um estado, uma roupagem que a cada hora veste um sujeito, seja da elite ou do povo. Não é propriedade de uma classe, embora, nos filmes analisados, predominem invasores de classes baixas nos territórios das classes altas, e não o contrário. Ainda que, a rigor, o que se passe seja a mera copresença num dado espaço, uma parte é considerada, subjetivamente, como invasora, o que faz com que a outra parte se sinta ameaçada.

O termo invasor denota alguma agressividade ou violência; soa indesejável, malquisto. Configura-se, assim, uma relação de tensão forjada no medo que parece exprimir a dificuldade de compartilhamento de um espaço entre diferentes e de se lidar com o outro, enfim, um temor da alteridade. Mas também é um medo permeado pela culpa, já que vindo de personagens que têm alguma mancha no passado. Porque devem algo ou por terem feito mal a outrem, temem uma vingança ou a chegada da conta por seus atos.

Assim, a invasão não é exatamente uma ação, mas a caracterização de uma ação, uma forma de percebê-la e de qualificá-la. O que não invalida a aplicação do termo para o caminho oposto: Cris, de *Eles voltam*, não provoca, necessariamente, medo ou sensação de ameaça nos que a recebem, contudo, é uma invasora no sentido de configurar-se como um corpo estranho em determinado universo, permitindo um acionamento da classe como atravessamento das relações, uma desnaturalização daquilo que era sentido como dado, um tensionamento. São invasões muito diferentes.

Além do invasor, em um sentido mais clássico, merecem destaque alguns personagens que funcionam como figuras que não se identificam plenamente com sua posição de classe e observam tudo ao redor com crítica e algum distanciamento. Eles funcionam como uma via de expressão da posição ambivalente do próprio diretor e sua desidentificação de classe. São personagens questionadores, que observam, criticam e incomodam os demais – alguns deles inclusive parecem um pouco despregados de seu universo, quase flutuantes. Jéssica (*Que horas ela volta?*), João (*O som ao redor*), Jean (*Casa grande*) e Cris (*Eles voltam*) são exemplos disso em graus variados.

A figura do invasor, em alguns casos (a depender do filme e da maneira como se relaciona com os invadidos), oferece o ponto de vista de uma classe sobre os costumes de uma outra, desnaturalizando certas convenções, hábitos, posições ideológicas, isto é, tornando as coisas mais afloradas e visíveis aos olhos do espectador. O que ela possibilita é um giro de *perspectiva*. Parece que todo um modo de vida de uma dada classe é percebido enquanto tal justamente a partir do encontro/confronto com alguém que não pertence àquele universo – um corpo estranho. A figura do invasor, assim, constitui-se como um dispositivo que atua como catalisador dos contatos entre classes distintas, proporcionando uma ruptura instauradora que torna as relações de classe “narráveis”.

Em alguns dos filmes deste conjunto⁴, a perspectiva crítica sobre o mundo posto em cena é encarnada no personagem de outra classe social, como se a narrativa delegasse a ele o potencial de desnaturalização, de posta em crise e/ou perspectiva. Isso poderia ser feito de outros modos, por exemplo através de uma aposta satírica ou realista crítica, mas investe-se na figura desnaturalizante do invasor – ao qual certamente não se pode atribuir a integralidade do potencial crítico do filme, mas que atua como um grande para-raios de questões.

A figura invasora, mais do que revelar as idiosincrasias de uma classe, coloca em evidência a relatividade das impressões de parte a parte e, em última instância, a própria existência da perspectiva. Isto porque as classes

não são mostradas em si, de maneira objetiva, mas em relação, a partir de um contraste. A eleição da figura do invasor como elemento disparador dos conflitos da trama apresenta ao espectador uma realidade organizada segundo determinados pontos de vista. Segundo Jacques Aumont, perspectiva é “um lugar, real ou imaginário, a partir do qual uma representação é produzida” (AUMONT, 2003, p. 237).

Sílvia Velloso Rocha, ao trabalhar com o perspectivismo nietzschiano, diz:

A noção de perspectiva sugere inicialmente a ideia de relação ou, mais precisamente, de relatividade: um campo de visão só aparece como tal relativamente a um sujeito — ou, se quisermos abstrair as implicações metafísicas do termo, relativamente a algo ou alguém que olha (ROCHA, 2004, p. 213).

Conceito proveniente da arquitetura e das artes plásticas, a perspectiva tem uma conotação espacial e visual, permitindo analogias entre o conhecimento e a visão; ao mesmo tempo em que limita o campo de visão é o que o torna possível. De acordo com a autora, o ponto radical do perspectivismo não é apenas apontar que o conhecimento varia conforme o ponto de vista, mas que “não existe um ponto de vista exterior ao mundo” (ROCHA, 2004, p. 213).

A noção sugere uma transformação do objeto a depender da posição do sujeito. Em outras palavras, o objeto não pode ser apreendido em si, como se fosse sempre o mesmo, mas varia conforme o ponto, o ângulo, a distância de onde é percebido. Com longa trajetória em outras searas, a perspectiva tem algumas peculiaridades se aplicada ao campo do cinema. Se na literatura importa o conhecimento de personagens e narradores, o que cada um sabe e diz, no cinema soma-se ainda o *ver* do personagem (AUMONT, 2003, p. 132). A marcação do ponto de vista pode ser codificada e apreendida através de muitos meios expressivos, sendo o enquadramento um dos principais.

Assim, não há mundo sem olhar e sem uma forma de organizá-lo em forma fílmica. Interessa, portanto, sensibilizar a análise a essa organização, o que propomos fazer conciliando a observação de aspectos da trama e da estrutura narrativa (pensando no saber dos personagens, em como o filme os apresenta) com uma dimensão mais propriamente estética (que considera elementos como a composição do quadro, o local onde se posiciona a câmera e que tipo de visão ela proporciona).

Tudo isso ajudará, segundo nossa aposta, a compreender uma questão chave sobre os diferentes modos de invasão de território. Se mesmo quando os invasores são das classes mais favorecidas o medo se mantém do lado deles, isso é em parte explicado pelo fato de que a perspectiva que organiza o filme é frequentemente a das classes média/alta. É junto delas que o espectador

tem acesso aos acontecimentos do filme. Mudam os invasores, não muda a perspectiva. Entendemos que as classes privilegiadas se sentem invadidas por personagens de outras classes em seus espaços porque estamos com elas, acompanhando suas vivências, suas sensações e pensamentos. Já quando Cris, a menina rica, invade o espaço dos trabalhadores sem-terra ou da empregada doméstica, o filme não se organiza para obter as repercussões do que essa invasão provoca nos invadidos, como ocorrera nas outras obras. Quando Jean adentra a favela, estamos com ele, recebendo suas impressões, e não com os habitantes da comunidade. A percepção que temos daquela realidade é *filtrada* por este personagem – vejamos mais uma das definições de perspectiva por Aumont que se relaciona com o que viemos dizendo: “A maneira particular como uma questão pode ser considerada, ou seja, em uma narrativa, a filtragem da informação e sua atribuição às diversas instâncias da narração – autor, narrador, personagens” (AUMONT, 2003, p. 237).

Defendemos portanto que, ainda que mude o invasor e o fluxo da invasão, nesses filmes a perspectiva fílmica continua do lado das classes média e alta – e por isso (mas não só por isso) talvez o medo esteja sempre ao seu lado, pois é sempre a reação dela que acompanhamos. Como se sentem os pobres, tanto em seu território como no de outrem? Não sabemos ao certo.

Quando os vigias de *O som ao redor* se revelam movidos pela vingança de um crime do passado, o espectador fica tão estupefato quanto seu Francisco, pois recebe estas informações junto com ele. Ao longo do filme, não conhecemos a biografia dos invasores, seus planos, seus desejos ou opiniões; pouco conhecemos de suas outras facetas quando estão sozinhos, sem a presença dos invadidos. Já o contrário não é verdadeiro: conhecemos os invadidos quando não estão na presença dos invasores, inclusive em momentos íntimos e pessoais, como numa cena de masturbação, outra de pesadelo, refeições em família, noites insones⁵.

É observando a perspectiva que alcançamos algumas características dos filmes, como uma diferença significativa entre as representações dos pobres e dos ricos. A favela, tão idílica e romantizada em *Casa grande*, longe de ser uma representação neutra, parece dar vazão à visão que o adolescente Jean tem dela. Os personagens ricos, ainda que sejam coloridos com traços negativos, observados com crítica, são construções mais densas e de mais substância do que os personagens pobres, que são “tratados com condescendência e geram maior simpatia, ao mesmo tempo em que se tornam um tanto artificiais por parecerem meras criações funcionais, colocados à prova para serem catalisadores do amadurecimento de Jean” (MIRANDA, 2014).

Algo semelhante se desenrola em *Eles voltam*, já que a escolha do ponto de vista da adolescente Cris como guia dessa incursão pelo mundo dos desprivilegiados resulta numa representação necessariamente parcial da classe popular. É através da visão limitada de quem não entende direito o que está se passando – uma púbere perdida –, que o filme dá acesso aos trabalhadores sem-terra e à família de uma doméstica. Esse procedimento tem consequências ambivalentes: por um lado, evita-se falar em nome do povo, como ocorria em aspectos ora criticados do Cinema Novo (BERNARDET, 2003), por outro há certa falta de ousadia para enfrentar a delicada questão da alteridade. Isso talvez ocorra porque já se parte da premissa de que a plena compreensão do outro é inalcançável. O filme como que incorpora internamente a defesa a uma possível crítica sobre a justeza da representação, eximindo-se de um tratamento mais completo ou ambicioso.

Salta aos olhos que os protagonistas da maioria desses filmes sejam jovens. *Eles voltam*, *Que horas ela volta?*, *Casa grande* têm protagonistas adolescentes e *O som ao redor*, um jovem adulto. Na maioria das vezes, são os filhos dos patrões. Isso se relaciona com essa perspectiva assumidamente parcial que alguns dos filmes sustentam – já que os personagens são de algum modo ingênuos, imaturos, desconhecedores das regras que regem a vida social –, mas também com a criação do personagem do invasor. A juventude já traz consigo uma potencialidade de desnaturalização do mundo estabelecido, um questionamento da ordem e do *status quo* que é bastante compatível com as características de um invasor, aquele que porta um olhar novo – e às vezes rebelde – para o que já está caducando.

No panorama de filmes que não se afastam por muito tempo do ponto de vista da classe dominante, exceção é *Que horas ela volta?*, que tenta organizar sua perspectiva mais colada à personagem de Val, empregada doméstica. Mas a questão é que, em alguma medida, a perspectiva de Val está colada à dos patrões. O mesmo não ocorre com sua filha, mas é das sensações e angústias de Val que o filme compartilha. É ao lado dela que se inicia a trama (ao passo que Jéssica entra depois de algum tempo), é dela que o filme se compadece. Há, na obra de Muylaert, algumas tentativas de aproximação da visão de Val, em termos dramáticos e estéticos.

Na cena em que Val serve os convidados no aniversário da patroa, temos a câmera muito próxima de sua nuca, tentando alcançar a visão da personagem enquanto passa pelas pessoas que estendem a mão e balançam a cabeça para recusar salgadinhos, sem sequer lhe direcionar o olhar. Não se configura exatamente uma câmera subjetiva, pois a lente não coincide com sua posição, mas é uma câmera acompanhante, por assim dizer. Com esse procedimento, o

filme coloca o espectador quase literalmente no lugar de Val, invisível e ignorada enquanto serviçal, apagada pelo uniforme. A sensação que a condução do plano proporciona é fantasmagórica, como se pela festa andasse uma bandeja flutuante, desencarnada, não sustentada por uma pessoa (FIG. 1).



FIGURA 1 – Val serve convidados em *Que horas ela volta?*

Que horas ela volta? busca a perspectiva de Val ao fincar sua câmera da cozinha para a sala, fitando os donos da casa de maneira parcialmente oculta, distante, entrecortada pelo vão da porta e por outros objetos (FIG. 2), na contracorrente do que costuma acontecer na cultura audiovisual: personagens ricos e patrões filmados com centralidade, inteiros na tela e pobres empregados nas bordas do campo. Retomando Aumont (2003), o enquadramento é um dos principais recursos expressivos capazes de marcar o ponto de vista de um personagem. Ainda que não seja inequívoca, a decisão de onde colocar a câmera é fundamental na criação de uma perspectiva. De onde se olha? Para onde? A composição abaixo é significativa e recorrente no filme:



FIGURA 2 – Perspectiva em *Que horas ela volta?*

Enquadramento semelhante é visto rapidamente em *Casa grande*, mas da sala para a cozinha, reforçando a perspectiva patronal (FIG. 3). O ponto de vista é contrário ao de *Que horas ela volta?*



FIGURA 3 – Perspectiva em *Casa grande*

A visão do empregado ao longe, com objetos postos entre a câmera e o personagem, acentuando-se assim a distância, é algo predominante também em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), filme fundamental no que tange às relações de classe no Brasil contemporâneo (FIG. 4).



FIGURA 4 – Perspectiva em *Santiago*

Assim acontece também em *O invasor* (FIG. 5), em dois momentos em que os personagens de classe média, Gilberto e Ivan, falam de representantes da classe trabalhadora – uma babá e um mestre de obras:



FIGURA 5 – Perspectiva em *O invasor*

O filme de Muylaert pretende promover um giro da perspectiva dominante ao colocar os patrões no fundo do enquadramento, fazendo o espectador

experimentar uma visão de outro ângulo, que parte da área de serviço. Quando Dona Bárbara atinge o extremo da irritação com as atitudes de Jéssica, surge o seguinte diálogo:

Bárbara: *Enquanto ela tiver aqui, queria te pedir pra prestar atenção, pra deixar ela da porta da cozinha pra lá.*

Val: *Sim senhora, da porta da cozinha pra cá, não é?*

Bárbara: *Isso, da porta da cozinha pra lá.*

A sutil variação das expressões “da porta da cozinha pra lá” e “da porta da cozinha pra cá” diz da mudança de perspectiva das personagens e de suas posições; cada uma fala de um lugar e se visualiza em uma parte da geografia da casa. A porta da cozinha, uma linha divisória de territórios, é vista por elas de maneira relativa, já que cada uma está de um lado e enxerga uma face dessa fronteira.

A tentativa de identificação da instância fílmica com o lugar da empregada, em termos físicos mas também psicológicos, acaba por repercutir numa construção dos padrões com traços de vilania, em especial a altiva Dona Bárbara. Tentativa, é preciso frisar. O filme não procede a uma completa adesão ao olhar de Val ou de Jéssica. Há deslizamentos dos pontos de vista, assim como resquícios de uma posição de classe média muito arraigada vinda tanto da cultura audiovisual quanto, é possível especular, da vida social dos realizadores. Por mais que *Que horas ela volta?* tome partido de Val, figura tão cativante e carismática, há uma certa ridicularização da personagem, uma graça com seu desajeito, inocência, modo de falar ou ignorância atribuídos a sua classe, pouca educação formal ou origem regional. A maneira jocosa como Val é apresentada pelo filme⁶ – embora isso se dê em menor grau diante do que se poderia esperar tendo em conta a trajetória da atriz Regina Casé em programas humorísticos –, parece reflexo de um olhar de classe média do sudeste não totalmente isento de seus estranhamentos com a diferença e seus preconceitos classistas. O pobre permanece, em alguma medida, uma alteridade inalcançável e inapreensível em sua integralidade para diretores que, em geral, partem das classes privilegiadas.

Em *Brasil em tempo de cinema* (2007), Jean-Claude Bernardet aponta as manifestações fílmicas de um cinema que não consegue se desprender, por mais que tente, de uma origem de classe. Sobre a produção dos anos 1960, avalia que um paternalismo domina as representações populares, o que se desdobra em “proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses” (BERNARDET, 2007, p. 49). Para o autor, à medida que a classe média encarasse diretamente seus problemas, as representações da alta burguesia seriam mais realistas e sérias.

A situação que descreve Bernardet se transformou nos dias de hoje, mas algo ainda se mantém. Resiste nas imagens um olhar depreciativo para as elites, embora menos caricatural em relação ao que ocorria nos Cinemas Novo ou Marginal brasileiros. Lá com frequência os grã-finos compunham quadros primitivos, ancorados na necessidade de uma apresentação crítica, de exposição à depreciação pública. Bernardet acredita que essa visão ingênua e pouco realista da elite faz com que a burguesia saia intacta dessa “sátira epidérmica” (2007, p. 52), o que leva, portanto, a uma crítica inócua, que não atinge seu efeito. A construção da personagem de Dona Bárbara padece de alguns desses excessos (suco de lima da pérsia, jogo de xícaras trazida da Suécia, um olhar de ira fulminante quando contrariada), embora muito longe do estereótipo descrito acima, já que apresenta também alguma nuance e vulnerabilidade: é uma mãe que deseja o afeto de seu filho e a atenção de seu marido.

No Brasil, por razões de acesso a meios de produção, frequentemente os cineastas pertencem às classes privilegiadas. Contudo, muitas vezes o realizador brasileiro demonstra uma certa desidentificação com sua classe de origem, saindo em defesa dos oprimidos e atacando tanto os opressores (às vezes resvalando para a vilanização e a caricatura, conforme apontamos) como os omissos – caso da classe média, entendida como retrógrada, conservadora e, ademais, vista como cúmplice do golpe de 1964 por aquela geração de cineastas: “O cineasta exorciza a classe média e se fustiga por ser talvez um de seus membros” (BERNARDET, 2003, p. 68).

Já não falamos mais do Cinema Novo, mas algo desse quadro se perpetua atualmente. Nesse sentido, alguns cineastas são, em certa medida, “traidores de classe”, pertencem a uma classe que condenam, que desejam expor em seu ridículo, desvelando suas contradições, vilanizando. Contudo, fazem uma espécie de jogo duplo, oscilam entre a identificação e a desidentificação, entre a necessidade de uma postura crítica e um sentimento de compreensão e reconhecimento. Uma parte de nossa filmografia foi feita por suas mãos, destilada com sua culpa e má consciência, marcada por essa raiva em certa medida alter e autodirigida.

Sobre a geração cinemanovista, Paulo Emílio Salles Gomes comenta: Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem *ocupante* em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada (GOMES, 2001, p. 102, grifo nosso). Nota-se que, para falar do cinema no contexto do subdesenvolvimento (que se aplica ao cinema do Brasil, da Índia, de países árabes, entre outros), Paulo Emílio emprega os termos “ocupante” e “ocupado”, que denotam lugares e convocam a noção de território. Apesar

de abordar o século XX, alude à colonização brasileira, marcando essa divisão entre os que aqui estavam e os que depois chegaram, entre colonizadores e colonizados, mantendo os termos pelos séculos seguintes, apesar da reconfiguração e miscigenação da sociedade. A noção de ocupação poderia até, num exercício que pediria boa dose de abstração e cautela, ser relacionada com a ideia da invasão. Não obstante, pressentimos que seus sentidos no cinema contemporâneo tenham sido invertidos.

De forma semelhante, Darcy Ribeiro reforça que, no limite, o invasor é uma condição tão ampla que pode abarcar contextos tão distantes, embora cruciais até hoje, como a colonização. No Brasil, invasores foram os europeus, os brancos, os ricos. Foram também, por continuidade, seus descendentes. Ribeiro, ao falar de seus propósitos no livro *O povo brasileiro*, em que retrata o processo de constituição do nosso povo, aponta:

Reconstituir esse processo, entendê-lo em toda a sua complexidade, é meu objetivo neste livro. Parece impossível, reconheço. Impossível porque só temos o testemunho de um dos protagonistas, o *invasor*. Ele é quem nos fala de suas façanhas. É ele, também, quem relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registro de suas próprias falas. O que a documentação copiosíssima nos conta é a versão do dominador. Lendo-a criticamente, é que me esforçarei para alcançar a necessária compreensão dessa desventurada aventura (RIBEIRO, 2015, p. 27, grifo nosso).

O que vemos com Darcy Ribeiro e com os cinco filmes analisados é que da perspectiva dos invasores, invasores são sempre os outros. Já décadas depois, seguimos a pista do autor: ler criticamente a invasão e desnaturalizar a produção cinematográfica dos invasores, entendendo-a enquanto perspectiva (como vimos despontar sobretudo através da análise de enquadramentos e do posicionamento dos personagens na *mise-en-scène*), é tanto a incumbência como a expectativa de contribuição desse texto, diante das complexas relações de alteridade que se forjam entre as classes sociais no contexto do cinema brasileiro recente.

Referências

AUMONT, Jacques. *Pour un cinéma comparé: influences et répétition*. Paris: Cinemathèque Française, 1996.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Rio de Janeiro: Papirus, 2003.

- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. In: Revista GEOgraphia. Ano 9, N. 17, 2007, p. 19-46.
- MIRANDA, Marcelo. A crise ao redor. In: *Revista Cinética*, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/casa-grande-de-felipe-barbosa-brasil-2014/>.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2003.
- SANTOS, José Alcides Figueiredo. *Estrutura de posições de classe no Brasil: mapeamento, mudanças e efeitos na renda*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2002.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. 2016. Tese (Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SOUZA, J.; ARENARI, B. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

Nota

- 1 Uma discussão mais detida sobre o conceito de classe no cinema pode ser encontrada na tese da autora, listada nas referências.
- 2 Esse conceito foi tratado em outra oportunidade, quando falamos de “dispositivos de infiltração” (2012) para filmes como *Doméstica e Pacific*, no bojo de uma discussão documental. Aqui destacamos seu “revestimento narrativo”; trata-se de algo inteiramente concebido de antemão, previsto no roteiro, servindo a uma dramaturgia, e não de um mecanismo que produz relações não de todo previsíveis, como no documentário. O conceito interessa-nos, portanto, em sua dimensão propositiva enquanto disparador de relações.
- 3 Uma análise mais extensa desse filme se encontra no artigo SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? Trabalhar cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. *Contracampo*, n. 25, 2012, p. 43-60.
- 4 Enfatizamos que todos os cinco filmes contêm a figura do invasor, mas nem sempre ele atua da mesma forma. Em *O som ao redor*, por exemplo, muito da crítica construída prescinde da figura dos vigias, em sequências em que eles sequer participam ou através da mobilização das fotografias no começo do filme, por exemplo.
- 5 Cabe diferenciar o horizonte de classe de Francisco – proprietário de vários imóveis e de um engenho – e de Bia (Maeve Jinkings) e sua família, de classe média, e igualmente invadidos.
- 6 *Domésticas* risíveis, antepassadas de Val, fazem-se presentes em algumas comédias, como as chanchadas estreladas por Zezé Macedo, que ficou conhecida como “a empregadinha do Brasil”, o seriado *A diarista* (2003) ou o filme *Domésticas* (Fernando Meirelles, Nando Olival, 2001).

As artimanhas da resistência torcedora: Futebol, linguagem e poder

*The tricks of resistance of football fans:
Football, language and power*

Felipe Tavares Paes Lopes

Doutor em Psicologia Social pela USP e desenvolveu pesquisas de pós-doutorado na FEF-Unicamp e no CPDOC-FGV. Atualmente, é docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Uniso.

RESUMO

Este artigo objetiva analisar as estratégias de resistência adotadas por torcedores de futebol face às transformações que esse esporte vem sofrendo nos últimos anos, bem como as maneiras através das quais essas formas de resistência contribuem para problematizar as metáforas do futebol como ópio do povo e como teatro. Para tanto, baseia-se nas informações obtidas em entrevistas com lideranças de torcidas organizadas e coletivos de torcedores e observações feitas em partidas de futebol, protestos de torcedores, reuniões de coletivos e visitas a estádios. Entre outras coisas, mostra que as referidas metáforas não conseguem lidar satisfatoriamente com o conflito e a contestação existentes hoje em dia no futebol, reforçando o “mito do receptor passivo”.

Palavras-chave: futebol; linguagem; resistência.

ABSTRACT

This article aims to analyze the strategies of resistance adopted by football fans in face of the transformations that this sport has undergone in recent years, as well as the ways in which these forms of resistance contribute to problematize football metaphors such as theatre and opium of the people. Therefore, it's based on the information obtained in interviews with leaders of organized groups of fans and collectives and observations made in football matches, fan protests, meetings and visits to stadiums. Among other things, it shows that these metaphors can't deal satisfactorily with the conflict and contestation that exist today in football, reinforcing the “myth of the passive receiver.”

Keywords: football; language; resistance.

Introdução¹

Este artigo insere-se no campo de estudos sobre Comunicação, Esporte e Cultura, que vem sendo desenvolvido há algumas décadas no Brasil. Conforme Helal (2011), um dos livros clássicos para a fundação de uma teoria da comunicação no país – “O monopólio da fala”, de Muniz Sodré² – já dedicava um capítulo ao futebol. Recentemente, pesquisas desenvolvidas no referido campo (SIMÕES; HELAL, 2016; SIMÕES, 2016 2017) se debruçaram sobre as novas culturas torcedoras e suas formas de resistência, examinando, entre outras questões, o direito ao estádio e ao clube. Este artigo dá, pois, continuidade a esse enfoque de pesquisas, aprofundando-o em dois níveis: focalizando o contexto específico da cidade de São Paulo e problematizando algumas metáforas habitualmente utilizadas para descrever as relações entre futebol e poder.

Meus objetivos aqui são: primeiro, analisar as estratégias de resistência adotadas por torcedores de futebol no contexto supramencionado, face às transformações trazidas pela lógica neoliberal. Lógica que rege, desde os anos 1990, a organização do futebol profissional no Brasil, encolhendo o espaço público de direitos dos torcedores e alargando o espaço privado dos interesses de um mercado globalizado. Mercado que aposta, cada vez mais, na busca por atrair consumidores com um alto poder aquisitivo (LOPES, HOLLANDA, 2018). Segunda: analisar as maneiras através das quais essas estratégias de resistência contribuem para problematizar as metáforas do ópio do povo e do teatro como instrumentos de análise científica do futebol. Metáforas que estão na raiz de parte das teorias sociais e do próprio senso-comum.

Minha intenção, todavia, não é mostrar que essas metáforas são totalmente ilusórias, mas indicar sua parcialidade, mostrando que passam por cima de aspectos importantes da atividade de apropriação e recepção do futebol, como o conflito e a contestação. Também é importante sublinhar que não pretendo sugerir que as críticas a essas metáforas – especialmente a do ópio do povo – sejam originais. Afinal, fazem parte de uma narrativa sobre o futebol que tem sido construída há décadas, tanto no campo científico quanto fora dele. Meu propósito ao retornar a essas críticas é, portanto, outro: mostrar que ainda são válidas e podem nos ensinar muitas coisas sobre as relações entre futebol e poder.

Antes de entrar na discussão proposta, é preciso, todavia, destacar que as informações que fundamentam as análises feitas aqui foram produzidas para uma pesquisa mais ampla sobre os movimentos de resistência ao “futebol

moderno³⁹”, realizada no âmbito da cidade de São Paulo, de 2016 a 2017. Essa pesquisa envolveu a adoção de diversos procedimentos metodológicos. Para os fins deste artigo específico, considereei somente as observações feitas em reuniões e seminários de torcedores, partidas de futebol (de campeonatos estaduais, nacionais e sul-americanos) e protestos de torcedores. Também considereei observações feitas no ano 2018 em treinos abertos ao público e partidas de futebol, sobretudo clássicos estaduais. As observações feitas foram inscritas em um diário de campo e registradas fotograficamente, quando possível. A fim de estabelecer o processo que levou às situações observadas, também fiz, para este artigo, um levantamento de material sobre o tema na internet, por meio do motor de buscas Google. Feito estes esclarecimentos, começo pela análise das estratégias de resistência.

Estratégias de resistência

O termo resistência é empregado, com frequência, nas análises sobre poder, exclusão, desigualdade, hegemonia, subordinação etc. No entanto, muitas vezes, seu significado é dado como óbvio, o que resulta em incompreensões e mal-entendidos. Com efeito, considero fundamental explicitar a noção de resistência que orienta este artigo, antes de discutir como os torcedores resistem às interpelações e imposições da lógica neoliberal. Baseando-me em Alabarces e colaboradores (2008, p. 33, tradução minha), entendo que a referida noção serve para descrever “[...] a possibilidade de setores em posição subalterna desenvolverem ações que possam ser interpretadas, pelo analista ou pelos atores envolvidos, como destinadas a sublinhar relações de dominação ou a modificá-las.”

É preciso destacar, contudo, que o fato de uma ação contribuir, num primeiro momento, para transformar as relações de dominação não significa, necessariamente, que não possa, num segundo momento, reforçá-las. Na pesquisa realizada, observei, por exemplo, que a resistência das torcidas organizadas a medidas vistas como unilaterais e autoritárias por parte do Estado tem levado, em algumas circunstâncias, à ampliação da repressão e dos mecanismos de controle sobre elas, mantendo-as em uma condição de subordinação. A título de exemplo: o uso (ilegal) da pirotecnia tem servido de argumento para as autoridades públicas as impedirem de entrar com qualquer tipo de material que permita sua identificação nos estádios.

Também é preciso destacar que nem toda forma de resistência é feita em grande escala, de forma coletiva e organizada, como aquela levada a cabo por partidos revolucionários, sindicatos e movimentos sociais. Conforme Scott (2004), há muitas formas de resistência cotidianas em pequena escala, sem organização formal ou líderes oficiais. Logo, a luta social e, portanto, as possibilidades de transformação da sociedade ocorrem, muitas vezes, também de forma oculta – em pequenos gestos, em cochichos quase inaudíveis e em boicotes invisíveis aos olhos dos grupos dominantes. Apesar da violência brutal presente nas formas de opressão desses grupos – do estalar do chicote do feitor ou do som seco que sai do cassetete da polícia –, a resistência possui, como veremos, suas artimanhas, operando, de forma inventiva e móvel, nas fissuras do tecido social.

No entanto, ainda que reconheça a relevância dessa luta “invisível”, considero, parafraseando Eagleton (1997), ser preciso, para certos propósitos práticos, distinguir entre exemplos de resistência mais e menos centrais. Caso contrário, destuímos esse conceito de força analítica e política, o que é conveniente para a reprodução da ordem social dominante. Com efeito, ao abordar diferentes formas de resistência, não estou sugerindo que elas sejam simétricas e possuam o mesmo efeito sobre a estrutura de poder do futebol. A meu ver, aquelas coletivamente organizadas são, ao menos no contexto do futebol, mais capazes de se transformar num desafio real aos grupos dominantes. Afinal, a organização coletiva facilita a realização do trabalho necessário para que as audiências (elaboradores de políticas públicas, por exemplo) apoiem a transformação da condição vista como problemática. Apenas para dar um exemplo: a manutenção das “gerais” nos estádios alemães – elemento central de uma tradição popular de torcer – só foi possível graças à ampla mobilização dos grupos ultras.

a) Estratégias individuais

Durante a pesquisa de campo, observei uma série de práticas individuais e informais de resistência, ainda que tacitamente organizada pela cultura torcedora. Entre essas práticas, destacam-se o ato de ficar de pé, xingar o juiz, ameaçar a torcida adversária, pular, cantar e não respeitar o lugar marcado. Essas práticas afrontam, até certo ponto, o “código de conduta” imposto pelo novo modelo de estádio implementando no Brasil, a fim de garantir que o país recebesse grandes megaeventos esportivos, como a Copa do Mundo de 2014, e estivesse de acordo com o chamado “padrão-FIFA”. Modelo que visa afastar o torcedor tradicional com o aumento do valor dos ingressos e a imposição de um novo padrão de comportamento (FERREIRA, 2014).

Para a Copa do Mundo de 2014, foram construídos ou reformados doze estádios, que tiveram sua arquitetura original significativamente alterada. Entre outras alterações, destacam-se o fechamento das antigas “gerais” (processo iniciado já no início dos anos 2000 em alguns estádios, como o Maracanã), o encadeiramento de todos (ou quase todos) os setores, a retirada dos alambrados que separam as arquibancadas do campo de jogo e a criação de vários espaços exclusivos (e, portanto, excludentes). Em outras palavras, esse novo modelo transformou os estádios em “espaços celulares”, que buscam, por meio da disciplinarização e controle dos corpos, constantemente sob a mira de um forte aparato de vigilância, evitar a formação de massas compactas e fervilhantes e, conseqüentemente, estimular o consumo passivo e contemplativo do futebol (FERREIRA, 2014; LOPES; CORDEIRO, 2016).

No entanto, a apropriação desses espaços foi muito diferente daquela previamente planejada. O que parece não ter sido devidamente levado em consideração foi a força de uma tradição específica de torcer, que fez com que hábitos seguidos durante muito tempo pelos torcedores se mantivessem. Em São Paulo, um aspecto central dessa tradição está proibido por uma lei estadual (Lei 4.960): o uso de bandeiras com mastro. Afinal, na visão das autoridades públicas, os mastros podem se transformar em armas em um confronto, representando uma séria ameaça à segurança dentro dos estádios⁴. Alguns torcedores, todavia, inventaram, recentemente, formas criativas de burlar essa proibição. Por exemplo: em um clássico contra o São Paulo em 2018 pelo Campeonato Paulista, um torcedor do Corinthians resolveu improvisar e pegou uma muleta emprestada e a fez de mastro para sua bandeira. Esta passou de mão em mão no setor onde se localiza a torcida Gaviões da Fiel durante todo o segundo tempo, convertendo-se em símbolo da resistência torcedora⁵. Nos jogos seguintes, tornou-se recorrente ver mastros improvisados nesse setor.

Outra prática de resistência a ser destacada é a de torcedores (visitantes) se infiltrarem em jogos de torcida única, que (supostamente) contam apenas com a presença da torcida do clube mandante. Esta medida vem sendo adotada há algum tempo em outros países – como a Argentina – e, no Brasil, já foi implementada em pelo menos três estados. Em São Paulo, isso ocorreu pela primeira vez em 2016, após confrontos entre torcedores corintianos e palmeirenses antes e depois de um clássico válido pela 14ª rodada do Campeonato Paulista, que resultaram na morte de um torcedor distante do estádio. Desde então, jogos entre os maiores clubes do estado⁶ contam apenas com torcedores do clube mandante.

Ainda que a hostilidade à torcida visitante não seja um dado novo na história do futebol (HOLLANDA, 2009), ela parece ter sido intensificada após a adoção dos jogos de torcida única, uma vez que a mensagem veiculada é que no futebol não é possível convivência pacífica entre torcedores rivais. Em função dessa hostilidade, essa nova categoria de torcedor – o infiltrado – precisa adotar uma série de técnicas de controle da informação (GOFFMAN, 1988), pois, caso seja revelada sua verdadeira identidade clubística, sua segurança estará seriamente ameaçada pelos torcedores rivais, além de poder ser retirado pela polícia do estádio.

A primeira questão a se considerar quando se está na pele de um torcedor-infiltrado é a do uso das redes sociais virtuais. Afinal, a declaração de que se pretende ir ou de que se está em um clássico infiltrado numa rede social virtual pode permitir sua identificação. Declarações desse tipo acabam sendo feitas pois, no imaginário social do torcedor, o estádio é um local a ser protegido pelos mandantes e conquistado pelos visitantes. Com efeito, infiltrar-se é tido como uma forma de conquista. Uma conquista que, no entanto, precisa ser visibilizada para ser reconhecida. Assim, ao mesmo tempo em as referidas redes permitem o torcedor-infiltrado mostrar seu “feito”, elas constituem uma armadilha, se utilizadas no momento errado.

A segunda questão é a da eleição da roupa. Como o temor de encontrar grupos de torcedores adversários é significativamente menor em clássicos de torcida-única, praticamente todos os torcedores vão uniformizados. Assim, quem não está uniformizado converte-se automaticamente em um torcedor-desacreditável (GOFFMAN, 1988). Logo, o torcedor-infiltrado precisa dominar a “arte” de escolher a roupa certa. Afinal, por um lado, o uso de roupas com as cores do seu clube pode denunciar sua adesão clubística e colocá-lo numa situação de perigo. Por outro, o uso das cores do rival pode significar um ato de covardia, anulando seu “feito” de comparecer ao jogo.

A terceira questão é a do comportamento dentro do estádio. O torcedor-infiltrado deve ser seu próprio guardião, controlando até mesmo movimentos mínimos. Ele se vê impedido, por exemplo, de extravasar sua alegria ao assistir ao gol do seu time. No entanto, ao mesmo tempo em que suas falas e gestos corporais não devem denunciá-lo, sua “missão” falharia caso se comportasse da mesma maneira que o torcedor rival. Destarte, ele fica no difícil limiar de não colaborar com a animação do clube rival, mantendo sua reputação intacta, e de agir com a discrição necessária para não ser reconhecido.

b) Estratégias coletivas

Em relação às estratégias coletivas de resistência, é preciso sublinhar, primeiramente, que elas costumam ser adotadas pelas torcidas organizadas, que têm sido fortemente reprimidas pelo Poder Público. Em São Paulo, essa repressão acentuou-se depois da chamada “batalha campal do Pacaembu”, que ocorreu em 1995, na final da Supercopa São Paulo de Futebol Júnior entre Palmeiras e São Paulo. Apesar do pequeno público presente, o confronto entre torcedores organizados de ambos os clubes – que invadiram o campo de jogo e se enfrentaram com paus, pedras e outros artefatos –, resultou em 102 pessoas feridas e uma morta (LOPES; HOLLANDA, 2018).

As imagens do confronto chocaram a opinião pública. Nos dias subsequentes ao evento, suscitou-se um acalorado debate sobre as causas e soluções para a violência no futebol. Com efeito, a fim de dar uma resposta à imprensa e à sociedade em geral, o Poder Público tomou uma série de providências. Entre elas, impediu a entrada de faixas, bandeiras e roupas que identificassem as organizadas nos eventos esportivos no estado de São Paulo. O Poder Público também chegou a fechar algumas torcidas organizadas envolvidas na “batalha campal”, como a Mancha Verde, do Palmeiras, e a Independente, do São Paulo.

Desde então, há uma espécie de “vai e vem” de proibições e os materiais das organizadas ora podem entrar nos estádios paulistas ora não. Um dos efeitos dessas proibições, da recente adoção dos jogos de torcida única, bem como da elitização do futebol, foi a ressignificação dos treinos abertos ao público. Estes tornaram-se o único espaço acessível ao torcedor pobre e um território privilegiado para a manifestação da tradição de torcer das organizadas, preocupadas com a carnavalização do espetáculo nas arquibancadas. Ainda que, há anos, observe-se a presença de público em treinos abertos (principalmente em vésperas de jogos da seleção nacional⁷), eles ganharam, nos últimos anos, uma nova dimensão no dia-a-dia do futebol.

Primeiramente, porque houve um aumento significativo de público nessas ocasiões. Ainda que não tenha encontrado dados estatísticos que pudessem comprovar essa impressão, não é possível fechar os olhos para os grandes públicos que os três grandes clubes da capital paulista (Corinthians, São Paulo e Palmeiras) têm colocado, especialmente após a implementação dos jogos de torcida-única. Nas vésperas da decisão do Campeonato Paulista de 2018, por exemplo, torcedores do Corinthians e do Palmeiras lotaram as arquibancadas de seus estádios, com o objetivo de apoiar os jogadores antes da partida.

Mas não apenas a quantidade de torcedores tem impressionado, a festa feita pelas organizadas nas arquibancadas também tem chamado a atenção. No

treino do Corinthians, por exemplo, as organizadas do clube levaram, com a autorização dos dirigentes, centenas de bandeiras, bandeirões, instrumentos musicais e fizeram um espetacular show pirotécnico, que envolveu o uso de sinalizadores e papéis picados. No fim, apesar dos apelos dos seguranças e das tentativas das próprias organizadas de conter os torcedores, milhares de pessoas invadiram o campo de jogo, relembrando as comemorações de finais de campeonato de décadas atrás.

As organizadas também têm realizado protestos durante os jogos, exibindo faixas com mensagens explícitas contra as forças dominantes do futebol e os rumos que o esporte tem tomado no país. No ano de 2016, por exemplo, os Gaviões da Fiel e outras organizadas do Corinthians convocaram e organizaram uma série de protestos (dentro e fora dos estádios) contra, entre outras coisas, a corrupção na Federação Paulista de Futebol (FPF) e na Confederação Brasileira de Futebol (CBF), a falta de transparência na gestão do clube, o monopólio televisivo da Rede Globo, a opressão da polícia, a elitização do futebol, o jogo das 22h00 e a favor da abertura da “CPI da Merenda”, após denúncias sobre o desvio de verbas para alimentação nas escolas públicas da rede de ensino do estado de São Paulo (LOPES; HOLLANDA, 2018).

No mesmo ano, coletivos de torcedores exibiram faixas, em diversos estádios do país (Arena Corinthians, Mineirão, Beira Rio etc.), contra o *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff e, posteriormente, contra o seu substituto Michel Temer. Também levaram faixas contra a Rede Globo, vista como uma das responsáveis pelo *impeachment*. Muitos desses coletivos surgiram recentemente e têm trazido demandas e pautas típicas do “campo progressista” para o universo do futebol. Interessante notar que, durante a pesquisa de campo, não identifiquei a existência de coletivos de torcedores ideologicamente à direita – indicando que, até o presente momento, somente o referido campo tem se apropriado do futebol como um espaço de manifestações políticas organizadas.

Também é importante destacar o surgimento das torcidas antifascistas e de movimentos que lutam contra o machismo e a homofobia no futebol — como a Galo Queer, Cruzeiro Maria, Bambi Tricolor, Queerlorado, Palmeiras Livre, entre outros. Não observei, todavia, a presença de elementos visuais que identificassem a presença desses movimentos dentro dos estádios paulistas, que parecem atuar, sobretudo, no mundo virtual, devido ao medo de retaliação de setores mais intolerantes das torcidas, principalmente das organizadas. Além de indicar que o futebol segue sendo um espaço profundamente intolerante, marcado por práticas homofóbicas e machistas,

esse dado é relevante, pois nos indica que parte da resistência torcedora se dá fora dos estádios, principalmente nas redes sociais virtuais.

As redes sociais virtuais foram fundamentais também para a propagação do movimento contra o “futebol moderno”, que luta pela preservação de uma tradição participativa de torcer e contra a hipermercantilização do futebol. Existem diversas páginas de Facebook, blogs e sites dedicados ao tema. Esse movimento foi iniciado pelos grupos ultras europeus e, hoje em dia, é encampado pelas torcidas organizadas brasileiras. Na pesquisa de campo, observei camisetas, bonés e bandeiras com o símbolo do movimento: uma bola de couro antiga envolta por uma grinalda verde-oliva. Uma das principais demandas desse movimento é a liberação da pirotecnia (representada pelo *slogan* “Pirotecnia não é crime!”). Não à toa, as organizadas costumam desafiar a autoridade do Poder Público com a utilização ilegal de artefatos pirotécnicos dentro dos estádios, tais como piscas-piscas e sinalizadores.

Uma forma bastante artilosa de contornar as restrições impostas pelo Poder Público, sem afrontar suas determinações, é a utilização da “camisa da proibição”. Esta é uma camisa análoga às camisas oficiais das organizadas (mas sem o símbolo da torcida) e que é utilizada por seus integrantes nos períodos em que estão impedidos de entrar nos estádios com qualquer tipo de acessório de identificação que faça menção ao nome do grupo. Com ela, conseguem manter a identidade visual da torcida nas arquibancadas e mostrar sua força e capacidade de resiliência, ao mesmo tempo em que evitam qualquer tipo de punição (LOPES; HOLLANDA, 2018).

A fim de lutar por seus direitos e fortalecer o diálogo com o Poder Público, ao longo dos anos, as organizadas criaram uma série de entidades representativas. Hoje em dia, a mais importante é a Associação Nacional das Torcidas Organizadas do Brasil (ANATORG), fundada oficialmente em 2014. Com efeito, essas torcidas conciliam, estrategicamente, três tipos de linguagens: primeira, a dos direitos, que é imperativa. Afinal, se há direitos, é obrigatório respeitá-los; não é possível postergá-los. A ANATORG, por exemplo, reivindica a mudança de alguns pontos do Estatuto de Defesa do Torcedor, que considera injustos, e a efetiva aplicação de outros. Segunda, a das políticas públicas, que é uma linguagem de possibilidades, de processos políticos. A ANATORG, por exemplo, está permanentemente negociando a implementação de medidas com o Poder Público, como ações educativas. E terceira, a da ação direta, como as descritas acima (SPINK, 2013).

Não é meu objetivo aqui avaliar qual dessas três linguagens constitui o melhor caminho para as organizadas alcançarem suas demandas. Mas apenas iluminar

as diferentes formas de resistirem a um modelo de futebol e a uma série de medidas que a mantem em uma condição de subordinação na estrutura de poder do futebol. Formas que, conforme veremos no tópico subsequente, tendem a ser ocultadas pelas metáforas do futebol, que não conseguem lidar satisfatoriamente com seu potencial de transformação.

Metáforas do futebol e seus limites

No nosso dia-a-dia, empregamos, com muita frequência, figuras de linguagem para dar sentido ao mundo, como as metáforas, que envolvem a aplicação de “um termo ou frase a um objeto ou ação à qual ele, literalmente, não pode ser aplicado” (THOMPSON, 2002, p. 85). Expressões metafóricas “levantam uma tensão dentro de uma sentença, através da combinação de campos semânticos diferentes, tensão essa que, se bem-sucedida, gera um sentido novo duradouro” (p. 85). Ao fazer isso, a metáfora organiza a percepção do mundo que nos rodeia, contribuindo para reproduzir ou para transformar as relações sociais.

Esta seção examinará as metáforas que tratam o futebol como se ele fosse o ópio do povo ou como se ele fosse uma peça de teatro. Tais metáforas podem, certamente, trazer muitos *insights* para o entendimento dos significados e das “funções sociais” do futebol na nossa sociedade. No entanto, a partir das análises feitas na primeira parte, buscarei mostrar que há críticas a serem feitas a elas. Isto não significa, conforme já antecipei, que elas sejam totalmente ilusórias ou equivocadas. Pretendo somente mostrar que elas omitem ou, inversamente, supervalorizam alguns aspectos das torcidas futebol e do comportamento dos torcedores. Começo pela metáfora do futebol como ópio do povo.

a) O futebol como ópio do povo

No Brasil, as origens do debate sobre futebol e poder remetem à segunda metade da década de 1970 e início dos anos 1980, quando parte significativa dos analistas adotava uma abordagem de inspiração marxista, que entedia que o futebol possuía efeitos narcotizantes, que sedavam a população e desviavam sua atenção dos graves problemas sociais que assolavam o país. Um exemplo desse tipo análise é a de Ramos (1984). Baseado na obra de Althusser, o autor entende que o futebol opera como um Aparelho Ideológico de Estado (AIE), que mistifica a realidade e legitima o modo de produção capitalista.

Ainda no início dos anos 1980, uma perspectiva quase oposta, baseada em estudos antropológicos e históricos, compreendeu o futebol não como o “ópio do povo”, mas como “[...] o espaço de formação de identidades e de expressão do nacional ou do regional, de participação e pertencimento, de emoção e prazer, de recreação, criação e imaginação” (LOVISOLO, 2011, p. 14). Apesar dessa nova perspectiva, a ideia de que o futebol é o “ópio do povo” segue presente no imaginário social, como se houvesse uma relação direta entre as conquistas dentro de campo e falta de mobilização política da sociedade. Em texto recentemente publicado na Folha de S. Paulo, o antropólogo Ronaldo Trindade afirma, por exemplo, que “o futebol e as Copas do Mundo são fatos hegemônicos no Brasil, que ofuscam conflitos, mazelas e diversas formas de opressão que nos atravessam⁸⁷”.

Por um lado, é preciso reconhecer que, em diversos momentos da história, governantes buscaram instrumentalizar o futebol e retirar algum lucro político das conquistas dentro das quatro linhas, buscando associar-se a elas. Um exemplo recorrente é o da Copa do Mundo de 1970, quando o general e então presidente da República, Emílio Médici (1969-1974), apresentava-se como amante do futebol e tentava, por meio da publicidade oficial, passar a imagem de ser mais um torcedor, a fim de angariar popularidade e legitimar a ditadura civil-militar (1964-1985) perante os críticos, internos e externos (GUTERMAN, 2004).

Por outro lado, é preciso reconhecer que não devemos incorrer no erro de assumir uma teoria demasiadamente simplista de comunicação e confundir “efeito visado” com “efeito produzido”. Seguindo Charaudeau (2018), o ato de comunicação consiste numa troca entre as instâncias de produção e recepção, sendo que o sentido de uma mensagem depende, necessariamente, das condições de interpretação do receptor. Sendo assim, não é possível retirar o efeito da mensagem da sua estrutura e conteúdo. Este tipo de análise cai naquilo que Thompson (2000) denominou de “falácia do internalismo”.

A “falácia do internalismo” está, por sua vez, visceralmente relacionada ao que o autor denominou de “mito do receptor passivo”, que pressupõe que o receptor simplesmente absorve as mensagens, como se fosse uma espécie de esponja. Conforme nos esclarece, no processo de recepção, as pessoas procuram entender as mensagens, respondê-las e compartilhá-las com os outros e, ao fazerem isso, reconstruem a própria mensagem e reformulam os limites de sua própria experiência. Daí a dificuldade do futebol – entendido como um AIE – de integrar as pessoas numa ordem social totalmente coesa, legitimando o *status quo* (LOPES, 2015).

Os exemplos citados na parte I indicam que essa tese exagera, significativamente, o quanto as pessoas aceitam as ideias e os valores partilhados pela “indústria do futebol”, pautada na lógica neoliberal. Parece haver um grau muito maior de dissenso e de não-satisfação do que a metáfora do ópio faz crer. Afinal, como podemos explicar as diversas práticas de resistência aos modos socialmente autorizados de se apropriar e consumir o futebol se este possui um papel tão integrador e ajustador à ordem social vigente? Como explicar a contestação na arquibancada e fora dela?

Além de não conseguir explicar a resistência e a contestação, a metáfora do ópio do povo possui implicações discursivas relevantes. Ao sugerir que o torcedor é um adicto, incapaz de refletir criticamente, ela, em primeiro lugar, retira sua racionalidade, o que é uma forma desumanizá-lo. Em segundo lugar, nega sua voz, pois ele não teria nada de relevante a dizer. E, em terceiro lugar, legitima a ampliação do controle social e a adoção de medidas repressivas, pois o torcedor poderia representar um perigo a si mesmo e aos outros (LOPES; CORDEIRO, 2015).

Diante do exposto, podemos dizer, que embora empregada por autores que se autodeclararam críticos, a metáfora do ópio do povo pode ensejar uma leitura bastante conservadora do futebol, que ignora ou, ainda pior, contribui para minar práticas que podem ser capazes de se transformar num desafio real ao seu *status quo*.

b) O futebol como teatro

Outra metáfora habitualmente utilizada para retratar o futebol é a do teatro. A frase do radialista Fiori Gigliotti – “abrem-se as cortinas e começa o espetáculo” – foi, por exemplo, muito celebrada pela cultura futebolística. Nesta metáfora, o torcedor pode desempenhar dois papéis: o de espectador passivo, na visão dos críticos do processo de “arenização” dos estádios, e o de ator-protagonista, quando se quer celebrar a festa nas arquibancadas. Em ambos os casos, todavia, reforça-se o “mito do receptor passivo”, passando por cima das práticas descritas no tópico I. Ainda que, no segundo caso, pressuponha-se uma relação menos contemplativa com o futebol, o torcedor segue sendo visto como um ator. E um ator, como sabemos, desempenha um determinado papel. E este, por sua vez, segue um roteiro previamente elaborado...

Desenvolvamos com vagar o argumento. Seguindo o pensamento de Billig (2008), pode-se dizer que, se o torcedor é um ator, ele deve seguir algum tipo de roteiro que coordena suas ações dentro dos estádios, ou seja, seus gestos, falas e comportamentos em geral dependem de um aprendizado e do acompanhamento de regras não escritas na vida social – como, por exemplo,

nunca gritar “gol” antes da hora. Os roteiros apropriados para estádios devem ser extraídos da memória dos torcedores e depois seguidos com algumas improvisações possíveis. A inabilidade de atuar segundo esse roteiro pode levar o torcedor ao constrangimento ou, até, a ser agredido fisicamente.

Por um lado, a metáfora do teatro apreende aquilo que é necessário para a coordenação de parte significativa do que ocorre nas arquibancadas durante um jogo. Aliás, conforme já sugeri, a força das regras não escritas, que adquiriram um caráter de hábito e de rotina, parece ter sido subestimada pelos atuais gestores do futebol, que buscam implementar à força uma nova cultura torcedora. Por outro lado, ela não consegue lidar satisfatoriamente com o conflito e a contestação. Em primeiro lugar, porque dentro do próprio estádio de futebol há desacordo entre os torcedores, diferentemente do que acontece numa peça de teatro. Nem sempre, por exemplo, o uso da pirotecnia é visto com bons olhos por todos os torcedores. Ao contrário, a paralisação de uma partida em função desse uso e/ ou a possibilidade de o clube ser punido faz com que, com frequência, ele seja vaiado por parte do estádio.

Em segundo lugar, porque, como já deve ter ficado claro, os torcedores não, necessariamente, aceitam o roteiro elaborado pelos gestores do futebol. Alguns grupos se apropriam do estádio a seu modo e, inclusive, contestam explicitamente esse roteiro, protestando. De qualquer modo, para manter a metáfora teatral, poder-se-ia argumentar que se trata de “improvisações” ou que cada grupo de torcedores interpreta uma determinada peça, com regras bem definidas. As torcidas organizadas, por exemplo, teriam seus próprios roteiros. E os membros dessas torcidas, ao acenderem um sinalizador, por exemplo, nada mais fariam do que desempenhar o papel que lhes foi destinado pelas próprias torcidas (as roteiristas e diretoras do espetáculo). Assim, o conflito poderia ser explicado como o resultado de um choque de roteiros inconciliáveis. Por exemplo, quando parte da torcida quer desempenhar o papel de espectador contemplativo e a outra demanda que esta apoie o time. O grito da torcida corintiana é ilustrativo: “levanta cuzão, é jogo do Timão!”.

Na verdade, o maior problema da metáfora do teatro é que, como sublinha Billig (2008, p. 63), ela “[...] reduz o mundo do teatro ao desempenho no palco. Se o mundo todo é o que ocorre no palco, então o que ocorre nos bastidores está sendo excluído”. Com efeito, pode-se dizer que uma parte significativa do que acontece na cena torcedora não é captada. Durante a peça (ou partida de futebol), todos os atores (ou torcedores) devem deixar seus desacordos de lado e, até certo ponto, colaborarem entre si para produzir a peça (ou ajudar sua equipe a ganhar a partida). No entanto, é principalmente nos bastidores que existe a possibilidade ou a probabilidade de se mudar os

rumos de uma peça. É lá onde afloram as tensões e onde as direções de cena são permanentemente negociadas.

Essa negociação ocorre num espaço assimétrico de poder. Mas nem por isso os agentes subalternos (os torcedores) não podem fazer nada, aceitando tudo passivamente. Ao contrário, conforme adiantei na Parte I, uma série de entidades representativas de torcedores foi criada nos últimos anos para defender determinadas “culturas torcedoras” e discutir com Poder Público o roteiro do que se pode e não se pode fazer dentro dos estádios. E é justamente o trabalho dessas entidades – que envolve, entre outras coisas, uma série de encontros com autoridades públicas e do futebol –, que é ocultado pela metáfora do teatro. Ou ainda, aquilo que é dito, discutido e contestado nas redes sociais virtuais. Quem assiste a uma partida de futebol no estádio pode ter a sensação de que torcer significa, necessariamente, partilhar valores e pontos de vista homofóbicos e sexistas. E isso porque, repito, os bastidores permanecem na penumbra. Penumbra que, por sua vez, tende a reforçar a metáfora do ópio do povo, dado que o conflito sai de cena, ensejando a percepção de que todos estão anestesiados. E é exatamente neste ponto que ambas as metáforas se entrelaçam, sufocando a noção resistência.

Considerações finais

Neste artigo, busquei analisar as estratégias de resistência adotadas por torcedores de futebol face às transformações que esse esporte vem sofrendo nos últimos anos, bem como as maneiras através das quais essas estratégias contribuem para problematizar as metáforas do futebol como ópio do povo e como teatro. Ao fazer isto, sustentei, entre outros argumentos, que essas metáforas não conseguem lidar satisfatoriamente com o conflito e a contestação existentes hoje em dia no futebol, reforçando o “mito do receptor passivo”. Em estudos futuros, considero relevante aprofundar a discussão sobre como os torcedores de futebol resistiram a medidas autoritárias e a formas de opressão e dominação em outros períodos históricos e contextos sociais. Afinal, por mais que se busque sufocar a resistência, esta sempre encontra uma forma inventiva e sagaz de sobreviver. A resistência, pois, tem lá suas artimanhas.

Referências

- ALABARCES, Pablo. Introducción. Un itinerário y algunas apuestas. In: ALABARCES, Pablo; RODRÍGUEZ, María Graciela (Coomp.). *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 15-30.
- BILLIC, Michael. *Argumentando e pensando: uma abordagem retórica à psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista/ Editora Boitempo, 1997.
- FERREIRA, Fernando da Costa. O novo Maracanã como arena do embate entre diferentes formas de torcer: uma contribuição da Geografia dos Esportes. *Revista Geo-paisagem*. n. 26, 2014, s/p.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GUTERMAN, Marcos. Médicos e o futebol: a utilização do esporte mais popular do Brasil pelo governo mais brutal do regime militar. *Projeto História*. 2004, p. 267-279.
- HELAL, Ronaldo. Futebol e comunicação: a consolidação do campo acadêmico no Brasil. *Comunicação, Mídia e Consumo*. v. 8, n. 21, 2011, p. 11-38.
- HOLLANDA, Bernardo Buarque Borges. *O clube como vontade e representação: o jornalismo e a formação das torcidas organizadas de futebol do Rio de Janeiro*: 7 Letras, 2009.
- LOVISOLO, Hugo. Sociologia do esporte (futebol): conversações argumentativas. In: HELAL, Ronaldo; LOVISOLO, Hugo; SOARES, Antônio Jorge. *Futebol, jornalismo e ciências sociais: interações*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, p. 11-32.
- LOPES, Felipe Tavares Paes. Futebol, ideologia e cultura de massa: repensando a perspectiva crítica. *Tríade – Revista de Comunicação, Cultura e Mídia*. v 4, n 16, 2016, p. 89-108.
- LOPES, Felipe Tavares Paes; CORDEIRO, Mariana Prioli. Futebol, massa e poder: reflexões sobre a ‘teoria do contágio’. *Revista Psicologia Política*, v. 15, p. 479-495, 2015.

LOPES, Felipe Tavares Paes; HOLLANDA, Bernardo Buarque Borges. “Ódio eterno ao futebol moderno”: poder, dominação e resistência nas arquibancadas dos estádios da cidade de São Paulo. *Tempo*. v. 24, n. 2, 2018, p. 207-232.

RAMOS, Roberto. *Futebol: ideologia do poder*. Petrópolis: Vozes, 1984.

SANTOS, Irlan Simões da Cruz. Mercantilização do futebol e movimentos de resistência dos torcedores: histórico, abordagens e experiências brasileiras. *Esporte e Sociedade*, n. 27, p. 1-18, 2016.

SANTOS, Irlan Simões da Cruz. *Cientes versus rebeldes: novas culturas torcedoras nas arenas do futebol moderno*. Multifoco, 2017.

SANTOS, Irlan Simões da Cruz; HELAL, Ronaldo. Do espectador ao militante: a torcida de futebol e a luta pelo direito ao estádio e ao clube. *Tríade – Revista de Comunicação, Cultura e Mídia*, v. 3, n. 7, 2016, p. 54-69.

SCOTT, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. 2 ed. México D. F.: Ediciones Era, 2004.

THOMPSON, John Brookshire. *Ideologia e cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SPINK, Peter. Psicologia Social e políticas públicas: linguagens de ação na era dos direitos. In: MARQUES, Eduardo; de FARIA, Carlos Aurélio Pimenta. *A política como campo multidisciplinar*. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro, Editora Fio Cruz, 2013, p. 155-180.

Nota

- 1 Este trabalho contou com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).
- 2 Publicado originalmente em 1977.
- 3 Lema internacional adotado por agrupamentos de torcedores contra a hipermercantilização do esporte e suas consequências (LOPES; HOLLANDA, 2018).
- 4 Disponível em: <https://globoesporte.globo.com/futebol/times/corinthians/noticia/bandeira-com-mastro-de-muleta-vira-simbolo-de-resistencia-na-arena-corinthians.ghtml>. Acesso em: 20 de junho de 2018.
- 5 Disponível em: <https://www.meutimao.com.br/noticia/278314/1-em-30-milhoes-corinthiano-ofusca-bandeirao-patrocinado-e-flamula-muleta-improvisada-na-arena>. Acesso em: 20 de junho de 2018.
- 6 Corinthians, Palmeiras, São Paulo, Santos, Guarani e Ponte Preta.
- 7 Por exemplo, na Copa do Mundo de 1950, no Brasil, uma multidão tomou conta das dependências de São Januário, a fim de acompanhar os preparativos da seleção brasileira para o jogo decisivo contra o Uruguai.
- 8 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2018/06/o-desinteresse-recorde-do-brasileiro-pela-copa-do-mundo-pode-ser-um-sinal-positivo-sim.shtml>. Acesso em: 22 de junho de 2018.

O brega como manifestação da cultura popular e sua apropriação pelos humoristas da cidade de Fortaleza

The concept of brega as a popular cultural manifestation and its appropriation by humorists in the city of Fortaleza

RESUMO

O humor é hoje um dos principais atrativos turísticos do Ceará, sendo divulgado lado a lado com as belezas naturais do Estado. Trata-se de um humor muito peculiar e com características próprias e distintas: a molecagem, a irreverência e a linguagem popular. Sete dias por semana, ao longo de todo o ano, grande número de profissionais se apresentam em bares, restaurantes e barracas de praia bem como fazem participação nos meios de comunicação de massa locais. Esta forma relativamente nova de entretenimento-turismo tem como protagonistas os chamados ‘humoristas do Ceará’, denominação que se refere à geração que surgiu a partir de um movimento artístico inovador de apresentações cômico-teatrais nos bares da cidade em meados dos anos 1980. A hipótese deste trabalho é que foi a partir de sua aparição bem como da apropriação de uma linguagem e estilo ditos bregas que a produção artístico-cultural de humor no estado passou a ser encarada com uma característica local, sendo então agregada ao próprio espírito da cidade e passando, posteriormente, a integrar o pacote turístico do estado do Ceará.

Palavras-chave: humor; molecagem; brega; cultura popular.

ABSTRACT

Humor is today one of the main tourist attractions in the state of Ceará, side by side with the state’s natural beauties. It is a very peculiar kind of humor, based on very distinct features such as irreverence, specific popular language and its untranslatable *molecagem*. Seven days a week, all year round, a great number of professionals make their shows in bars, restaurants and beach tents as well as appearing in local television shows. This relatively new form of tourism-entertainment is made possible thanks to a generation of humorists that appeared in the late 1980’s in bars all over the city. The present work states that their appearance and the appropriation they made of a kind of national language and style called *brega* made the cultural and artistic production of humor in the state be seen as a local characteristic, being then a part of the very spirit of the city and being, thereafter, linked to the touristic package of the state of Ceará.

Key-words: humor; *molecagem*; *brega*; popular culture.

Introdução

Os agentes promotores do turismo na cidade de Fortaleza, além de venderem imagens de belas praias ensolaradas, parques aquáticos e resorts à beira-mar, já há alguns anos também investem na promoção da imagem da ‘Capital da Alegria’. Nos sete dias da semana, ao longo de todo o ano, é possível assistir a apresentações humorísticas em bares, restaurantes, pizzarias, barracas de praia e teatros, em estabelecimentos concentrados principalmente na orla turística da cidade. Os shows de humor da capital cearense são hoje promovidos pelo mecanismo institucional do entretenimento-turismo, o qual diz respeito à industrialização e consumo de bens culturais e serviços turísticos integrados ao campo institucional do entretenimento que aglutina órgãos governamentais e agências de promoção turística, associações comerciais de hotéis e bares, produtoras de eventos culturais e meios de comunicação (FARIAS, 2011). Esta forma relativamente nova de entretenimento-turismo tem como protagonistas os ‘humoristas do Ceará’.

A denominação ‘humoristas do Ceará’ refere-se à geração que surgiu a partir de um movimento artístico inovador de apresentações cômico-teatrais nos bares da cidade em meados dos anos 1980. Nossa hipótese é que foi a partir de sua aparição que a produção artístico-cultural de humor no estado passou a ser encarada com uma característica local, sendo então agregada ao próprio espírito da cidade. No início, alguns desses humoristas, oriundos do teatro amador, estavam apenas experimentando espaços alternativos de apresentação em Fortaleza. À época, o humor produzido por esses artistas do riso estava centrado no consumo cultural de massa pejorativamente denominado de ‘brega’.

Esses artistas do riso foram então considerados como os mais novos representantes de uma tradicional verve moleque do povo cearense, tradição que teve suas origens sociais e históricas na literatura do século XIX e que é muitas vezes evocada em discursos como promotora da identidade local (ACSELRAD e SILVA NETO, 2009). A molecagem seria uma das marcas de diferenciação do cearense e teria como fonte de origem e sustentação a cultura popular local. Este tipo peculiar de humor se identifica, de modo geral, por um linguajar típico, o “cearês” ou “cearensês” (SARAIVA 2001 e GADELHA, 2000); pelo deboche acentuado para com os outros e consigo mesmo (o que o linguista russo Vladimir Propp denominou humor de zombaria) (PROPP, 1992); e por uma vaia característica e debochada que teria origens indígenas e que soa como ‘iiiiieeeeeiiiiii’, gritada de forma estridente.

Todos estes elementos estão de algum modo presentes nos shows de humor de Fortaleza desde seus inícios.

Para Ruben G. Oliven (1992, p. 135), “com a velocidade da disseminação das mensagens, estão se criando estilos de vida mundializados. Todo esse processo de mundialização da cultura, que dá a impressão de que vivemos numa aldeia global, acaba repondo a questão da tradição, da nação e da região”. O autor completa apontando que “a medida em que o mundo se torna mais complexo e se internacionaliza, a questão das diferenças se recoloca e há um intenso processo de construção de identidades” (OLIVEN, 1992, p. 135). Renato Ortiz (2000) sugere que o movimento de diferenciação ao redor do mundo não é antagônico ao da globalização: “Padronização e diferença são faces de um mesmo fenômeno. [...]. O local não está necessariamente em contradição com o global, pelo contrário, encontram-se interligados” (ORTIZ, 2000, p. 181). A fim de se encontrarem e se reconhecerem no universo da modernidade-mundo, é preciso que os seres humanos forjem suas diferenças e referências culturais próprias.

A proposta deste artigo é discutir como esse típico humor moleque, que traz a marca do que chamamos de ‘popular-local’, se construiu de início na sua relação com o popular-nacional (ORTIZ, 2006), representado aqui pelo estilo comportamental e musical denominado brega. O popular local e o nacional se entrelaçam nas vicissitudes de divergências e aproximações entre periferia e centro. De início, propomos problematizar o conceito de cultura popular a fim de enveredar por suas diferenças e articulações com as noções de cultura erudita e de cultura de massa, as quais se aproximam, se opõem e, mesmo, se entrelaçam na produção da cultura.

O conceito de popular na cultura

O termo ‘popular’, usado na expressão cultura popular, designa, de modo geral, nas estratificadas sociedades contemporâneas, os usos, práticas e gostos do povo, que nesta acepção não diz respeito à população como um todo mas especificamente à parcela de pessoas pertencentes às classes menos favorecidas. Peter Burke (2010) sublinha que a cultura popular pode ser definida, de início, negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das classes subalternas.

Na história ocidental europeia, em países de industrialização tardia, afirma Burke (2010), a cultura popular se converteu num tema de interesse para intelectuais por volta do final do século XVIII e início do XIX. Johann Gottfried von Herder e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm começaram um trabalho de compilação de canções populares e contos infantis e domésticos na Alemanha do século XVIII, iniciativa que logo se espalhou por toda a Europa, conforme aponta Burke (2010, p.30): “Esse interesse por diversos tipos de literatura tradicional era, ele mesmo, parte de um movimento ainda mais amplo, que se pode chamar a descoberta do povo”. Ainda de acordo com o autor (2010), é por causa da amplitude do movimento que parece razoável falar na ocorrência da descoberta da “cultura popular” nessa época.

Herder de fato usou a expressão “cultura popular” (*Kultur des Volkes*), em contraste com a de “cultura erudita” (*Kultur der Gelehrten*). Antes disso, ainda conforme Burke (2010), estudiosos de antiguidades já tinham descrito costumes populares ou coletado baladas impressas em *broadside* [folha impressa de um só lado, usualmente colocada numa parede]. O que há de novo em Herder, nos irmãos Grimm e em seus seguidores é, em primeiro lugar, a ênfase no povo, e, em segundo, sua crença de que os “usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc.” faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação.

Na leitura de Roger Chartier (1995) o conceito de cultura popular é ele mesmo um conceito erudito, posto que construído por eruditos, gente da dita alta cultura como intelectuais, literatos e folcloristas: além dos já citados alemães, temos no Brasil figuras como Câmara Cascudo e Leonardo Mota na antiga região Norte, hoje Nordeste do Brasil, o paulistano Mario de Andrade e o carioca Henrique Foreis Domingues, o Almirante, todos interessados em documentar, registrar e, resguardar a cultura do povo, onde residiria a alma das nações ou das regiões. Esta valorização do que é popular tem ligação, na história das artes e produção cultural do Brasil, com as correntes pré-modernistas e modernistas que também enxergaram no povo, na população mais empobrecida, o cerne ou a essência da nação (FARIAS, 2011).

O brega e o popular-nacional

No Brasil, o termo brega, como assinala Paulo Cesar de Araújo (2002), veio a rotular “uma geração de cantores e compositores populares” que surgiram entre os anos 1968 e 1978, como Waldik Soriano, Odair José, Dom &

Ravel e outros. No período em que iniciaram suas carreiras, essa geração foi qualificada de cafona – palavra de origem italiana, *cafône*, que significa “indivíduo humilde, vilão, tolo” (ARAÚJO, 2002). É interessante ressaltar que cantores como Waldik Soriano (1933-2008) não se reconheciam com tais denominações, pois os termos *cafona* e *brega* rotulavam pejorativamente a produção musical que faziam: “... há uns tempos atrás não era brega, era *cafona né*, como eu surti na televisão de terno preto, chapéu preto, então me chamavam de *cafona*, agora é *brega*, só que eu não sou *brega*, eu sou um cantor romântico¹⁷”.

A palavra *brega* teria alcançado popularização definitiva a partir de 1984, afirma Araújo (2002), com o sucesso do cantor Eduardo Dusek e de sua música “*Brega-chique (o vento levou Black)*”, que deu nome ao Long Play *Brega-Chique*, lançado no mercado fonográfico brasileiro daquele ano. *Black* era uma empregada doméstica, justamente a categoria social que fazia parte do público mais pobre que consumia aquele estilo musical chamado até então de *cafona*, o qual era considerado vulgar, ingênuo e atrasado por críticos de música nos anos 1970 e por um público mais intelectualizado (ARAÚJO, 2002). Ironica e paradoxalmente, era justamente este público intelectualizado de classe média que consumia as canções de Eduardo Dusek. Com o rótulo de *brega* aquela “vulgaridade e atraso musical”, no entanto, começava a ser vista, ou melhor, consumida comicamente pelo país. Por que rir da música ou estilo *brega* ou de quem a canta? Araújo (2002, p. 335), historiador que fez um trabalho de fôlego sobre esse estilo musical, avançou similar indagação:

A música de Waldik Soriano ou de Nelson Ned não costuma ser objeto de análise ou debate, a não ser excepcionalmente, em conversa de botequim. Em determinados lugares, se alguém a evoca, não vem o reforço, o apoio dos outros. A tendência é ainda considerá-la sob a conotação anedótica, como se a produção musical desta geração de cantores/compositores não tivesse nada a ver com a nossa realidade social.

No ano de 1987, a Rede Globo de Televisão transmitiu, no horário das sete horas da noite, a novela ‘*Brega & Chique*’, de Cassiano Gabus Mendes, a qual teve grandes picos de audiência em todo o Brasil, e que tratava o tema também de modo jocoso. A trama principal envolvia a história de duas mulheres de universos opostos, “uma mulher rica e muito *chique*, desligada dos problemas cotidianos, cheia de manias e futilidades” e “uma mulher *simplória*, pobre e *brega*”²² que foram casadas com o mesmo homem, sem saberem uma da outra. Quando o marido de ambas vai à falência, finge a própria morte e foge do país, elas são obrigadas a ir morar na mesma vila suburbana.

O humor moleque e o popular-local

A movimentação de atores e cantores, a maioria amadores, no circuito de apresentações artísticas dos bares fortalezenses em meados dos anos 1980 foi, desde então, interpretada como outra manifestação da tradicional molecagem cearense pelos artistas protagonistas e pela imprensa local. É possível que esta ideia de irreverência e molecagem como marca de identidade local lance raízes na expressão ‘Ceará moleque’, a qual, como investigado previamente, surge primeiramente no romance de folhetim de Manuel de Oliveira Paiva, *A Afilhada*, publicado primeiramente em capítulos semanais em um jornal de Fortaleza no ano de 1889 (ACSELRAD e SILVA NETO, 2009). A expressão passa, depois da publicação do romance, a ser evocada com significados variados em outras obras literárias, em crônicas, em pasquins, revistas de variedades e jornais. No geral, a expressão procura descrever e explicar causos e acontecimentos anedóticos que envolviam tipos populares, intelectuais e a população em geral de uma Fortaleza que buscava se modernizar mas que se via ainda envolta na cultura do atraso, representada, entre outras atitudes, pela molecagem de seu povo irreverente.

E por que seria Fortaleza uma cidade tradicionalmente moleque?! Sei lá?! Aqui, ou é ou deixa de ser, principalmente se não for. De nossa linhagem mais joiada, parimos um Ramos Côtoco, lídimo representante da fuleiragem conterrânea. Quintino Cunha é outro príncipe da molecagem tradicional, a ele sendo atribuídas uma ruma de piadas e situações célebres de sua época. Grupos de moleques, como o pessoal do Cajueiro da Mentira e da Padaria Espiritual – mesmo sendo este último um grupo literário de renome nacional –, reuniram em suas fileiras gente de reconhecida sacanagem, esculhambação e frescura competentes. Muito diferentes do Congresso, sendo igual. (Falcão Maia, “A Molecagem Cearense”, parte da reportagem “O *boom* do humorismo de bar”, **O Povo**, 22 de julho de 1990, p. 2B e 3B).

Este texto, de autoria do hoje nacionalmente conhecido ‘*brega star*’ Falcão, integra uma reportagem do jornal *O Povo* de 1990 sobre o então recente fenômeno do humor nos bares de Fortaleza. Neste texto, as matrizes populares e mesmo eruditas locais da molecagem são evocadas de um passado rememorado como tradição. Segundo informa Juarez Leitão (2002), o Cajueiro da Mentira se localizava na Praça do Ferreira e entre os finais do século XIX e inícios do XX, sempre no dia 1º de abril, Dia Internacional da Mentira, realizava-se sob sua copa um concurso de mentiras. Com uma reforma realizada na Praça do Ferreira no ano de 1920, o Cajueiro da Mentira foi arrancado. Esse antigo concurso foi recentemente retomado pelo Escritório do Riso, do humorista local Jáder Soares, o Zebrinha, que o tem

realizado no mesmo local onde jazia o famoso o cajueiro.

Falcão sugere também como a molecagem lança suas raízes no polo erudito da cultura, ou senão, no gradiente de maior capital cultural. No texto é referendada a Padaria Espiritual, uma agremiação de literatura e artes fundada em Fortaleza no ano de 1892, a qual, sustenta o cantor, apesar de ser “um grupo literário de renome nacional” possuía em suas fileiras “gente de reconhecida sacanagem, esculhambação e frescuras competentes”. Outros ilustres representantes dessa tradicional molecagem citados são Raimundo Ramos Filho, o Ramos Cotoco, apelido dado por lhe faltar o braço direito, e que foi, segundo o memorialista Otacílio de Azevedo (1992), um popular pintor, músico, poeta e boêmio, e Quintino Cunha, advogado, poeta e genial frasista. Cunha já foi mesmo considerado como a figura histórica mais significativa do “jeito moleque de ser cearense” (SOUZA, 2002) pelos vários causos inusitados e humorísticos de que fora protagonista. As anedotas e estórias de Quintino foram contados e recontados em obras de crônicas entre os anos 1930 e 1960.

Quando se indaga sobre uma tradição moleque, é possível, analogamente, fazer uma associação com o que Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997) chamam de “invenção das tradições”, quando uma prática ou comportamento social é revestido de um caráter de antiguidade. Seguindo esse raciocínio, ao se associar um tradicional comportamento cearense moleque às práticas lúdico-artísticas daqueles humoristas, se concede a eles uma ideia de continuadores da tradição moleque. Contudo dizer que uma tradição é inventada é o mesmo que afirmar que ela é construída, e pensando sociologicamente não há nada no mundo social que não tenha sido inventado ou construído. Melhor seria dizer que o tradicionalmente moleque do texto de Falcão é uma interpretação sobre um determinado contexto da realidade social. Trata-se, pois, de uma interpretação da tradição ou, no caso, de reinterpretações da tradição moleque nos variados momentos históricos em que esta é evocada.

Sobre essa linhagem da molecagem que ligaria personagens históricos de um passado distante e os humoristas de bar dos finais dos anos 1980, vale mencionar o que diz Tarcísio Matos, parceiro musical de Falcão e que trabalhou fazendo textos de humor para alguns desses humoristas do Ceará como João Netto (o Zé Modesto), Augusto Bonequeiro e Tom Cavalcante:

Cara eu trabalho com humor, já fazendo humor desde a época da faculdade de medicina em 1977 [...], não gostava da medicina ai eu escrevia, fazia peças e comecei a andar muito pelo interior porque como eu não gostava da medicina eu ia com os meus amigos, os mais chegados eram todos do interior, era Quixeramobim, Quixadá, Parambu, Iguatu, Tauá, Cedro, Icó, como essa moçada

era de lá eu comecei indo pelo interior e indo para o interior eu comecei a observar as falas das pessoas, os costumes [...] essa coisa que eu via no interior isso começou a somar em mim e criar dentro de mim uma nova perspectiva, porra, eu estou falando de humor com o pé na minha terra, na minha aldeia, com o que as pessoas dizem, pensam e aí eu comecei a ler Leonardo Mota, comecei a voltar minha atenção para Quintino Cunha, para Paula Ney e comecei então efetivamente a escrever... (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013).

Na fala de Tarcísio Matos sobre o humor que produzia, ele aponta o seu papel de intermediário cultural entre uma tradição moleque, a qual estaria inscrita tanto na fala e costumes do povo do interior quanto numa literatura folclórica e de cronistas que descreveram as curiosidades anedóticas de personalidades da história cearense, e a produção dos humoristas do Ceará que surgiram ao final dos anos 1980 no comércio de entretenimento dos bares de Fortaleza. O parceiro de composições de Falcão e produtor de muitos outros humoristas do Ceará, assim, demonstra as fontes populares e eruditas locais, a partir das quais cria seus textos humorísticos: dos costumes e da fala do povo e dos folcloristas e cronistas, esses últimos os intérpretes da vida tradicional do povo cearense.

Enfim, a despeito das diferenças do tipo de humor ou da arte de fazer rir feita por humoristas de rua; por figuras como Chico Anysio e Renato Aragão; e por esses a que chamamos humoristas do Ceará, a leitura midiática e de promoção turística é a de afirmar que todos são herdeiros de uma tradição humorística local que viria de muito tempo. Esse humor moleque do cearense o destacaria no cenário nacional diante de outras identidades estaduais e teria, em matrizes populares e eruditas, as suas fontes de inspiração. Hoje, nos palcos dos bares e barracas de praia, em que se zomba de todos em doses democráticas, bêbados, empregadas domésticas, moradores de periferia, gente matuta do interior, homossexuais e, é claro, turistas, a maioria dos humoristas apresenta, nas suas performances, um linguajar próprio do Ceará, isto é, próprio daqueles que não tem ou tiveram uma educação formal básica para o uso adequado (ou seja, socialmente reconhecido como tal) da língua portuguesa.

O humor moleque dos shows ou do cearense comum (conforme se possa acreditar) está estreitamente ligado com a noção de popular. A marca do humor cearense, assim, se associa ao popular-local. Em uma ótica classista, o humor moleque é do povão, do populacho, da ‘mundiça’, como se diz por estas bandas, daquele emaranhado de gente posicionada nas bases da pirâmide social. Esse humor moleque seria, assim, a expressão cultural que diferenciaria os cearenses do resto do país. Dentre as duas antigas tradições de pensamento ilustradas por Renato Ortiz que unificaram o popular e o

nacional, o que chamamos de popular-local na ideia de molecagem cearense é primordialmente filiado, ainda hoje, àquela concepção que opta por conservar as coisas do povo, mesmo que também sofra a influência da mercantilização dos bens simbólicos em um país moderno e urbanizado e se torne elemento de uma cultura popular de massa. A perspectiva folclorista de conservação desse humor moleque sobrevive, sobretudo, em políticas e ações culturais das Secretarias do Turismo e da Cultura do município de Fortaleza e do estado do Ceará, que encontram na ideia de molecagem e humor cearense o argumento da tradição e da preservação da memória do povo.

Outra referência importante quando se trata de humor popular é o monumental livro de Mikhail Bakhtin (1999), que aborda a cultura popular cômica da Europa Medieval e Renascentista, cultura carnavalesca, teatral, promotora de um riso livre, de inversão de valores, oriunda de um realismo grotesco no qual as piadas e os risos centravam-se no baixo corporal. Uma cultura cômica popular geradora de um princípio universal positivo, festivo e utópico, segundo o pensador russo. Como ressalta Reijane Pinheiro da Silva (2011, p. 515), a referência ao baixo corporal comum ao humor popular, no sentido atribuído por Bakhtin, está “marcadamente desvinculado da moral moderna e do processo civilizador, que submeteu o corpo e seus processos ao controle, à intimidade e ao silêncio”.

Segundo Verena Alberti (1999), o erro de Bakhtin foi considerar uma ruptura ou descontinuidade inédita na história do riso entre a visão renascentista sobre um riso popular medieval, para a qual o riso teria “um profundo valor de concepção do mundo”, e a visão clássica que teria domesticado e condenado o riso da cultura popular. Na verdade, a domesticação de um riso popular não é fenômeno novo na história ocidental. A exclusão do popularesco pelo avançar entrelaçado da sociogênese (oriunda das estruturas sociais) e psicogênese (oriunda das estruturas mentais) do processo civilizador (ELIAS, 1993; 1994) europeu remonta, na história do Ocidente, à humanização do riso pelos filósofos gregos no antigo mundo helênico (MINOIS, 2003).

Entendemos que o que deve ser problematizado nesta concepção de um humor popular moleque é o raciocínio que o pensa como existindo de modo separado e em oposição a uma cultura moderna ou civilizada, baseada no controle das emoções. Não é simples reiterar a clivagem usual interpretativa entre cultura popular e cultura erudita, pois é preciso ressaltar que a molecagem cearense está nos fluxos de linguagens, em ideias, em obras e autores que passeiam pelos diversos nichos do gradiente entre popular e erudito, “baixa ou alta cultura” (MICELI e PONTES, 2014). O humor moleque pode ter se originado na alta gradação da cultura dos letrados no Ceará, uma vez que a

expressão ‘Ceará moleque’ aparece pela primeira vez – pelo menos, até onde pudemos apreender por pesquisa – em obras literárias do final do século XIX, sendo posta em circulação de início entre os letrados. A molecagem passa, desde então, a funcionar como um rótulo para identificar tanto as práticas não civilizadas do populacho como as ações curiosas e anedóticas da vida de intelectuais ilustres e cheios de humor – gente civilizada e moleque ao mesmo tempo. Em relação a atual cultura popular de massa do mercado ampliado dos bens simbólicos no país, a molecagem, revestida com a áurea do popular-local, torna-se produto artístico-cultural peculiar de sucesso e propaganda turística na venda comercial do Ceará como destino de visitação e consumo.

O popular local e o nacional: o humor moleque frescando com o brega

Aos que não compartilham do código linguístico próprio do Ceará, uma necessária explica o: segundo o “Orélio Cearense”, de Andréa Saraiva (2001), o verbo frescar significa “brincar; tro ar; curtir, divertir-se com a cara de alguém”.

Na segunda metade da década de 1980, o estilo comportamental e musical brega ou cafona foi um dos motes ou temas mais recorrentes em performances cômico-teatrais que usavam os bares como lugares alternativos para apresenta es c nicas. O Bar Pirata, inaugurado em 1987 e localizado no bairro Praia de Iracema, orla turística da cidade, foi palco de estreia de muitos desses humoristas. Em 1989 foi realizado no local o 1  (e  nico) Festival de Brega, o qual, conforme mencionado no site do estabelecimento, concedeu o pr mio “Nobel de Medicina Ortopédica graças à Almofadinha Contra Dor de Cotovelo” – artefato distribuído para o público pelos organizadores do evento.

As primas Valéria Vitoriano, intérprete da personagem Rossic a, e Karla Karenina, a Meirinha – personagem que depois atuou na Escolinha do Professor Raimundo de Chico Anysio em meados dos anos 1990 –, que já tinham começado amadoramente a carreira de artistas c micas, obtiveram sucesso maior concorrendo como cantoras neste festival de música brega. Rossic a e Meirinha, quando surgiram, representavam duas empregadas domésticas, pobres e bregas. Elas ficaram em segundo lugar no referido concurso musical, perdendo para Lailton Rocha Melo (o Lailtinho Brega), mas tanto elas quanto ele, depois dali, deslancharam de vez no ramo do humorismo de bar de Fortaleza.

Outros dois humoristas dos bares de Fortaleza, na mesma época do festival do Pirata Bar, Paulo Diógenes, intérprete de Raimundinha Jereissati, e Ciro Santos, a Virgínia del Fuego, montaram um espetáculo humorístico intitulado “Caviar com Rapadura”, no qual, afirmou Ciro em depoimento para um recente documentário comemorativo à memória de Paulo Diógenes: a Raimundinha de Paulo representava o Brega e a Virgínia Del Fuego representava o Chique.

É possível pensar, analogamente, sobre essa popularização dos produtos culturais bregas com aquilo que Marc Augé (1998) chamou de “ficcionalização do mundo”, quando um regime de ficção se instala nas sociedades modernas pela grande incidência ou proliferação de imagens ficcionais proporcionadas pela TV, cinema e outros meios. Um regime de ficção que, segundo o antropólogo francês, faria com que as pessoas se relacionassem cada vez mais e se reconhecessem, formando o seu eu ou as suas identidades, nas imagens produzidas por esses meios: “... não é mais a ficção que imita o real, mas o real que imita a ficção” (AUGÉ, 1998). Logicamente, a imitação do real de atores e humoristas é definitivamente uma imitação, uma ficção cênica produzida por artistas do riso nos seus espetáculos. E a recorrência a essa temática brega para fazer rir era, então, sinal daquela tendência nacional de considerá-la sob a conotação anedótica (ARAÚJO, 2002).

No mesmo ano de 1989 debutava em Fortaleza, no Festival Bancário da Canção, organizado pelo Banco do Nordeste do Brasil (BNB), Marcondes Falcão Maia, hoje nacionalmente conhecido por seu característico jeito brega de se vestir e por suas músicas jocosas. Falcão também se apresentou diversas vezes no Pirata Bar cantando sua música brega, sempre com muito humor, antes mesmo do Festival de Brega em que Rossicléa e Meirinha concorreram em 1989. Tarcísio Matos, em entrevista concedida no dia 22 de abril de 2013 nas dependências da TV Ceará, local em que trabalhou junto com Falcão na produção do programa de entrevistas *Leruaite* – programa que está agora em outra emissora local, a TV Diário – apresentou um resumo do início da carreira do *brega star*:

... em 1988, eu era funcionário do Banco do Brasil e houve um Festival Bancário da Canção, aí eu entrei, fiz... eu já tinha músicas com Falcão nesse tempo todo e nós entramos no Festival Bancário da Canção do BNB com a música Canto Bregoriano nº 2, aí o Falcão aparece, eu apareço na esteira como autor com ele, aí pronto, depois dessa assunção do Falcão, dessa dimensão que o Falcão tomou, fazendo shows em restaurantes, calouradas, em tudo quanto é canto, inclusive no Pirata (Bar), o Falcão toma uma dimensão e nós temos que gravar um disco para o Falcão.

Falcão estreou para o público nacional através dos meios de comunicação no início dos anos 1990, cantando com um inglês-cearês a música “I’m not

dog no”, uma versão humorística de “Eu não sou cachorro não”, de Waldik Soriano, lançada em 1972, o que lhe rendeu no início de sua carreira por um tempo o apelido na imprensa, principalmente a do eixo Rio-São Paulo, de Waldik Soriano Cover. Sobre a relação originária entre Falcão e o estilo brega, ele próprio conta que isso ocorreu meio por acaso: “O visual do Falcão aconteceu num festival de música do BNB, onde estreei. Na hora do ensaio, o pessoal da banda sugeriu que eu subisse no palco vestido de brega, com óculos escuros, paletó... [...] e deu certo”³. Vestido de brega (de óculos escuros e paletó) e cantando a música com a qual concorreu nesse festival, Canto Gregoriano II tinha um refrão que dizia: “Aporrinharei o senhor (aporrinharei)/ Perturbarei o senhor (perturbarei, perturbarei)/ Emputarei o senhor (ôôôô)/ Enquanto o senhor não me pagar”, satirizando os cânticos gregorianos da liturgia católica. Falcão, com seu visual brega e música bregoriana, tirou zero de todos os jurados, mas voltou ao final aclamado pelo público, que riu bastante da apresentação, afirma Tarcísio Matos. Depois dessa primeira aparição pública, Falcão foi convidado pelo proprietário do Pirata Bar à época, Júlio Trindade, para cantar seu repertório brega acompanhado de sua banda de nome nada convencional, a Banda Diarreia. Mantendo a tradição, o trio que o acompanha no programa de TV Leruaite, composto exclusivamente por cegos, chama-se Banda Tô nem vendo.

Neste mesmo local, alguns anos depois, Falcão e suas famosas bandas dividiram o palco com outros cantores do estilo brega, fazendo duetos musicais, em forma de desafios, com Genival Santos, Waldik Soriano, Reginaldo Rossi e outros. Raimundinha Jereissati, o *brega star* Falcão, Rossicléa, Meirinha, Lailinho Brega, “passaram a se destacar com personagens construídos a partir de referências semelhantes – o brega, o cafona, o escracho, figurinos e maquiagem exagerados e, obviamente, vocabulário cheio de ‘cearês’, com expressões locais típicas e sotaque acentuado”⁴.

Lailton Rocha Melo, o Lailinho Brega, foi o ganhador do já referido, primeiro e único Festival de Música Brega no Pirata Bar no ano de 1989, concorrendo com outros cantores e bandas e com a dupla Rossicléa e Meirinha. Lailinho cantava com seu visual brega, usando costumeiramente, à época, óculos escuros, paletó xadrez ou brilhante e sapatos bicolores. Lailton Melo conta que, dentre as razões que acredita ter feito ele ganhar esse concurso, foi o fato dele ter se iniciado na carreira artística sendo propriamente o legítimo cantor de brega, diferente de Rossicléa e Meirinha que estavam ali com suas personagens: “... eu realmente sobressaía porque eu era o legítimo cantor de brega mesmo, porque a Rossicléa e a Meirinha eram engraçadas, eram o humor, mas não eram a breguice, eu era a breguice encarando o humor”⁵.

Lailinho Brega seria, nas palavras dele, a “breguice encarando o humor”, diferente de Rossicléa e Meirinha, que seriam o “humor encarando a breguice”, uma vez que ele se considerava um legítimo cantor de brega. Porém, a proposta de todos ali, tanto do Pirata Bar como a desses artistas e do público assistente, não era a de levar o estilo brega a sério, era uma grande brincadeira. Lailton Melo contou em entrevista que antes daquele festival começou a cantar brega frescando, junto com os amigos nos bares do bairro Henrique Jorge, onde fora criado em Fortaleza.

Lailton não se referiu exatamente quando ocorriam tais cantorias nos bares, das quais participava, mas é plausível argumentar que isso deve ter ocorrido entre os inícios e meados dos anos 1980, período em que a palavra brega se popularizava pelo país, rotulando de modo jocoso ou irreverente aquele estilo musical antes tomado por muitos como cafona.

Considerações finais

Ao longo desta pesquisa pudemos perceber a grande presença do popular local na chamada cultura da molecagem cearense e seu flerte, a partir dos anos 80, com a cultura que se convencionou chamar, primeiro pejorativamente e depois de forma positiva, graças a sua apropriação pelo time de humoristas aqui citado, de brega. Ela encontra-se presente nas canções do *brega star* Falcão compostas em parceria com Tarcísio Matos, bem como no humor escrachado e desbocado de Rossicléa, Meirinha, Lailinho, Raimundinha e outros que são oferecidas largamente pelo mercado de bens culturais da indústria cultural brasileira e tem funcionado como atrativo turístico para a cidade de Fortaleza além de fornecer um tipo de identidade local bem determinado.

Esse humor típico tem suas origens na própria cultura popular, onde muitos desses artistas dizem buscar inspiração para o humor que fazem, observando e convivendo com a população, por bairros da periferia de Fortaleza e ao viajarem para o interior, de onde muitos deles provem. Atualmente, é seguro afirmar que tais discursos que descrevem o humor moleque do cearense são simbolizados no meio social mais amplo, estão na fala e nas práticas cotidianas de maneira difusa, porém apenas a partir de certos lugares de produção cultural, com os aqui apresentados, tornam-se sociologicamente observáveis.

Breguice risível e sinônimo de popular, breguice nacionalizada pelos produtos culturais cômicos e pelos meios de comunicação de massa, breguice como

produto de exportação que, por essas bandas cearenses, fora apropriada como outra expressão da tradicional molecagem do povo. O humor moleque, surgido em finais do século XIX como crítica a uma elite que se queria europeia mas que não deixava nunca de ser brasileira, tornou-se, em finais do século XX, um produto bem elaborado e vendido em pacotes turísticos. O sucesso deste humor brega, produzido pela geração de humoristas dos bares de Fortaleza, que insiste em frescar com as pessoas do próprio Ceará e, agora, de todo o Brasil, mostra que a derrisão e a auto-derrisão, a capacidade de rir de si e de suas próprias mazelas, atributo ancestral presente em todos os povos que fazem piada de si, continua firme e forte na contemporaneidade.

Referências

- ACSELRAD, Marcio e SILVA NETO, Francisco Secundo. A identidade cultural em tempos liquefeitos: o Ceará moleque e a contemporaneidade. *Logos* (Rio de Janeiro), 2009, v. 30, p. 72 a 83.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed/FGV, 1999. 213 p.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2002.
- AUGÉ, Marc. **A Guerra dos Sonhos**: exercícios de etnoficção. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- AZEVEDO, Otacílio de. **Fortaleza Descalça**: reminiscências. 2ª ed. Fortaleza: UFC/Casa José de Alencar, 1992. 376 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Edunb, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. 311 p.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CHARTIER, Roger. “‘Cultura Popular’: revisitando um conceito historiográfico” In **4 Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p.179-192.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. vol. II – Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. 307 p.
- _____. **O Processo Civilizador**. vol. I – Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994a. 277 p.
- FARIAS, Edson Silva de. **Ócio e negócio**: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil. Curitiba: Editora Appris, 2011.
- GADELHA, Marcus **Dicionário de Ceará**: termos e expressões populares do

Ceará, Fortaleza: RBS, 2000

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LEITÃO, Juarez. **A Praça do Ferreira** – República do Ceará-Moleque. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2002. 72 p.

LUSTOSA, Isabel (org.). **Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. 560 p.

MICELI, Sérgio e PONTES, Heloisa. “Prólogo” In: MICELI, Sérgio e PONTES, Heloisa (orgs.). **Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina**. São Paulo: EDUSP, 2014. 426 p.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora Unesp: 2003. 653 p.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação**. Petrópolis: Vozes, 1992. 143 p.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 148 p.

_____. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000. 238 p.

_____. **A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006. 222 p.

PAIVA, Manuel de Oliveira. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Rio de Janeiro: Ática, 1992. 265 p.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso** – a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 366 p.

SARAIVA, Andréa **Orélio Cearense: dicionário romanceado e ilustrado de termos e expressões do palavrado do Ceará**, Fortaleza: Premium, 2001.

SILVA, Reijane Pinheiro da. O que o riso revela: Oralidade e circularidade cultural em contos cômicos do Tocantins. **RBSE** – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 10, n. 30: pp. 507-530, dezembro de 2011.

SÓLDON, Renato. **Ceará Moleque (humorismo cearense)**. Fortaleza: Ed. Silveira Marinho & Cia, 1936. (Acervo do setor de Obras Raras da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel)

SOUZA, Francisco José **Quintino Cunha**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002, coleção Terra Bárbara.

ZINK, Rui. “Da Bondade dos Estereótipos”. In: LUSTOSA, Isabel (org.). **Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 47-68.

Nota

- 1 Fala de Waldik Soriano no documentário “Waldik, Sempre No Meu Coração” com produção e direção de Patrícia Pilar, de 2009, duração de 58 minutos. Este filme se encontra completo no *site* de compartilhamento de vídeos, *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XnuSPkO4EkA>>; acesso em: 15/03/2015.
- 2 Informações colhidas no site *Memória Globo*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/brega-chique/trama-principal.htm>>; acesso em: 12/03/2015.
- 3 A fala de Falcão foi extraída da reportagem “O Voo do Falcão”, jornal *O Povo*, caderno B, Vida & Arte, sexta-feira, 10 de julho de 1992, assinada pelo editor Ricardo Jorge.
- 4 Trecho da reportagem “Do teatro amador à criação de um mercado para o humor”, jornal *O Diário do Nordeste*, 26 de janeiro de 2014, matéria assinada pela repórter Adriana Martins.
- 5 Entrevista concedida em 30 de março de 2015, na produtora de Lailton, localizada no bairro Luciano Cavalcante, em Fortaleza.

FILHOS DESTA LUTA: POSICIONANDO A PRODUÇÃO DO ROCK E DO METAL ANGOLANO NO CENÁRIO GLOBAL-LOCAL

Sons of this battle:

Positioning the production of Angolan rock and metal in the global-local scenario

Melina Aparecida dos Santos Silva

Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: melsantos1985@gmail.com

RESUMO

O artigo reflete sobre a produção do gênero musical metal, após o fim da guerra civil angolana. Nesta conjuntura de reestruturação econômica, social e política, o acesso aos meios de produção fonográfica ainda consiste em um desafio para os integrantes do movimento musical. Para observar tais dinâmicas musicais, destaco que o gênero musical possui regras sonoras, como solos de guitarra, distorção e tempos rápidos, técnicas de canto como o gutural e vocais gritados; regras visuais, como o uso de vestuários como camisas de bandas ou os conceitos estéticos reproduzidos em capas de álbuns, e líricas, formas de circulação e de consumo, suas audiências, performances e respostas corporais. Para tanto, o artigo apresenta as práticas musicais deste movimento em questão através do método etnográfico, com trabalhos de campo realizados em setembro de 2014, outubro de 2016 e de agosto a outubro de 2017 e atualização posterior de dados em contatos recentes com a rede musical.

Palavras-chave: Metal; Angola; Gêneros Musicais

ABSTRACT

This research briefly discuss the construction of metal in Angolan post-civil war scenario. To see the dynamics between the global and the local in this scene, we point the label has sonic rules, as guitar solos, distortion and fast tempos, vocal techniques, as guttural and screamed vocals; lyrical and visual dimensions, such the use of band shirts or the aesthetic rules reproduced in art covers; as well as its forms of circulation and consumption, its audience, performances, and bodily responses. For that purpose, the poster list the musical practices of this movement, using data collected in September 2014, October 2016 and from August to October 2017 and subsequent update of empirical data in contact with the musical network

Keywords: Metal; Angola; Musical Genres

Introdução

Em março de 2012, o site *The Atlantic* divulgou o Mapa do Metal (figura 1), o qual representava os países com maior quantidade de bandas do gênero musical metal per capita. A matéria destacou que os territórios com a maior concentração de produções do gênero musical estavam localizadas em locais “nórdicos e frios: Finlândia, Noruega, Suécia, Islândia e em menor escala, Dinamarca” (*The Atlantic*, 2012, *online*). Embora seja um recurso gráfico baseado nos dados do *site* Encyclopedia Metallum, o mapa apresenta duas perspectivas interessantes para se pensar nos fluxos do metal global e, posteriormente, do continente africano.

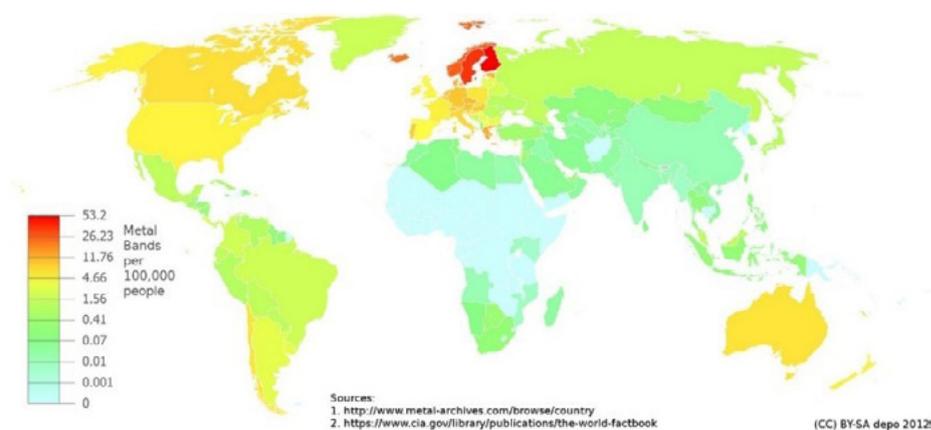


Figura 1: A produção do metal no continente africano segundo a perspectiva da cena global

Fonte: The Wire

Em primeiro lugar, a partir do Mapa do Metal, podemos elencar as origens do gênero musical e suas fases de consolidação e de globalização (WEINSTEIN, 2011), segundo a opinião de fãs, pesquisadores e mídias segmentadas. Estes imaginários possuem convenções de composição [solos de guitarra, *power chords*, *riffs* e distorção, volumes amplificadas e o peso], as técnicas vocais [gritos, guturais e vocais limpos], regras sociais e de performance [as respostas corporais do público e das bandas, o vestuário, como o uso de camisas com estampas de fotografias de bandas ou de suas logomarcas para identificação, e a predominância do *jeans* e de acessórios de couro. Contudo, é necessário reforçar que estes códigos culturais foram criados em torno de experiências de produção, de circulação e de consumo musical de sociedades específicas e adotadas como universais. Em segundo lugar, acredito que este exemplo se encaixe nas críticas de pesquisadores pós-coloniais referentes aos tipos de percepções historicamente construídas de quais tipos de produções culturais são esperados pelo exterior e pelos moradores locais que as sociedades africanas criem e consomem (BAAZ, 2011; MUDIMBE, 2003; COMAROFF, COMAROFF, 2013).

Ao contrário da informação divulgada pelo Mapa do Metal sobre a concentração de bandas do gênero somente na África do Sul, os documentários *Death Metal Angola* (2012), *March of the Gods* (2014) e *Terra Pesada*, sobre a produção de metal em Angola, Botswana e Moçambique, e o livro *Heavy Metal Africa* (2016) de Edward Banchs, elencam a construção de outras cenas locais dedicadas ao metal. Essas obras teriam construído outros discursos sobre as sociedades e culturas africanas que, em grande parte, têm sido retratadas com visões estereotipadas pela mídia e pela literatura internacional (B'BERI; LOUW, 2011; MBEMBE, 2017).¹

Este artigo aborda como o rock e o metal são produzidos em um contexto de pós-guerra civil, onde os meios financeiros dificultam o acesso às tecnologias de produção e reprodução musical. Para fins de contextualização, Angola obteve independência em 11 de novembro de 1975, após 15 anos de luta armada contra o colonialismo português. Com o fim do conflito armado, Angola foi palco de disputas de poder entre MPLA, FNLA e UNITA. Nas eleições gerais em setembro de 1992, o presidente da UNITA, Jonas Savimbi, não aceitou a vitória do MPLA, a qual elegeu José Eduardo dos Santos, dando início a novos conflitos armados. Tendo frágeis intervalos de paz, a guerra terminou no ano de 2002, com a morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA, dando vitória ao MPLA (PEARCE, 2016).

Para compreender como o gênero musical se altera em função desta história local, adotamos o método etnográfico (MALINOWSKI, 1985; CLIFFORD, 1999; SEEGER, 2008; INGOLD, 2017; PEIRANO, 2008) com trabalhos de campo e entrevistas presenciais e online com integrantes do movimento do rock angolano realizados em setembro de 2014, na província do Huambo, em outubro de 2016, na capital Luanda e na cidade da Catumbela, em Benguela.

Menciono, em um primeiro momento, o conceito de gêneros musicais, discutido inicialmente pelo musicólogo Franco Fabbri (1981; 1998), e as posteriores releituras com foco sociológico e musicológico (FRITH, 1998; JANOTTI JR, 2004; HOLT, 2007; TROTTA, 2008). Essas discussões fundamentarão a descrição dos códigos culturais do metal e as modificações de suas regras sonoras, visuais e ideológicas feitas pelos grupos de variados contextos culturais, após a disseminação mundial do gênero. A partir deste apoio teórico, procuro posicionar o movimento do rock angolano em relação às pesquisas já realizadas sobre cenas de rock e de metal em outras sociedades africanas. Parto, então, para a seção final, a qual descreve a produção empreendida pelos *rockers* angolanos, categoria nativa de identificação, após a guerra civil e algumas reflexões sobre como a história local se revela durante as ações destes atores sociais.

Histórias do metal no continente africano

As classificações dos gêneros musicais, como o metal, não se referem somente aos tipos de instrumentações criadas pelos músicos atuantes em dado contexto, mas também a uma dimensão afetiva, corporal e social de grupos particulares de pessoas que compartilham certas convenções (HOLT, 2007). O musicólogo Franco Fabbri (1981) define o gênero musical como “um conjunto de eventos (reais ou possíveis), cuja produção está direcionada por um conjunto de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1981, p.1). Fabbri sugere cinco condições de reconhecimento e de interpretação dos gêneros musicais: a) “convenções de composição e de instrumentação”; b) “regras semióticas”, tendo como foco não somente as letras, mas como a música se utiliza de símbolos e sentimentos para se comunicar; c) as “regras comportamentais”, como rituais de performance musical (ao vivo ou gravadas); d) “regras sociais e ideológicas”, ou seja, como os gêneros musicais são definidos por um conjunto de regras aceito e reproduzido pelos consumidores do gênero musical. e) Por fim, Fabbri (1981) elenca as convenções econômicas e jurídicas em torno da cadeia produtiva fonográfica e da propriedade intelectual.

Isto significa que as pesquisas de gêneros musicais não podem ignorar os aspectos “linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais” dos eventos musicais, como explica o musicólogo Philipp Tagg (2003) em análise sobre a música popular. Portanto, destaco que os códigos culturais seguem regras sonoras, como *riffs*, *power chords*, solos de guitarra, distorção e tempos rápidos, acompanhados pelo contrabaixo e pela bateria; técnicas vocais, como gutural e vocais gritados; regras visuais e líricas, como as artes de capa de álbuns; além de regras de sociabilidade, como as respostas corporais de bandas e de suas audiências. E as temáticas das canções e demais produtos seguiam, e ainda seguem, dois caminhos fundamentais e complementares: a o hedonismo, celebração da vida, a empolgação da fruição musical, a angústia, a destruição social e a desordem (WEINSTEIN: 2000).

Portanto, a partir deste aporte teórico, ressalto três pontos importantes a serem abordados neste artigo: a) Os gêneros musicais e suas categorizações podem ter interpretações variadas, dependendo de quem os aciona, seja um ouvinte, seja a indústria fonográfica, entre outros mediadores. b) Logo, músicos, produtores e consumidores estão inseridos em uma série de expectativas criadas pelos gêneros musicais; c) Os gêneros musicais não seriam categorias estanques, com fronteiras de estilo claramente delimitadas. O sistema de

classificação está em constante mudança, graças às “contradições musicais criadas pelas transformações tecnológicas e sociais” (FRITH, 1998, p.93).²

As reflexões acadêmicas sobre o metal no continente africano, até o momento, têm abordado cenas musicais nas capitais de Botsuana, Gaborone (NILSSON, 2016; BANCHS, 2016); da Tunísia, Tunis (BARONE, 2015a, 2015b); do Egito, Cairo (HARBERT, 2013); do Quênia, Nairóbi (KNOPKE, 2015) (BANCHS, 2016).

Focando-se nas discussões do conceito de “sceneness” de Bennet e Peterson (2004), Barone (2015b) explora os graus de efervescência do metal tunisiano e como bandas, públicos, instituições políticas, produtores, mercados e mídias especializadas participam ativamente ou se distanciam das dinâmicas da cena musical. Para tanto, Barone explora como a desigualdade social e econômica e os conflitos políticos e culturais, ocorridos após os protestos populares de 2011 e o posterior período de redemocratização, criaram formas de “localidade” instáveis em que estas cenas musicais estão inseridas.

Barone (2015a) aponta tópicos de desestabilização da cena: o acesso aos instrumentos musicais e demais tecnologias de gravação e de reprodução. Os equipamentos para se tocar o gênero musical ainda são importados da Europa ou de Dubai. Poucas unidades estão disponíveis no mercado ou em compras online, a última proibida na Tunísia. Os locais de ensaio estruturados não permitem a performance de bandas de metal e os estúdios de gravação disponíveis não possuíam técnicos especializados na captação do gênero musical (BARONE, 2015b).

Já Edward Banchs (2015) e Ekkhardt Knokpe (2015) analisam como as bandas, o público e os produtores quenianos têm negociado com a estrutura urbana disponível para impulsionar a cena local. O metal passou a circular no Quênia, na década de 1990, com jovens que tiveram contato com viajantes ou com a internet oferecida nas universidades (BANCHS, 2015; KNOKPE, 2015). Baseando-se nos três tipos de diferenciação das cenas musicais, em local, translocal e virtual (BENNET; PETERSON, 2004), Knopke (2015) alega que o uso das redes digitais pelos rockers quenianos para buscar referências das convenções culturais do metal poderia influenciar a maneira como os integrantes das bandas compõem suas canções.

O fato de os rockers quenianos participarem mais das dinâmicas online do que das offline, compartilhando canções e dialogando em fóruns online não significa que os códigos culturais do metal estão sendo incorporados de maneira desviante da produção mundial do gênero musical, ao contrário do defendido por Knokpe (2015) em seu artigo.

Não podemos nos esquecer de que Bennet e Peterson lançaram estas três separações conceituais em um momento de consolidação das redes digitais e de que tais sistemas de classificações têm sido criticadas por cientistas sociais (PEREIRA DE SÁ, 2013). Destaco que as redes digitais permitem o acesso a conteúdos didáticos criados por profissionais dedicados ao metal, como integrantes de bandas consolidadas e professores de instrumentos musicais. Os *headbangers* podem consumir tutoriais de técnicas de instrumentação musical, de configuração de equipamentos como pedais e amplificadores, de softwares de gravação, de tecnologias de afinação dos instrumentos etc.

Pontos de argumentação comuns sobre o acesso às tecnologias de reprodução e de gravação musicais e às metodologias de aprendizado de convenções técnicas do metal global surgiram nos argumentos dos pesquisadores mencionados (KNOKPE, 2015; BANCHS, 2016; BARONE (2015a; 2016b). Knokpe (2015) observa que as condições de produção e circulação do metal no Quênia não seriam comparáveis aos padrões do metal europeu-norteamericano, devido à dificuldade das bandas locais para adquirir instrumentos musicais, tecnologias de captação e de gravação de som. Estas tecnologias musicais seriam escolhidas pelos rockers quenianos segundo o preço mais acessível e a disponibilidade de produtos no mercado local e não, necessariamente, pela qualidade sonora proporcionada pelos instrumentos, na visão do pesquisador.

Consequentemente, Knokpe (2015) sugere que, pelo fato de os instrumentistas não conseguirem ensaiar mais de duas vezes por semana, suas formas de execução musical não teriam andamentos mais rápidos e estruturas rítmicas mais complexas como os padrões adotados pelas bandas mundiais (KNOKPE, 2015).

Barone (2015a; 2015b) menciona que a qualidade das produções gravadas pelos instrumentistas tunisianos não estaria compatível com as convenções técnicas do gênero musical consideradas universais. Desta forma, o uso da bateria eletrônica nas composições locais tornaria as gravações caseiras de bandas tunisianas “pouco competitivas” para a projeção internacional na cena do metal (Barone, 2015, p. 185).

Embora possuam importância nas análises das negociações global-local referentes às produções culturais no continente africano, destaco que o olhar destes pesquisadores partem de uma interpretação dos códigos culturais do metal niveladas pelas matrizes culturais dos Estados Unidos e da Europa, posicionando as artes criadas pelas sociedades africanas como inacabadas em relação a uma construção histórica (etnocêntrica) de convenções culturais (MUDIMBE, 2003; BAAZ, 2011; MBEMBE, 2017).

Partindo de experiência etnográfica em Gaborone, capital de Botsuana, Nilsson (2016) comenta como o consumo de bandas de metal da Europa e da América do Norte levou-o a interpretar as diferenças da cena do metal botsuanês como desviantes das imagens do metal consolidadas globalmente: “Eu analisei o heavy metal africano em relação a uma normalidade invisível, na forma de uma relação entre fãs de música country e de metal na Europa e na América do Norte” (NILSSON, 2016, p. 261).³ Nilsson (2016) sugere que somente um discurso não etnocêntrico sobre a diferença entre culturas possibilitará uma compreensão da heterogeneidade do estágio atual do metal.

Encaminho abaixo a análise sobre a produção do movimento do rock angolano, após o fim da guerra civil, em 04 de abril de 2002.

“O país abriu-se para muita coisa”

Segundo os interlocutores da pesquisa, o *rock* já circulava em Angola, desde a década de 1950, com o trabalho de artistas nacionais, como o grupo Duo Ouro Negro. Em meados da década de 1970, programas culturais veiculados pela Televisão Pública de Angola (TPA) passavam peças audiovisuais de bandas internacionais consagradas como as britânicas Dire Straits e Beatles, e os reis da Jovem Guarda, os brasileiros Roberto e Erasmo Carlos. O rock também circulava na rádio Programa C, a qual anos depois se tornou a RFM 96.5, e na Rádio Nacional de Angola.

Já na década de 1990, o contato com o rock e com o metal ocorreu através de familiares, de amigos e de vizinhos que viajaram para outros países, como Brasil, Portugal e Londres, a estudos ou a trabalho. Já os que migraram na infância ou na adolescência para Portugal junto com familiares, para se proteger da guerra civil, tomaram contato com estes gêneros musicais com amigos portugueses ou migrantes de outros países, como Brasil, com fanzines dedicados ao gênero, com trocas de cartas, fitas cassete, com turnês internacionais de bandas e o consumo de álbuns. As práticas musicais do rock foram impulsionadas pela atuação de bandas como Mutantes, Acromaníacos, Anexo, Os Crystals, Metal Tomb e Os Sonhadores, todas de Luanda, e Calhambeque Band, de Benguela. A produção do rock durante a guerra civil angolana será abordada em artigos futuros, devido à complexidade de questões elencadas pelos interlocutores da pesquisa, durante os trabalhos de campo realizados.

O final da guerra civil deu início a uma agenda política do MPLA com uma proposta ideológica de transformação de Angola. Tal ato procurava consolidar a imagem do “estado rico em petróleo” (OLIVEIRA, 2016) e de construção de uma sociedade cosmopolita sob a liderança de Luanda, cidade-estado do MPLA, durante os longos anos da guerra civil (OLIVEIRA, 2016, p.44). Os lucros proporcionados pela subida dos preços do petróleo, no pós-guerra, e a intensificação da produção do setor petrolífero, em 2008, não apenas consolidaram a política interna do MPLA, mas também a externa, tendo como principais parceiras a China e os Estados Unidos (OLIVEIRA, 2016). Como elencado pelo guitarrista Eddy British quanto ao contexto social e econômico do período de retomada do rock angolano, no pós-guerra: “A guerra acabou, o pessoal voltou a descer. O país abriu-se para muita coisa e isso também fez diferença”.

Em 2006, a banda Neblina lançou o primeiro registro fonográfico considerado pelos interlocutores como do gênero musical metal em Angola, com 2.500 unidades. A produção de *Innocence Falls In Decay*, com duração de dois anos, foi dividida em gravações nos estúdios do mini-clubê da ELF (atual TOTAL), da Endipu Empresa Discográfica e da Kriativa, ambas em Luanda. Para o guitarrista Michel Fio, a falta de profissionais especializados na captação e na produção do gênero musical prejudicaram a qualidade das 10 canções, que abordam as críticas religiosas e a instabilidade social e econômica a qual a população angolana estava sujeita:

Não estávamos satisfeitos com nenhuma das gravações por falta de conhecimentos técnicos sobre o estilo rock por parte do pessoal dos estúdios. Por exemplo, nas misturas os níveis das guitarras estavam muito baixos em relação à voz e à bateria, também tivemos problemas de equalização, de exagero no uso de compressores (Entrevista realizada por e-mail, em maio de 2017).

Destaco, na fala de Michel, um tipo de discurso que demarca as convenções sonoras e técnicas de execução musical e de gravação não apenas do gênero musical metal, mas também do rock. Uma das condições de reconhecimento destes gêneros musicais seria o “peso”, uma referência sonora de padronização dos timbres dos instrumentos musicais, da harmonia e das melodias. Harris Berger e Cornelia Fales (2005) exploram a importância dos timbres de guitarra como condição de reconhecimento do metal. O conceito de “*heaviness*” é aplicado pelos *headbangers* para padronizar timbres de instrumentos e de elementos de composição, como harmonias e melodias. Assim a insatisfação do músico com a captação incorreta dos instrumentos e demais técnicas de gravação específicas para se produzir um álbum de *rock* e de metal, demonstra uma tentativa de vinculação aos códigos sonoros e ao padrão mundial de produção do gênero.

No caso da produção atual do movimento do rock angolano, rastreei suas práticas musicais em trabalhos de campo realizados em setembro de 2014, em outubro de 2016 e de agosto a outubro de 2017 nas cidades de Luanda, Benguela, Catumbela. Os festivais locais dedicados ao rock, O Rock Lalimwe Eteke Ifa (ORLEI), no Huambo, e Rock no Rio Catumbela, na Catumbela, demonstraram uma característica do local: grupos e/ou artistas de metal, de reggae, de rock, de blues e da música popular angolana definem a mesma rede musical e todas estas bandas são apoiadas pela Associação Angolana de Rock. “Refletir sobre este cenário possui uma questão fundamental: “Esta seria uma cena de metal?”. Para Straw (1991; 2015), o conceito de cenas, aplicado à música, descreve a produção e a circulação de práticas musicais desenvolvidas nos espaços urbanos. Se o conceito de cenas define as linhas em que as práticas e afinidades são fixadas, como podemos justificar a conexão entre estas bandas angolanas de gêneros musicais diferentes?

Os interlocutores da pesquisa denominam suas práticas musicais com o uso abstrato do termo “*rock*”, em primeiro lugar, para unir esforços, experiências e técnicas musicais com o objetivo comum de somar produções musicais interligadas ao rock no país. De forma geral, observei que bandas e artistas solo inseridos na rede musical, mesmo que não se dediquem ao rock, na atualidade, tiveram algum tipo de vínculo em formações antigas e/ou consomem o gênero musical.

As práticas musicais do rock e do metal, nos anos 1990, foram baseadas no compartilhamento de instrumentos e de técnicas musicais, de locais para ensaios e para shows, de álbuns musicais. Nos dias atuais, essas dinâmicas musicais circunscritas por laços familiares e de amizade são reproduzidas em certos atores da cena. Parte dos músicos adquiriram as técnicas musicais através de metodologias informais com a mediação de amigos, familiares, vizinhos e instrumentistas de outros gêneros musicais. Certos vocalistas aprenderam a cantar em coros da igreja, como Queirós Ladino (ex-Before Crush) e William Sazanga (Horde of Silence), com amigos ou ampliaram suas técnicas com tutoriais do YouTube, como Marco Ferraz e Manel Kavalera.

Ainda que a oferta de instrumentos musicais nas lojas locais tenha aumentado, segundo os interlocutores da pesquisa, a percepção de restrição ao acesso aos instrumentos musicais e às metodologias de gravação em estúdio revela as nuances desta história local. Instrumentos e equipamentos musicais, escolhidos com parâmetros de boa fabricação e durabilidade, são adquiridos pelos rockers angolanos em viagens ao exterior, como Namíbia, Portugal e Alemanha, ou através de compras em sites internacionais.

Alguns instrumentistas tiveram acesso aos métodos de ensino musical tradicionais em Escolas de Música, como os ex- instrumentistas Hugo Red Kimba e Braz da banda M'vula, ambos oriundos de Lisboa, ou o baterista da banda Horde of Silence, Yannick Merino, em Luanda. Os três mencionados são atualmente integrantes da banda Kishi ao lado do vocalista Manel Kavalera. As escolas de música são consideradas muito caras pelos rockers locais e estão concentradas na capital Luanda. As condições das rodovias ainda dificultam a mobilidade de instrumentistas entre províncias, dificultando o acesso às escolas de música e a maior interação entre as bandas e os eventos organizados em cidades como Huíla, Benguela, Luanda e Huambo.

Os integrantes do movimento possuem faixa etária de 17 a 50 anos: os músicos atuantes, em sua maioria, ainda são jovens de até 35 anos. Os produtores e radialistas já atingiram a faixa dos 40 anos. Majoritariamente do sexo masculino, os rockers angolanos possuem formação mínima o Ensino Médio. Contudo, a produtora e idealizadora do Orlei, Sónia Ferreira, possui protagonismo no movimento do rock angolano. Alguns estão cursando ou já completaram o Ensino Superior nas áreas de Administração, Publicidade, Psicologia, Ciências da Informação, Engenharia Civil e de Telecomunicações. A produção do movimento do rock angolano é realizada, em sua maioria, por um grupo de instrumentistas e produtores com nível de escolaridade e poder aquisitivo acima da média populacional dos municípios da Catumbela e do Lobito (Benguela), da Huíla (Lubango), de Luanda e do Huambo (Huambo).

Três programas de rádio são dedicados ao rock: a) Volume 10, no ar desde 1995, na RFM 96.5, emissora estatal de rádio. Luís Fernandes, Mauro Rocker e Henda Slash Lenine apresentam o programa de segunda à sexta-feira, nos horários de 16h às 17h, e aos sábados, de 18h às 20h. Na estação privada Luanda Antena Comercial, o apresentador Toke É Esse é o responsável pela programação do Submarino Angolano, dedicado ao grupo britânico Beatles, desde 2001, e Muzangola Rock que, desde 2015, tem divulgado o rock e o metal nacional. Ambos são apresentados aos sábados, das 18h às 19h, sendo os primeiros 15 minutos focados na discografia dos Beatles e os 45 minutos restantes dedicados ao rock e ao metal angolano.

Os eventos têm o apoio da Associação Angolana de Rock, que possui o lema We Do Rock Too; do selo e produtora Cube Records, responsável pelo Rock no Rio Catumbela junto com a cervejaria Soba Catumbela, no município da Catumbela; de Manel Kavalera e Marcos Ferraz, ambos produtores da Kavalera Entertainment, e da ONG Okutiuka, na figura de Sonia Ferreira e a produção do festival O Rock Lalimwe Eteke Ifa – ORLEI, e da produtora Rock 4 Ever, sob a coordenação de Hugo Pedreira, ex-baterista do grupo

Acromaniacos. Outros espaços de circulação de eventos de rock e de metal são o bar A Caverna, no Huambo, o restaurante Miami Beach e o Elinga Teatro, ambos em Luanda.

Essa produção, circulação e consumo do rock e do metal baseada em laços familiares e de amizade, e pouco mediada pela internet e pela mídia e sem a presença de um mercado fonográfico, apresentaria uma das características do local. As pesquisas sobre o gênero musical metal descrevem, em sua maioria, a importância da internet para a globalização do metal (WEINSTEIN, 2011; HARRIS, 2011); MEYER e TIMBERLAKE (2014) e para sua inserção nos territórios africanos (KNOKPE, 2015; BANCHS 2015).

Knopke (2015), inclusive, arrisca a hipótese de que a internet seria utilizada para impulsionar a cena musical em Angola. As empresas provedoras de internet tiveram melhorias na infraestrutura e nos serviços prestados em tempos recentes. Mas, até 2012, poucas bandas utilizavam plataformas online para divulgar suas produções. Observei a incorporação de perfis nas redes sociais, matérias em blogs e mídias locais e divulgação de obras audiovisuais, como videoclipes e trechos de shows ao vivo, de maneira intensificada a partir de 2015.

Grupos com videoclipes no YouTube são: Neblina (Filhos da Pátria e War Heads), Café Negro (Kilapanga do Órfão), Before Crush (A Bruxa), Nothing 2 To Loose (Breaking My Way), Singra (Trevas Sobre Horas Vazias), M'vula (Mãos ao Ar e Tristezas e Alegrias) e Projectos Falhados (Vai em frente e Por detrás do cigarro). A Associação Angolana de Rock possui grupos de discussão na rede social Facebook. A Cube Records disponibilizou a coletânea *You Failed, Now We Rule* (2013) nas plataformas Bandcamp e no canal do YouTube, em 2017. A coletânea possui cinco canções de bandas Fiona, Before Crush, Dor Fantasma, Horde of Silence e Eternal Return. O grupo de rock Café Negro lançou em 2012 o álbum *A Safra*, seis anos depois do lançamento do primeiro álbum do grupo Neblina. Em conversas com os rockers locais, a justificativa para a pouca divulgação online dos grupos é a de que, até aquele momento, não tinham produções adequadas aos parâmetros mundiais de captação dos instrumentos musicais, com a orientação de produtores musicais especializados no gênero musical, e de tratamento de edição de imagens.

Atualmente, os grupos de rock e de metal têm realizado suas gravações com o produtor e tecladista da banda *Hijflow*, Tiago Oliveira, no Estúdio 2, em Luanda. Tiago tem realizado as gravações dos álbuns das bandas Dor Fantasma e Horde of Silence, ambos da Cube Records, Ovelha Negra e Tiranuz. Outro produtor musical já requisitado pelos grupos angolanos é Miguel Camilo, o

qual já produziu o álbum Focus (2016) do M'vula, e do Instinto Primário, Wi Si Paiou (2018). Entre as obras disponibilizadas em plataformas como Spotify, Bandcamp, Soundcloud e MediaFire temos: o EP de Singra, “Trevas Sobre Horas Vazias” (2013); o EP da banda M'vula, “Tempestade” (2014); o EP de Black Soul, “Chegando” (2015); o álbum Wi Si Paiou da banda Instinto Primário (2018); o EP Doce Traição de Projectos Falhados; Depois da Meia Noite, do grupo Kishi (2018); ADN da banda Sentido Proibido (2019).⁵

Contudo, observando a quantidade de bandas ativas, 19 até o último levantamento, a produção de música gravada ainda consiste em um dos desafios enfrentados pela cena musical. Os dois maiores festivais de rock em Angola, O Rock Lalimwe Eteke Ifa, realizado no mês de agosto, e Rock e Rock no Rio Catumbela, no mês de outubro, são as bases principais de sustentação do movimento musical. Estes festivais possuem uma posição de importância na circulação do rock angolano, já que a música ao vivo ainda é a principal forma de contato com o rock e também permite a criação de espaços de travessias de gêneros musicais para a constituição de uma cultura do rock em Angola. Os festivais de rock oferecem dinâmicas de comunicação e de interação com suas práticas culturais, como as performances musicais e as respostas corporais de seus públicos, a sensação de pertencimento temporária a um grupo social que compartilha gostos musicais e comportamentos específicos. Em artigos futuros, pretendo abordar como estes dois festivais de música gratuitos oferecem o contato das comunidades locais nas práticas culturais do rock, facilitado pelas performances ao vivo do movimento do rock angolano.

Considerações finais

Este trabalho procurou posicionar as práticas musicais do movimento do rock angolano, empreendidas desde o fim da guerra civil até os dias atuais, em relação às pesquisas já realizadas sobre cenas do rock e do metal em outras sociedades africanas. Observamos as formas de organização deste fazer musical como a predominância da música ao vivo, em relação aos registros fonográficos, como o principal meio de circulação, de divulgação e de consumo do rock em Angola. Baseadas nas dinâmicas de repetição de performances musicais e de festivais gratuitos para as comunidades locais, estes eventos solidificam as práticas *entre* gêneros musicais empregadas pelo movimento do *rock* angolano. Os métodos de ensino informal e intuitivo, as formas de acesso a instrumentos musicais emprestados por outros instrumentistas ou

as práticas musicais realizadas em ensaios abertos consistem nas bases de conhecimento e de experiências dos rockers angolanos.

Creio que o movimento do *rock* angolano propõe um reposicionamento (político) das sociedades e das culturas angolanas na conjuntura da globalização. Os *rockers* estão rompendo com as percepções historicamente construídas de quais formas culturais são esperadas pelo exterior e pelos moradores locais que as sociedades angolanas criem e consumam. Não é a toa que o *grito de guerra* da rede musical seja “*we do rock too*”. O “*slogan*” destaca como o *rock* pode ser um elo entre como o mundo percebe as populações e as culturas africanas e interage com as mesmas, ao mesmo tempo em que revela como a estética da globalização se estabiliza de formas diferenciadas com o esforço de atores sociais localizados nos variados contextos culturais.

Referências

- BAAZ, Maria Eriksson. **Introduction – african identity and the postcolonial:** In: Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production. Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (eds). Suécia: Nordiska Afrikainstitutet, 2001.
- BANCHS, Edward. **Heavy Metal Africa:** Passion, and Heavy Metal in the Forgotten Continent. 1 ed. Tarentum: World Association Publishers, 2016. 388 p.
- BANCHS, Edward. Swahili-tongued devils: Kenya’s heavy metal at the crossroads of identity. **Metal Music Studies**, Intellect Books, v. 2, n. 3, p. 311-324, set. 2016.
- BARONE, Stefano. Identities in Tunisia: Locality, Islam, Revolution. Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures. **Modern Heavy Metal: Market, Practices and Cultures. International Academic Conference**, Helsinki, jun./jul. 2015. Disponível em: <<http://ipc.utu.fi/MHM/Barone.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- BARONE, Stéfano. Fragile scenes, fractured communities: Tunisian Metal and sceneness. **Journal of Youth Studies**, Inglaterra, v. 19, n. 1, p. 20-35, jul. 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13676261.2015.1048203>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- B’BÉRI, Boulou Ebanda. Afropessimism: a genealogy of discourse, **Critical Arts**, 2011.
- BERGER, H; FALES, C.. “**heaviness**” in the perception of heavy metal guitar timbres. the match of perceptual and acoustic features over time: In: GREENE, Paul D. PORCELLO, Thomas (eds). *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.
- BENNET, Andy; PETERSON, Richard. **Music scenes:** Local, Translocal and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. 255 p.
- COMAROFF, J; COMAROFF, J. **Theory from the south:** Or, how euro-america is evolving toward Africa. 1 ed. Londres e New York: Routledge, 2016.

- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FABBRI, F. Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind. **X International Association for the Study of Popular Music**, Liverpool, 1998.
- FABBRI, F. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: HORN, D; TAGG, P (eds). **Popular Music Studies**. Gotemburgo: International Association for the Study of Popular Music, 1981, pp. 52-81.
- FRITH, S. 1998. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HARBERT, Benjamin J. Noise and its formless shadows: egypt's extreme metal as avant-garde nafas dawsha: **The Arab Avant-Garde**: Music, Politics, Modernity. Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.
- KAHN-HARIS, K. "You are from Israel and hat is enough to hate you forever": Racism, Globalization and Play within the Global Extreme Metal Scene. In: J, Wallach. H. Berger. P, D.Greene, 2011. **Metal Rules The Globe**: Heavy Metal Music Around The World. Durham & London: Duke University Press
- HOLT, Fabian. **Genre In Popular Music**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- INGOLD, T. Anthropology contra Ethnography. **HAU**, Journal of Ethnography Theory, v.7, n.1, 2017, pp. 21-26.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Heavy metal com dendê**: Rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
- KNOPKE, Ekkhard. Headbanging in Nairobi: The emergence of Kenyan Metal Scene and its transformation of the metal code. **Metal Music Studies**, v.1, n.1, 2015.
- MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MAYER, A.; TIMBERLAKE, J. "The fist in the face of God". Heavy metal music and decentralized cultural diffusion. **Sociological Perspectives**, v.57, n.1, 2014, pp. 27-51.
- MBEMBE, A. O tempo em movimento. **Contracampo**, Niterói, v. 36, n. 3, dez/2017-mar/2018.
- MUDIMBE, V.Y. **The invention of Africa**: Gnosis, philosophy and the order of knowledge. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- NILSSON, Magnus. Race and gender in globalized and postmodern metal. In: HEESCH, F; SCOTT, N. **Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches**, Routledge: Londres/Nova Iorque, 2016, p. 258-271.
- OBIJIOFOR, Levi. Is bad news from Africa good news for western media?. **Journal of Global Mass Communication**, v.2, n.3/4, 2009.
- OLIVEIRA, R.S. **Magnífica e Miserável**. Angola desde a Guerra Civil. Lisboa: Tinta da China, 2015.

PEARCE, J. A Guerra Civil em Angola 1975-2002. Lisboa: Tinta da China, 2017.

PEIRANO, M. Etnografia, ou a teoria vivida. Ponto Urbe, n2, 2008. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1890>. Acesso em 10 jan 2019.

PEREIRA DE SÁ, S. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JR, J; PEREIRA DE SÁ, S. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

SEEGER, A. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21-st Century. Em Pauta, v. 19, n. 32/33, jan/dez 2008. SEEGER, A. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, pp. 237-260, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695/51433>. Acesso em 29 mar 2018.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. **E-Compós** - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v.6, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83>>. Acesso em: 20 mai. 2017.

STRAW, W. Some Things a Scene Might Be. **Cultural Studies**, v. 29, n. 3, 2015, pp.476-485.

TROTTA, F. Gêneros Musicais e Sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. Ícone, v.10, n.2, 2009.

WEINSTEIN, D. The Globalization of Metal. In: J. Wallach. H. Berger. P. D.Greene, 2011. **Metal Rules The Globe: Heavy Metal Music Around The World**. Durham & London: Duke University Press. pp.34-62.

Sites consultados:

A WORLD MAP OF METAL BANDS PER CAPITA. THE WIRE. Entertainment. 29 mar 2012. Disponível em: < <http://www.thewire.com/entertainment/2012/03/world-map-metal-band-population-density/50521/>>. Acesso em 14 jan 2019.

BROWSE BANDS – BY COUNTRY. ENCYCLOPEDIA METALLUM. The Metal Archives. Disponível em: < <http://www.metal-archives.com/browse/country>>. Acesso em 4 jan 2019.

DEATH METAL ANGOLA. Produção de Jeremy Xido. EUA: Cabula, Coalition Films, 2011. Disponível em: < <http://www.deathmetalangola.org/>>. Acesso em 14 jan 2019.

Nota

- 1 Os pesquisadores B'éri & Louw (2011) abordam como as pautas jornalísticas internacionais têm reproduzido um discurso afropessimista sobre o continente africano. O afropessimismo consiste em um pensamento eurocêntrico criado antes da colonização do século XIX. Este descreve a África como um continente “negro”, sem condições de construir bases políticas e econômicas estáveis, o que justificaria a intervenção civilizatória dos poderes colonizadores.
- 2 (...) in fact, genres are constantly changing – as an effect of what’s happening in neighboring genres, as a result of musical contradictions, in response to technological and demographic change. Tradução livre.
- 3 I measured African heavy metal against an invisible normality, in the form of relationship between fans of country and metal music in Europe and North America.
- 4 O Rock Lalimwe Eteke Ifa significa na língua umbundu O Rock Nunca Vai Morrer.
- 5 Expressão local equivalente a “se dar mal”.